

CLAUDIA SELDIN

AS AÇÕES CULTURAIS E O ESPAÇO URBANO:
O CASO DO COMPLEXO DA MARÉ NO RIO DE JANEIRO

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo, área de concentração: História e Teoria do Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lilian Fessler Vaz

RIO DE JANEIRO – RJ

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

S464

Seldin, Claudia.

As Ações Culturais e o Espaço Urbano: o Caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro. / Claudia Seldin. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2008
xi, 181 f.: il., 30 cm.

Orientador: Lilian Fessler Vaz
Dissertação (Mestrado) – UFRJ/FAU/Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2008.

Referências bibliográficas: pp. 114-121.

1. Ações culturais. 2. Cultura - Cidade 3. Complexo da Maré (Rio de Janeiro, RJ). I. Vaz, Lilian Fessler. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III. Título.

CDD 711

Claudia Seldin

AS AÇÕES CULTURAIS E O ESPAÇO URBANO:
O Caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Área de concentração: História e Teoria do Urbanismo

Aprovada em: 25 de abril de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Lilian Fessler Vaz - Orientadora
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – FAU/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Luciana da Silva Andrade
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – FAU/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ana Clara Torres Ribeiro
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional – UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Lais Pereira da Silva
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFF

Aos meus pais, Eliane e Jacob.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram de alguma maneira para a elaboração desta dissertação:

Aos meus maravilhosos pais, pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha vida, pelo carinho abundante, pela paciência e ajuda nos momentos difíceis.

A minha querida irmã Renata, por representar um modelo perfeito para qualquer irmã caçula, por todas as dicas e pela ternura.

Ao Tuggy, meu companheiro fiel de dias e noites de trabalho, impedindo qualquer sentimento de solidão indesejada.

A Laura e Clarice, pela amizade de anos e pelos momentos de descontração muito necessários.

A Lillian Fessler Vaz – muito mais do que uma orientadora, uma verdadeira mentora, responsável por abrir meus olhos para novas realidades e despertar novamente em mim o apetite insaciável por cultura, reacendendo meu interesse no campo do Urbanismo. Obrigada pelas grandes oportunidades e por compartilhar comigo seu vasto conhecimento.

Às colegas que compuseram nosso grupo de pesquisa durante os últimos quatro anos: Carolina Torres, Carolina Rezende, Erika Von Doellinger, Isabela Ledo, Juliana Fernandes, Mayara Christy Tavares, Priscila Miranda, Carmem Beatriz Silveira e, especialmente, minhas grandes amigas Juliana Maria Jabor Garcia Santos e Juliana Barbosa Povoleri, que me incentivaram a participar desta aventura.

Ao CNPq pelo financiamento das bolsas de iniciação científica e de mestrado e ao PROURB/FAU/UFRJ, em especial aos funcionários da secretaria: Carlos Eduardo Galdiano Lopes, Keila Maria de Araújo Silva e Marluce Francisca Assunção, sempre eficientes e dispostos a ajudar-nos.

Ao corpo docente, administrativo e auxiliar do Centro Educacional Anísio Teixeira (CEAT), pela contribuição fundamental a minha formação, por disseminar bases essenciais de respeito ao próximo e incentivar a humanidade de seus alunos.

A todos os indivíduos e grupos entrevistados durante esta pesquisa, principalmente aos grupos atuantes na Maré:

Ao CEASM, em especial a Claudia Rose, Carlinhos e Luiz Antônio por todos os textos, pelo tempo disponibilizado, pela simpatia e pela importância do trabalho que realizam. Ao Grupo Capoeira Ypiranga de Pastinha, Mestre Manoel, Ricardo e Ralf por nos receberem em seu espaço e pelos depoimentos. Ao Observatório de Favelas, especialmente, Jorge Luis Barbosa por todo o material gentilmente cedido a nossa pesquisa.

Finalmente gostaria de agradecer aos componentes da banca examinadora, pela apreciação deste trabalho que foi realizado com muito gosto e carinho.

RESUMO

SELDIN, Claudia. **As ações culturais e o espaço urbano:** o caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

As “ações culturais” representam um fenômeno relativamente recente no cenário brasileiro, destacando-se dos projetos culturais convencionais por praticarem linguagens artístico-culturais variadas a partir dos espaços marginalizados da cidade e por privilegiarem o desenvolvimento social em detrimento do econômico. A presente dissertação tem como foco o estudo destas ações culturais, a definição de suas principais características e de sua relação com o espaço urbano, em especial com a cidade do Rio de Janeiro. Para ilustrar esta relação é abordada como estudo de caso a região da Maré – um complexo que abriga mais de 130 mil habitantes em dezesseis favelas. Apesar de constituir um espaço heterogêneo, dotado de valores, identidades e culturas diversas, a Maré ainda é amplamente identificada pelo viés da violência, da carência e da pobreza dentro do contexto carioca. Neste trabalho são aprofundadas três ações culturais locais que surgiram com o objetivo de quebrar estes estigmas, munindo-se de um forte caráter de afirmação e de resistência na tentativa de legitimar a cultura produzida nas favelas. Estes três exemplos – o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM (através do Museu da Maré), o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha (através do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré) e o Observatório de Favelas ainda conseguiram extrapolar seus objetivos iniciais, ultrapassando o nível da ação e propiciando a criação de equipamentos alternativos de cultura, que se destacam por constituírem novos pontos de referência para a população local.

Palavras-Chave: Ações culturais; Cultura – Cidade; Complexo da Maré – RJ; Equipamentos alternativos de cultura; Afirmação; Resistência.

ABSTRACT

SELDIN, Claudia. **As ações culturais e o espaço urbano: o caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

The "cultural actions" represent a relatively new phenomenon within the Brazilian context. They differ from the traditional cultural projects due to the point of origin of the wide variety of artistic and cultural practices involved - the marginalized areas of the city, aiming towards a type of development that has social purposes rather than economical ones. This dissertation focus on these cultural actions, the definition of their main characteristics and their relationship with urban space, particularly with the city of Rio de Janeiro. In order to clarify this relationship we will take on the case study of Maré - a region that houses over 130 thousand inhabitants distributed throughout sixteen slums. Despite constituting a heterogenic space that involves a great diversity of values, identities and cultures, the area of Maré is still often identified with the notions of violence, lack and poverty. Here we will study three local cultural actions that came about with the goal of breaking these stigmas through the trait of affirmation and resistance in the attempt of legitimizing the culture that is being produced in the slums. These three examples - the Center of Studies and Solidary Actions of Maré (CEASM), the Group of Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha and the Slums Observatory have also managed to exceed their initial goals, surpassing the level of action and enabling the creation of alternate equipments of cultures that stand out by representing new points of reference to the local population.

Keywords: Cultural actions; Culture – City; Maré Complex – RJ; Alternate equipments of culture; Affirmation; Resistance.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACB	Ação Comunitária do Brasil
AP	Área de Planejamento
ARN	Afro Reggae Notícias
AULA	Associação Universitária Latino-Americana
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BNH	Banco Nacional de Habitação
BPM	Batalhão de Polícia Militar
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEASM	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
CEHAB	Companhia Estadual de Habitação
CESeC	Centro de Estudos de Segurança e Cidadania
CHISAM	Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio de Janeiro
CHP	Centro de Habitação Popular
CIEP	Centro Integrado de Educação Popular
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CTO	Centro de Teatro do Oprimido
CUFA	Central Única de Favelas
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
DNOS	Departamento Nacional de Obras e Saneamentos
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S/A
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
FIRJAN	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FUNARJ	Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GCAR	Grupo Cultural Afro Reggae
GCAYP	Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha
G.R.E.S.	Grêmio Recreativo Escola de Samba
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBASE	Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICCO	Organização Intereclesiástica Para a Cooperação ao Desenvolvimento
IETS	Instituto de Estudos Trabalho e Sociedade
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPP	Instituto Pereira Passos
LABOEP	Laboratório de Educação Patrimonial
LAMSA	Linha Amarela S/A
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba
MC	Mestre de Cerimônias (do inglês <i>Master of Ceremonies</i>)
MinC	Ministério da Cultura
NIAC	Núcleo Interdisciplinar de Ações Comunitárias
ONG	Organização Não-Governamental
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDN	Programa Nacional de Desestatização
PROMORAR	Programa de Erradicação de Favelas
PETROBRÁS	Petróleo Brasileiro S/A
PROURB	Programa de Pós-Graduação em Urbanismo
R.A.	Região Administrativa
RCC	Regimento de Carros de Combate
RETEM	Rede Trabalho e Educação da Maré
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SABREN	Sistema de Assentamento de Baixa Renda
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
SEU	Seminário de Estudos Urbanos
SILACC	Simpósio Latino Americano Cidade e Cultura
SPPC	Secretaria de Programas e Projetos Culturais
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
TVE Brasil	Televisão Educativa do Brasil
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNICEF	United Nations International Children's Emergency Fund
UNIMAR	União das Associações da Maré
UNIRIO	Universidade do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 01
Capítulo 1: CULTURA E CIDADE	p. 06
1.1 Conceitos de cultura	p. 06
1.2 A Importância da cultura para a cidade	p. 09
1.3 A apropriação da cultura na cidade contemporânea	p. 11
Capítulo 2: A CULTURA NO CONTEXTO LOCAL	p. 17
2.1 Políticas públicas de cultura no Brasil	p. 17
2.2 Rio de Janeiro: uma cidade plural	p. 19
2.3 O processo de culturalização no Rio de Janeiro	p. 22
Capítulo 3: AS AÇÕES CULTURAIS	p. 25
3.1 Definindo as ações culturais	p. 25
3.2 Os atores sociais envolvidos: partindo de “baixo para cima”	p. 31
3.3 As ações culturais e sua relação com o espaço urbano	p. 34
3.4 O caráter de resistência das ações culturais na cidade	p. 37
3.5 Benefícios e conseqüências gerais	p. 40
Capítulo 4: ESTUDO DE CASO: O COMPLEXO DA MARÉ	p. 43
4.1 Localização e caracterização	p. 43
4.2 Breve histórico de formação da Maré	p. 45
4.2.1 Um olhar geral sobre a ocupação condicionada pela indústria	p. 46
4.2.2 A formação da Maré a partir de diferentes tipos de ocupação	p. 48
4.3 Considerações gerais sobre a ocupação da Maré	p. 58
4.4 O bairro Maré e o estigma da favela	p. 60
Capítulo 5: AÇÕES CULTURAIS NA MARÉ	p. 64
5.1 Definindo um recorte de estudo	p. 64
5.2 O processo de desindustrialização e as ações culturais na Maré	p. 65
5.3 CEASM: a força de um movimento associativo	p. 68
5.3.1 Da Rede Memória a Casa de Cultura da Maré	p. 70
5.3.2 Museu da Maré: a comunidade valoriza sua própria história	p. 73
5.3.3 Visitando o Museu: a realidade em 12 tempos	p. 75
5.3.4 O raio de influência do Museu da Maré	p. 83
5.4 Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha	p. 85
5.4.1 O Centro de Artes e Cultura Popular da Maré	p. 91

5.5 Observatório de Favelas	p. 95
5.5.1 A sede do Observatório de Favelas	p. 96
5.5.2 Construindo uma rede sócio-pedagógica de atividades	p. 98
5.5.3 Escola Popular de Comunicação Crítica e Imagens do Povo	p. 100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 114
ANEXOS	p. 122
Anexo 01: Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)	p. 123
Anexo 02: Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro	p. 124
Anexo 03: Gráficos sobre as ações culturais	p. 134
Anexo 04: Exemplos de ações culturais	p. 136
Anexo 05: Letra de música	p. 139
Anexo 06: Tabela de dados sobre a região da Maré	p. 140
Anexo 07: Mapa de antigas fábricas em estado de abandono na Área de Planejamento 3 (AP3) da cidade do Rio de Janeiro	p. 141
Anexo 08: Mapa - influência da E. F. Leopoldina na ocupação da Maré	p. 142
Anexo 09: Mapas de evolução do processo de favelização no município do Rio de Janeiro	p. 143
Anexo 10: Esquema de evolução arquitetônica das palafitas da Maré	p. 145
Anexo 11: Mapa esquemático da Maré antes e depois do Projeto-Rio	p. 146
Anexo 12: Projetos de lei	p. 147
Anexo 13: Mapa - crescimento da zona industrial próxima a Maré até 1960 ..	p. 148
Anexo 14: Movimentos associativos na Maré até a década de 1990	p. 149
Anexo 15: Reportagem - Inauguração da Casa de Cultura da Maré	p. 150
Anexo 16: Reportagens - Inauguração do Museu da Maré	p. 152
Anexo 17: Museu - texto introdutório ao “tempo da casa” e fotos	p. 159
Anexo 18: Gráfico e mapa do raio de influência do Museu da Maré	p. 161
Anexo 19: Reportagens e gráfico sobre a distribuição e a frequência em equipamentos e eventos culturais	p. 163
Anexo 20: Fotografias da evolução da ocupação habitacional do terreno do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré	p. 166
Anexo 21: Reportagem sobre o Centro de Artes e Cultura Popular da Maré ..	p. 168
Anexo 22: Fotografias do Observatório de Favelas	p. 169
Anexo 23: Reportagens sobre a guerra do tráfico na Maré	p. 170
Anexo 24: Reportagem sobre a Escola de Fotógrafos Populares	p. 176
Anexo 25: Outras iniciativas culturais da Maré	p. 177
Anexo 26: Modelo de questionário realizado em visita de campo	p. 181

INTRODUÇÃO

A dissertação em questão apresenta-se como o resultado de um conjunto de reflexões¹ sobre uma face do campo do Urbanismo que é freqüentemente desconsiderada: a relação do cotidiano popular com o espaço da cidade.

Numa era em que os diferentes campos do conhecimento parecem se preocupar cada vez mais com uma especialização aguçada que leva à produção de saberes restritos e individualizados, poucos compreendem a necessidade de confrontar temas diversos no intuito de propor alternativas criativas às duras realidades vivenciadas por grande parte de nossa sociedade. No contexto urbano das cidades, muitos são os exemplos de planejamentos e projetos que proliferam sem discernimento e sem um propósito “nobre”, estando muitas vezes condicionados ao desenvolvimento econômico e desconsiderando, não apenas o cotidiano popular, mas os vínculos sociais, posições políticas, expressões artísticas e afetos que compõem o **universo cultural** de uma população.

Com a intenção de olhar na direção oposta a esta tendência atual, o presente trabalho parte do princípio da valorização da relação entre a cidade, em especial a cidade do Rio de Janeiro, e as muitas formas de cultura nela presentes, enfatizando a necessidade de compreender que as experiências que ocorrem nela são tão importantes quanto a dimensão espacial em si.

Esta dissertação tem como objeto de estudo as ações culturais – um tema que vem sendo discutido sob rótulos diversos por outros campos do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, as artes e os estudos culturais... Mas que, curiosamente, ainda não mereceu análises mais profundas dentro do Urbanismo. A curiosidade desta preterição passa pelo fato de ele remeter de forma gritante à questão da criatividade dentro da cidade, assim como à questão da cidade como uma força criativa e em constante transformação pelas mãos de novos atores sociais emergentes.

Trata-se de um objeto relativamente novo, mutante, dotado de muitos ângulos e cuja compreensão implica, portanto, no apelo a uma multiplicidade de conceitos que só pode ser atingida através da interdisciplinaridade. Esta interdisciplinaridade tem o papel de auxiliar na compreensão da importância da história, das redes de sociabilidade e da diversidade (espacial, social, cultural, étnica) para que se passe a conceber a cidade como mais do que um objeto: como um conjunto de vivências condicionadas por diferentes valores, propósitos, vozes e linguagens.

¹ Esta dissertação tem como base os quatro anos de trabalho (que se estenderam da iniciação científica ao mestrado) na pesquisa “*A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social*”, coordenada pela Prof^a. Dr^a. Lilian Fessler Vaz, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/FAU/UFRJ) e com apoio do CNPq.

O objetivo desta dissertação é esclarecer o que se entende por ações culturais, relacionando-as, ao mesmo tempo, com o espaço de onde surgem, de modo a comprovar a hipótese de que práticas culturais comunitárias podem despertar, em grupos espacial e historicamente marginalizados, um sentimento de pertencimento à cidade.

O trabalho em questão não possui a pretensão de propor soluções para os problemas que tornam necessária a existência das ações culturais, mas sim, de compor um registro novo sob o ponto de vista urbanístico, que se aproprie de idéias e conceitos discutidos por autores de outras áreas, somados aos relatos e histórias daqueles que estão diretamente ligados aos processos de transformação sócio-cultural em comunidades populares, bem como às próprias reflexões resultantes de anos de estudo e coletas de dados através desta pesquisa. Espera-se também que esta dissertação possa elucidar de alguma maneira sobre a necessidade da reformulação de políticas públicas que aliem o Urbano ao Cultural.

Para atingir tais objetivos, este trabalho foi dividido em cinco capítulos. O primeiro diz respeito à base conceitual e teórica que fundamentou a pesquisa, remetendo aos aspectos universais da relação entre cultura e cidade. Com o auxílio de autores como Canclini (1982), Coelho (2004) e Latouche (1999) será definido o que se entende, aqui, por cultura – algo que ultrapassa as barreiras da arte, remetendo a todos os aspectos do modo de vida de um povo. Será também aprofundada a questão da sua importância para a cidade, no sentido de enfatizar esta última como a aliança ideal entre a dimensão espacial e o conteúdo, recuperando a noção do “espírito do lugar”, difundida por Christian Norberg-Schulz (1984). Em seguida, discutir-se-á sobre como esta aliança ideal tem dado lugar as tendências globais de utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento econômico. Trataremos da cidade-espetáculo (DEBORD, 1967; SORKIN, 1997; JACQUES, 2004) e dos processos de regeneração cultural e gentrificação condicionados pela lógica neoliberal (VAZ, 2004).

No segundo capítulo, este tema será focalizado a partir do contexto local, tratando primeiramente das políticas públicas de cultura no Brasil que refletem o fenômeno global descrito no último item do capítulo anterior. Serão mencionadas as leis de incentivo fiscal (e seus desdobramentos no Rio de Janeiro), assim como as críticas que vem sendo feitas às mesmas por autores como Faria (2003) e Porto (2004). Em seguida, será feito um apanhado dos diversos “rótulos” que procuram simplificar a diversidade cultural e espacial da cidade do Rio de Janeiro, passando por definições que vão desde a “cidade partida” de Zuenir Ventura (1994) à “cidade cerzida” de Adair Rocha (2000), entre outras. A intenção deste item é desmistificar noções prévias sobre a urbanidade carioca para que se possa enxergar esta cidade

através de sua multiplicidade – uma característica essencial no que diz respeito à compreensão do surgimento das ações culturais locais. No último item deste capítulo, serão discutidos os processos de segregação social e gentrificação cultural existente no cenário carioca propriamente dito. Ver-se-á como eles são responsáveis por impor noções hegemônicas de cultura, que culminam na invisibilidade das práticas culturais de camadas mais pobres da população.

O terceiro capítulo dedica-se exclusivamente ao objeto desta pesquisa: as ações culturais. Inicialmente será trabalhada sua definição, partindo, principalmente, de conceitos de Teixeira Coelho (2001; 2004). Em seguida, será tratado o seu desdobramento prático na cidade, estabelecendo sua relação com o espaço urbano, destacando os atores sociais nelas envolvidos e suas características básicas, apreendidas durante a pesquisa.

O dois capítulos seguintes referem-se ao estudo de caso realizado. Para ilustrar a questão das ações culturais no Rio de Janeiro, foi escolhida como área de estudo o Complexo da Maré, que engloba dezesseis favelas na zona norte da cidade. Esta escolha foi baseada em duas razões principais. A primeira, abordada no quarto capítulo, remete ao fato desta região revelar uma grande variedade tipológica e morfológica, constituindo, assim, um exemplo claro de que a favela não representa um espaço homogêneo. Um breve passeio por suas ruas e vielas é suficiente para que se observe a grande diversidade referente não só ao espaço, mas à própria população, seus hábitos, sua cultura. Assim, neste capítulo, adota-se uma abordagem mais histórica, com ênfase nos principais processos de ocupação ocorridos nas diferentes comunidades locais.

A segunda razão para a escolha da Maré como estudo de caso concerne às ações culturais locais, que vêm se instalando nos vazios urbanos da região como solução à carência de espaços próprios para a realização de suas atividades. Este fenômeno, abordado no capítulo 5, vem se mostrando muito interessante, pois alia a vocação social das ações com a tendência global da criação de centros culturais em vazios industriais, dando origem a um tipo alternativo de equipamento cultural, diferente dos tradicionais, e construído, muitas vezes, a partir do improvisado e da necessidade. Ainda neste capítulo, serão abordados os fatores que condicionam seu surgimento na Maré, dentre eles a histórica presença de movimentos associativos e o processo de desindustrialização que vem marcando parte significativa da região. Como exemplos, serão analisadas aqui três ações culturais, que devido a sua importância, deram origem a equipamentos culturais de caráter alternativo que se transformaram em pontos de referência para a população local. São elas: o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM); o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha e o Observatório de Favelas.

No que se refere à metodologia utilizada para a elaboração desta dissertação, pode-se considerar que houve uma pesquisa dividida em duas etapas. A primeira concerne à revisão bibliográfica e ao embasamento teórico mais amplo, necessários para as reflexões sobre o objeto de estudo. Considerando que a temática em questão apresenta um caráter inovador, não existindo estudos prévios que a focalizassem especificamente no campo do Urbanismo, foi necessário procurar autores de outras áreas do conhecimento, dentre os quais destacamos: Barker (2003) do campo de estudos culturais; Castro (2004) do campo da psicologia social; Hollanda (2004) do campo da comunicação; Lefebvre (2001) e Ribeiro (2006) do campo da sociologia, Silva (2004) e Santos (2002) do campo da geografia; entre outros. Foi realizado, então, um esforço no sentido de aliar as constatações provindas destas outras áreas com aquelas de autores que tratam especificamente da história e das transformações urbanas ocorridas na cidade, como Abreu (1987); Arantes (2002); Byrne (2001); Jacques (2004) e Vaz (2004; 2007). Como se pode perceber, grande parte dos textos e artigos consultados é recente, o que condiz com a contemporaneidade da temática.

No que diz respeito à pesquisa das ações culturais propriamente ditas, destaca-se a dificuldade da coleta de dados através da bibliografia formal. O que se pode perceber é que não existem grandes preocupações por parte de seus responsáveis com a formalidade de registros, o que acabou por transformar alguns meios pouco tradicionais (como a Internet, panfletos, *flyers* e jornais comunitários) em ricas fontes de referência. Apesar de muitas vezes desmerecidos no que diz respeito a sua veracidade ou seriedade, neste caso, eles possuem um significado de extrema importância, pois refletem os instrumentos alternativos de expressão e comunicação de movimentos que não têm visibilidade e voz na mídia convencional e/ou na academia. Estas mídias alternativas também funcionam como um canal eficiente para a divulgação de idéias e propostas por se utilizarem de dispositivos que permitem fácil acesso e trocas rápidas de informações. Outro ponto que contribuiu imensamente, não só para a descoberta de projetos e iniciativas de interesse para a pesquisa, mas também para o estabelecimento de contatos com certos grupos culturais e seus responsáveis, foi o comparecimento a reuniões científicas ou culturais (seminários, simpósios, fóruns, congressos), uma vez que estes eventos envolvem uma grande variedade de atores sociais advindos de diferentes campos do conhecimento e dotados de vivências diversas.

A segunda etapa teria início com a definição da área do estudo de caso. A partir deste momento foi realizado um trabalho de revisão bibliográfica referente à história específica do local. Como não há uma grande difusão da mesma, foi necessário recorrer a uma das associações da região, que possui um acervo histórico, para que fossem coletados relatos, imagens e outros tipos de material iconográfico. Para o

desenvolvimento dos capítulos 4 e 5, que se referem ao histórico do Complexo da Maré e aos equipamentos culturais nele existentes, foram consultadas obras produzidas por moradores ou ex-moradores locais, destacando-se entre elas a dissertação de mestrado “Maré: A Invenção de um Bairro” (2007) de Claudia Rose Ribeiro da Silva e os artigos “Identidade, território e práticas culturais: a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm” de Jailson de Souza e Silva (2004); e “Da Memória ao Museu” (2006) e “Maré: Casa e Museu, Lugar de Memória” (2007) de Antônio Carlos Pinto Vieira.

Neste momento também teve início a pesquisa de campo que contou com visitas ao Complexo da Maré e aos três equipamentos que sediam as ações culturais estudadas. Ditas visitas combinaram a observação passiva, a documentação fotográfica dos espaços e a realização de entrevistas.

Como não há registro de outros trabalhos acadêmicos envolvendo o foco específico da temática aqui estudada, foi necessário fazer adaptações experimentais no que concerne à metodologia do trabalho de campo. No decorrer da pesquisa, observou-se a necessidade de abordar cada caso de maneira específica, de modo a respeitar suas particularidades. Portanto, em detrimento da aplicação de questionários padronizados, foram elaboradas, previamente às visitas, entrevistas personalizadas no sentido de apreender da forma mais eficiente possível a história de cada grupo (anexo 26). De certa forma, pode-se afirmar que os caminhos tomados para a definição dos aspectos mais relevantes de cada ação cultural partiu do próprio discurso dos entrevistados.

Durante as visitas foi possível também conhecer o próprio bairro da Maré, tendo sido realizadas pequenas caminhadas pelas comunidades de Parque Maré e do Morro do Timbau, revelando a diversidade de sua malha urbana e os diferentes tipos de uso do espaço local.

Vale destacar que muitos foram os dados provenientes de tão variadas fontes, tendo sido impossível abordar aqui todos os aspectos oriundos da pesquisa realizada. Considera-se, no entanto, que sua riqueza possa vir a contribuir para o futuro desdobramento do presente trabalho, assim como para futuros projetos.

1 CULTURA E CIDADE

Para dar início a este estudo considera-se essencial o esclarecimento do que, aqui, entendemos pelo termo **cultura**, de modo que, assim, se possa definir seu papel em relação à **cidade** para, posteriormente, analisar como estes dois elementos dialogam na contemporaneidade.

1.1 Conceitos de cultura

O debate em torno da definição do que é cultura transcende épocas e pensamentos. Constantemente são vivenciadas transições no que se trata de sua compreensão: ora a cultura é vista em seu caráter “erudito”, como algo destinado a poucos, ora é vista como o conjunto de fatores globais determinantes dos modos de vida de um indivíduo ou sociedade. Dentro do campo dos Estudos Culturais, o conceito de cultura chega a ser tido, muitas vezes, como insatisfatório, uma vez que ninguém pode defini-lo ao certo, devido a sua complexidade (WILLIS, 2003). A realidade é que, para sua melhor compreensão, deve-se remeter a uma multiplicidade de conceitos.

Em seu “Dicionário Crítico de Política Cultural” (2004, p. 103), Teixeira Coelho agrega uma série de definições sobre os mais diversos aspectos do campo cultural, apontando que a cultura pode ser vista sob três ângulos diferentes. O primeiro seria o de “um estado mental ou espiritual desenvolvido, como na expressão ‘a pessoa de cultura’ – noção por muitos criticada devido ao seu caráter elitista, que marginaliza grande parte da população e seus saberes. O segundo remeteria ao “processo que conduz a esse estado [mental desenvolvido]” – trata-se das chamadas práticas culturais propriamente ditas. E, por último, ter-se-ia a cultura como “os instrumentos [...] desse processo, como cada uma das artes e veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo”. Estes dois últimos ângulos, os mais “politicamente corretos” e aceitos pela sociedade, levam Coelho ao que seria uma definição ideal de cultura como:

[...] o índice de um espírito formador global da vida individual e coletiva a manifestar-se numa variedade de comportamentos e atos sociais, [...] é o reflexo de um universo social mais amplo e determinante [...], [que] não se caracteriza apenas pela gama de atividades ou objetos tradicionalmente chamados culturais, de natureza espiritual ou abstrata, mas apresenta-se sob a forma de diversas manifestações que integram um vasto e intrincado sistema de significações. Assim, o termo cultura continua apontando para atividades determinadas do ser humano que, no entanto, não se restringem às tradicionais (literatura, pintura, cinema – em suma, as que se apresentam sob uma forma estética), mas se abrem para uma rede de significações ou linguagens incluindo [...] a cultura popular [...], o comportamento (ou a atitude), a festa, [...] o estar-junto. (COELHO, 2004, pp.103-104).

O reconhecimento do caráter humano da cultura também é defendido por outros autores ao afirmarem que ela é a consciência que a sociedade tem das suas próprias práticas materiais e meios de expressão, é "a resposta que os grupos humanos [dão] a sua existência social [...], o conjunto das representações e dos símbolos pelos quais o homem dá sentido a sua vida" (LATOUCHE, 1999, pp. 47-48). Esse conjunto é composto por características "espirituais e materiais, intelectuais e emocionais que definem [o] grupo social [...], modos de vida, os direitos fundamentais da pessoa, sistemas de valores, tradições e crenças" (CANCLINI, 1982), refletindo a idéia de que, no mundo atual, os indivíduos e grupos sentem a vontade e a necessidade de se tornarem parte do processo de construção de sua identidade ao invés de aceitá-la como condição passiva, histórica e socialmente predefinida.

De fato, cultura e identidade são conceitos que se misturam, assegurando o sentimento de pertencimento a um local. Todos os indivíduos almejam possuir uma significância cultural, de modo a não se sentirem deixados de lado. Segundo diversos autores, os seres humanos buscam na cultura respostas, tratando-a como auxiliar na construção e na condução eficiente de suas vidas, "visando a emancipação, o alargamento dos horizontes, o crescimento, a afirmação cidadã (LUCCHINI 2002 apud VAZ, 2007, p. 29), a auto-estima e a urbanidade (HÄUSSERMAN; SIEBEL 1987 apud VAZ, 2007)²". Nesse sentido, a cultura seria capaz, inclusive, de reatar laços sociais partidos, pois, uma vez originada através do coletivo, do criativo e do humano, ela acaba conseguindo abrir diálogos, criar conectividades e permitir que os homens se reconheçam nas suas diferenças.

Apesar disso, não se deve confundir as conseqüências benéficas do processo cultural com as suas intenções. É necessário ressaltar que a cultura não deve estar a serviço de nada, não deve ser concebida com um objetivo prévio. Isso vale para ela em todos os seus sentidos, inclusive sob o ângulo artístico, que é o mais freqüentemente considerado ou remetido quando falamos de cultura.

Ela pode valorizar aspectos sociais, e por ser capaz de atuar num nível estético e político, pode levar à condição de apropriação do espaço público pelas comunidades e até mesmo despertar para a busca da cidadania através da recuperação da memória e tradições ou através de seu caráter contestador (SILVA, 2005). Porém, a cultura não é salvadora, não visa um resultado específico e não deve ser imposta. Suas expressões devem brotar espontaneamente e sem pretensões, não devendo ser concebidas com uma finalidade específica que as dispa de sua espontaneidade e lhes designe uma função.

² Aqui, Vaz (2007) faz menção ao conceito proferido por Häusserman de "cultura urbana/cultura da cidade" como urbanidade – concebida como modo de vida ideal, utópico, democrático, participativo, que compreende a cidade como lugar do encontro, da diversidade, da tolerância; em oposição a uma cultura urbana sem substância.

É precisamente essa imposição de funcionalidade que se tem observado na atualidade. Para Coelho (2004b), sua expressão máxima é a crença na existência de uma cultura comum, capaz de sustentar grupos sociais muito diversos. Este conceito de “*cultura comum*” teria sido criado como resposta às necessidades econômicas da cidade, como será visto mais adiante³, estando diretamente relacionado ao processo de homogeneização cultural, que esvazia o conteúdo e resulta numa cultura objetivada.

Desta maneira, ao invés de representar todos os aspectos da atividade humana, a cultura começa a cindir-se entre *matéria* e *conteúdo*, entre uma **cultura objetiva** – de caráter erudito e mais material, e que pode ser vista em museus e centros culturais; e uma **cultura subjetiva** – que cobre o universo do imaginário (COELHO, 2004b; LATOUCHE, 1994; SIMMEL, 1988). Essa ruptura traz algumas conseqüências graves:

Em primeiro lugar, observamos que existe uma glorificação da cultura objetiva (material) em detrimento da subjetiva (do conteúdo). Isso significa que grande parte da sociedade ainda trata a cultura como manifestação do culto, como o erudito, conectando-a à idéia de instrução (algo a ser ensinado ou aprendido), sendo muitas vezes desvalorizadas as manifestações culturais baseadas em vivências, crenças, imaginários e conjunto de valores de uma comunidade. Segundo Faria (2003), esta cultura material tida como válida é aquela exposta e praticada nos museus e centros culturais consagrados, que não estão igualmente acessíveis a toda população (seja por razões geográficas, econômicas ou até mesmo sociais), enquanto manifestações que brotam em espaços marginalizados ou pelas mãos das camadas mais pobres, acabam sendo desconsideradas e subjugadas. Ou seja, além desta ruptura entre matéria e conteúdo gerar um problema de desigualdade de acesso à cultura plena (em todas as suas formas), ela privilegia também o estabelecimento de uma hegemonia cultural. Ao se favorecer o valor cultural de certo local ou grupo social sobre outros, algumas práticas culturais perdem força, o que prejudica também o estabelecimento de identidades individuais e coletivas e de um sentimento de pertencimento ao espaço, enfraquecendo, muitas vezes, o papel do *lugar* como determinante de cultura.

Por último, é possível perceber que esta ruptura entre cultura objetiva e subjetiva leva a uma preocupação excessiva com a *dimensão horizontal* do processo cultural, ou seja, acredita-se que o grande problema enfrentado é descobrir porque a cultura está mais ou menos concentrada ao longo de uma região ou de outra, como se ela se distribuísse sobre um plano único e uniforme. Essa visão leva à noção de que a democratização cultural seria resolvida apenas com a simples difusão geográfica de cultura, ignorando a dificuldade de reunir *matéria* e *conteúdo* de modo a apreender uma visão global do processo cultural (COELHO, 2004b).

³ No item 1.3 desta dissertação, referente à apropriação da cultura na cidade contemporânea.

1.2 A importância da cultura para a cidade

A noção da cidade como mais do que espaço físico vem sendo difundida há muito tempo dentro do campo do Urbanismo⁴. No entanto, continua a se ouvir com frequência o discurso que a coloca como simples pano de fundo para os acontecimentos e ações que permeiam a vida de seus habitantes. A realidade é que é necessário enxergá-la como um elemento que influencia tais acontecimentos e ações, como um elemento constituinte de sua identidade e representativo dos seus desejos e expectativas, tanto individuais quanto coletivos.

Segundo a psicóloga social Lúcia de Castro (2004), a cidade tem o papel de humanizar seus habitantes, os transformando. Ela os marca, dispendo sobre suas vidas, seus modos de ser, costumes, ideologias, crenças e desejos. A cidade é dinâmica e móvel e deve ser compreendida como uma “grande máquina pulsante”, que impõe vida aos seus habitantes e permite que eles se vejam de maneira mais clara, como “sujeitos territorializados”.

Esses sujeitos – habitantes do espaço – e as atividades que eles realizam representam os elementos móveis da cidade, e são tão importantes quanto os estáticos (edifícios, monumentos, ruas e praças), pois a moldam através de imagens passíveis de identificação. Como sujeitos singulares e coletivos, não são meros observadores do “espetáculo” da cidade, mas sim parte dele (LYNCH, 1997). Ou seja, da mesma forma que a cidade influencia seus habitantes, eles a influenciam, criando uma dinâmica de trocas, que representa a fonte essencial da vida na sociedade urbana.

Para o arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz (1984), a cidade deve ser compreendida a partir do conceito de espaço existencial, que vai de encontro com as noções básicas de “identificação” e “orientação” ao dividir-se entre o “espacial” (com suas três dimensões) e o “caráter” (a sua atmosfera, seu conteúdo). Ao invés de considerá-los como elementos independentes, ele propõe uni-los de modo a conceber a noção de “espaço vivenciado”.

Ao afirmar que “o local é um espaço de personalidade distinta”, Schulz consegue introduzir com sucesso o conceito do *Genius Loci*⁵: o espírito do lugar, aquele com o qual o homem se depara ao enfrentar os desafios da vida cotidiana. Sua existência e identidade dependem da certeza de pertencimento a um local. Neste sentido, o Urbanismo significaria, então, a “visualização do *Genius Loci*”, sendo a tarefa do arquiteto urbanista a criação de locais recheados de significado.

⁴ Segundo Argan (1992), por exemplo, não se deve entender cidade apenas como um traçado regular dentro de um espaço, como um conjunto de edifícios e monumentos, pois o espaço urbano não se limita ao visual, compreendendo também o figurativo, aquilo que não se vê, as memórias e as lembranças.

⁵ O termo *Genius Loci* (latim para “espírito do lugar”) é proveniente da Roma Antiga e, aplicado ao Urbanismo, denota a essência que dá vida aos locais e às pessoas.

Para melhor compreensão de sua teoria, o autor define o “*lugar*” como algo que ultrapassa os termos físicos e se embasa também na identidade, no espírito. O *landscape* seria composto, não só por estruturas produzidas pelo homem, mas também por diversos elementos culturais que transformariam a compreensão da cidade em um fenômeno.

A identidade, motor desse fenômeno, vincula as pessoas aos seus espaços de convivência e permite uma identificação em comunidades. A realidade de uma comunidade se encontra na própria percepção por parte de seus membros, que a constroem simbolicamente, aliando noções de localidade e sociabilidade, gerando, assim, um rico mosaico de significados e de subjetividades responsáveis por suscitar um apego ao local.

Além de representar a aliança entre espaço físico e conteúdo, a cidade ainda se apresenta como **local do encontro das diferenças** – sejam elas sociais, culturais, étnicas, religiosas – compondo um cenário múltiplo onde uma grande diversidade de pessoas e realidades convivem e se chocam. Trata-se de “um universo imenso e variado, codificado em símbolos que significam status, poder, distinção e estilo de vida [...]. Sua assimilação [é] fundada nos afetos e na memória coletiva” (CASTRO, 2004, p. 26).

Em outras palavras, a cidade representa o universo da multiplicidade e da diversidade. Mais do que isso, ela é o lugar onde todos têm o direito de procurar suas vias de expressão; e normalmente o fazem através do exercício de sua cultura, seja em busca de distinção individual, em busca de trocas sociais dentro de um coletivo ou entre coletivos singulares, ou pelo simples fazer/prazer artístico. Os habitantes, como sujeitos da cidade querem fazê-la sua e, para isso, procuram se inserir culturalmente, como participantes urbanos ativos nos processos culturais.

Ao enxergar a cultura como meio de expressão da população, é possível reconhecer seu potencial como ação política, de resistência, de mobilização e de transformação do espaço. Por isso, é necessário incentivar manifestações culturais inovadoras e de qualidade, capazes de propiciar visibilidade às mais diversas camadas da população, de modo que todos estejam representados de maneira ativa na cidade, aproveitando-a democraticamente.

Estas representatividade e democracia são contempladas pelo sociólogo Henri Lefebvre (2001) durante suas reflexões sobre o direito à cidade. Este passaria por uma série de outros direitos, dentre eles o direito à cultura, com destaque especial à importância da experiência artística para o estabelecimento da sociedade dentro do espaço urbano:

A arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. [...] Ela oferece

múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. [...] [A arte] mostra como nasce uma totalidade a partir de determinismos parciais. Cabe a força social, capaz de realizar a sociedade urbana, tornar eficaz a unidade (a síntese) da arte, da técnica, do conhecimento. (LEFEBVRE, 2001, pp. 114-115).

O papel da arte, assim como das demais práticas culturais, é interrogar a cidade sobre como ela é socialmente construída, representada e vivenciada, gerando, muitas vezes, mudanças no seu espaço físico. As práticas culturais produzem a cidade através de uma série de representações que refletem os imaginários sociais, o cotidiano e as condições de organização das sociedades, contribuindo para a construção simbólica do espaço. Por esta e outras razões, a cidade torna-se o palco perfeito para o estudo da cultura, que, por sua vez, apresenta-se como o melhor instrumento para a compreensão da cidade (SEVCENKO, 1991; PALLAMIN, 2002; GORELIK, 2006⁶).

Concluindo, cidade e cultura são indissociáveis. A cidade é o ponto máximo de concentração do poder e da cultura de uma comunidade, é a representação da relação social integrada, onde a experiência humana se transforma em sinais, símbolos e padrões de conduta viáveis (MUMFORD, 1938). Em termos simples, a cidade é o resultado da mistura de culturas nela presentes, que refletem no espaço urbano significados distintos, a serem apreendidos por seus atores. A cultura (não só como prática artística, mas também como comportamento e modo de vida) nada mais é do que a representação dos imaginários sociais e urbanos – uma complexa construção simbólica dos espaços.

1.3 A apropriação da cultura na cidade contemporânea

O tema da apropriação da cultura no espaço urbano vem sendo discutido de forma cada vez mais recorrente na atualidade. Mais do que isso, é possível perceber a inserção da cultura nas estratégias de políticas e projetos urbanos como um fator determinante na transformação das cidades contemporâneas.

O advento da industrialização – em especial da indústria maquinofatureira, responsável por viabilizar a produção em larga escala – provocou uma série de mudanças estruturais nas cidades, dentre as quais se destacam os processos acelerados de desenvolvimento e crescimento (tanto espacial quanto populacional). Como consequência, a cidade industrial viu nascer a necessidade, segundo Vaz e Jacques (2001), de “prever, direcionar e controlar as mudanças, [o que] fez surgir e desenvolver o urbanismo e o planejamento urbano”. Através do planejamento urbano,

⁶ Adaptado da palestra proferida na mesa “A cidade como objeto multidisciplinar”, durante o “IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo”, realizado em 04-06 set. 2006, na cidade de São Paulo. Adrián Gorelik é professor da Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

a cidade industrial passou a se adequar, portanto, à produção material – sua principal atividade.

O crescimento da capacidade produtiva somado à ampliação de mercado fez com que as relações entre cidades se fortalecessem, gerando uma interdependência entre as mesmas e o estabelecimento de uma hierarquia urbana ao nível global.

Em meio a este processo de globalização, movida pelos interesses do capitalismo (através de suas diferentes facetas⁷), a cidade atual – pós-moderna e pós-industrial – tem presenciado o nascimento de um novo tipo de produção: a de **bens imateriais**, que englobam a informação, a tecnologia, os serviços, a estética, entre outros. Assim, mais uma vez a cidade se transforma, forçada a se renovar e se adequar a uma nova realidade que, agora, não se limita apenas à produção destes novos bens, mas também ao seu **consumo**. Para que se adapte a estas condições, o espaço urbano tem sido alvo de diversos planos estratégicos e intervenções que envolvem desde a revitalização de áreas antigas degradadas ou “esvaziadas” até o planejamento de áreas novas.

As tendências atuais do urbanismo a partir da revitalização (também tratada como regeneração, requalificação...) têm sido classificadas de maneiras diferentes por diversos autores. Para Paola B. Jacques (2004), elas têm seguido as diretrizes de duas correntes urbanísticas de pensamento aparentemente opostas, mas que, com frequência, apresentam conseqüências semelhantes. A primeira, denominada como “neo-culturalista” ou “pós-modernista tardia”, seria mais conservadora – responsável pela supervalorização dos centros-históricos através de uma patrimonialização exacerbada em busca de potenciais turistas culturais, chegando a provocar um “congelamento da cidade”, que passa a ser tratada como “cidade-museu” ou, em

⁷ Quando menciona-se aqui as diferentes facetas do capitalismo, considera-se alguns conceitos proferidos por diversos autores no sentido de compreender melhor a realidade atual. Castells (1983), por exemplo, se refere a um “capitalismo informacional global”, que se vale dos recursos das novas tecnologias para, desse modo, criar uma lógica de “desenvolvimento dependente”. Em decorrência da hierarquização urbana, algumas cidades se destacam mais, acentuando a subordinação de outras, porém, simultaneamente fortalecendo as relações econômicas entre elas. Assim, para que exista o desenvolvimento em certos lugares é necessário haver o subdesenvolvimento em outros. Esta subordinação acaba culminando em uma competitividade entre as mesmas no intuito de gerar riqueza. Esta competitividade implica na busca constante pela superação cultural, tecnológica, pelo acúmulo de informação, de conhecimento – pela especialização em geral. Esta lógica, no entanto não se limita ao nível das cidades, estando presente nos diferentes continentes, nações, regiões de um país, estados e, até mesmo, zonas e/ou bairros de uma mesma cidade.

O “capitalismo cultural” ou “capitalismo estético” (COELHO, 2004a; BENTES, 2007), por sua vez, remete à cultura como um objeto de consumo, condicionado de acordo com as particularidades do mercado no momento. Está vinculado à existência de uma sociedade imagética e sua promoção por meio da publicidade midiática.

O “capitalismo cognitivo” seria decorrente das inovações dos meios de comunicação e de novas tecnologias, partindo da exploração da produção do conhecimento a partir do próprio conhecimento. Ele parte do pressuposto de que “a economia ‘material’ depende cada vez mais dos elementos ‘imateriais’ [...] que a ela se agregam e a qualificam: ou seja, da produção de conteúdos simbólicos, afetivos, lingüísticos, estéticos, educacionais” (BENTES, 2007, p. 01)

casos mais extremos, até mesmo como “cidade-parque-temático”⁸. A segunda corrente, definida como “progressista” ou “neo-modernista”, retomaria alguns dos princípios do movimento Modernista (como a grande escala e a internacionalização de modelos), aliando-os com o desenvolvimento de mega-projetos em áreas degradadas ou de expansão de modo a culminar em processos de urbanização generalizada.

Um ponto comum a estas correntes é que, quase sempre, elas têm como conseqüência o fenômeno da *gentrificação*. A *gentrificação* acontece quando a área revitalizada sofre uma supervalorização, fazendo com que a população que a habitava anteriormente não consiga mais arcar com os custos de moradia e manutenção local devido, principalmente, à especulação imobiliária e sendo, portanto, obrigada a abandonar a região, levando consigo, ironicamente, os valores e tradições que antes a caracterizavam.

Ainda de acordo com Jacques (2004), ambas correntes tendem a seguir lógicas homogêneas no que se refere a estas revitalizações, adotando projetos genéricos e desconsiderando, na maior parte dos casos, os valores locais. Para Sposito (2001), a raiz desta homogeneização está na aliança entre a internacionalização da economia e o consumo em massa, que contribuíram para uma desvalorização das particularidades de cada cidade. Contribuindo para esta desvalorização está o fato das cidades pós-industriais encontrarem-se cada vez mais conectadas, não só pela internacionalização do mercado financeiro e do capital cultural, mas também pelo avanço das tecnologias de ponta e pela integração e ampla difusão dos meios de comunicação. Neste sentido, destaca-se o desenvolvimento da informática, em especial da internet (que vem vivenciando seu “boom” nas últimas duas décadas), tornando-se responsável por diminuir as distâncias através de um espaço cibernético virtual que abriga um tipo totalmente novo de vínculos e relações, além de implicar em uma descentralização das atividades e na diminuição de deslocamentos na cidade, contribuindo, assim, para seu esvaziamento⁹.

No entanto, se por um lado, as cidades atuais apresentam um nível de interligação tal, ao ponto de formarem verdadeiras redes globais, por outro lado, percebemos uma intensa competição por um lugar de destaque dentro dessa mesma

⁸ A noção de “cidade-parque-temático” é defendida por Michael Sorkin em seu livro “Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space” (1997). Segundo o autor, o espaço urbano começa a assemelhar-se a um parque temático a partir do momento em que seu espaço coletivo não pode mais ser visto como espaço público democrático. A cidade passa a ser constituída por elementos de aparência prazerosa e feliz, sempre presentes e destacados em sua arquitetura. Como no parque temático, seu entorno, aparentemente benigno, é organizado de forma a estabelecer um esquema de controle absoluto, onde a idéia de interação autêntica entre seus cidadãos desaparece.

⁹ Para Chris Barker (2003), a cultura ocidental encontra-se cada vez mais afetada pela mídia eletrônica de filmes, televisão, jogos de realidade virtual, computadores e Internet. Como a tecnologia é capaz de vencer distâncias em poucos instantes, ela acaba por criar novas redes e novos sentidos, onde os tempos e espaços de interação social e cultural são separados de seus locais geográficos correspondentes. Assim, a cidade pós-industrial transforma-se na cidade da informação, onde o desenvolvimento de tecnologias eletrônicas está ligado às questões de poder social e conflito, embaçando os limites entre arte, cultura e comércio, gerando uma estetização do dia-a-dia.

rede simbólica. E para isso, é necessário investir em sua imagem. É precisamente neste momento que a cultura entra como instrumento modelador da cidade. A imagem da cidade, que deveria representar um espelho da identidade e valores locais, é concebida como uma marca a ser vendida – uma “*trademark*” ou um logotipo da cidade – e, por seguir os preceitos do marketing urbano internacional, cai num processo igualmente homogeneizante.

Assim, projetos públicos e privados são encomendados a arquitetos, urbanistas e artistas, no sentido de reestruturar os territórios urbanos abandonados e degradados através da criação de uma imagem auto-promotora capaz de atrair moradores, capitais, investimentos, turistas... Nas últimas décadas, tem sido possível perceber como tendência de revitalização das cidades, a implantação de grandes equipamentos culturais – centros culturais e de entretenimento, franquias de museus internacionais, entre outros – sob a forma de grandes projetos de “arquitetura de grife”, rapidamente consumíveis pela indústria do turismo cultural.

De acordo com Vaz (2004), o que se pode observar na cidade contemporânea desde o final da década de 1970 são processos de “*regeneração cultural*” ou “*culturalização*”, que emergiram em meio a um quadro de fragmentação social, à diminuição da atuação do Estado¹⁰ e a crises no planejamento urbano. Esses processos seriam, na realidade, decorrentes do estabelecimento de um novo tipo de economia: a “*economia cultural*”¹¹, através da qual a cultura começa a ser utilizada dentro de um contexto mais amplo, que busca objetivos prioritariamente econômicos, vistos agora como indissociáveis dos campos cultural e social. Agora, a cultura passa a ser vista como uma mercadoria, que não requer mais a participação efetiva do público, não tendo como alvo a produção permanente ou de conteúdo¹²; e a cidade passa a ser vista como o palco de uma verdadeira *sociedade do espetáculo*.

Cabe destacar que a emergência da sociedade do espetáculo já vinha sendo abordada desde o final da década de 1960, pela crítica situacionista (IS – Internacional Situacionista), liderada pelo cineasta Guy Debord. Em seu livro de 1967, “*A Sociedade do Espetáculo*”, Debord apontava a “participação ativa dos indivíduos em todos os

¹⁰ Sposito (2001) também menciona o abandono das formas de controle público sobre o espaço, colocando-o como uma das características da cidade pós-industrial, onde o Estado passou de planejador e regulamentador a especulador, permitindo que o espaço urbano começasse a ser “determinado pelos interesses do lucro” (p. 56).

¹¹ No livro “*Cities in Civilization: Culture, Innovation and Urban Order*” (1998) o autor Peter Hall estabelece como determinante para o processo de culturalização a transição de prioridades nos processos econômicos das cidades industriais para as pós-industriais. Hall destaca, principalmente, a substituição da importância da proximidade com matéria prima, disponibilidade de mão de obra e mercado local na cidade industrial pela importância, na cidade pós-industrial, do envolvimento com a indústria cultural e com a indústria do turismo.

¹² Pode-se observar em diversos momentos, inclusive, uma apropriação pela mídia de estilos que emergem das ruas, como pretexto para sua utilização comercial, o que, mais uma vez, reflete a visão “distorcida” da cultura sendo transformada em mercadoria.

campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2004, p. 25) como o principal antídoto contra o fenômeno da espetacularização.

Os projetos de requalificação¹³, que muitas vezes adotam este caráter espetacular, de acordo com Vaz (2004), tendem a se concentrar nos “recortes monofuncionais degradados”: centros históricos, áreas centrais degradadas e vazios urbanos resultantes de processos de desindustrialização – antigas zonas portuárias, ferroviárias e industriais ou, até mesmo, decorrentes de intervenções urbanísticas anteriores, inacabadas. Como exemplos precursores temos a reciclagem de antigas fábricas abandonadas em *lofts* para artistas, galerias, restaurantes e lojas no bairro de SoHo em Nova York durante o fim dos anos 70; e as intervenções nos “*waterfronts*” de Baltimore e Nova York já na década de 1980. No entanto, permanecem mais emblemáticos os exemplos dos grandes equipamentos culturais europeus implantados na década de 90 – provas vivas da massificação homogeneizada na produção cultural. Dentre eles, destacam-se o *Centro Georges Pompidou* em Paris (França), a ilha de museus *Museumsinsel* em Berlim (Alemanha) e o *Museu Guggenheim*¹⁴ de Bilbao (Espanha).

Diante desses exemplos, diversos autores apontam para a desvirtuação do papel do arquiteto¹⁵ e do urbanista (e até do próprio artista) perante a cidade, já que agora tomam ares de empreendedores, visando sempre um objetivo prévio específico que remete ao lucro (MILES, 2000; JACQUES, 2004; FORTUNA; SILVA, 2005), contribuindo com frequência para o enfraquecimento do planejamento como solução para crises urbanas, sociais e culturais; e compactuando com a redução das práticas ligadas às artes urbanas e conseqüentemente com a redução das possibilidades de experimentação, mudança e inovação estética da cidade.

A esse problema soma-se outro: cada vez mais percebemos que não são todos os grupos sociais que tem acesso a essa oferta cultural espetacular. Como

¹³ É importante destacar aqui que muitos autores discordam de termos como “requalificação urbana” e “revitalização” pois eles, “muitas vezes desconsideram a vida, geralmente pobre, que já existia nos locais objeto de intervenção ao supor que estes eram destituídos de vitalidade ou alguma qualidade” (ANDRADE, 2002, pp. 23-24).

¹⁴ A própria Fundação Solomon R. Guggenheim acabou por tornar-se sinônimo de espetacularização ao desdobrar-se em um número impressionante de franquias que parecem se esforçar para provar o lema da estética sobre o conteúdo. Seguindo a inauguração, no ano de 1959 em Manhattan, Nova York, do Museu Solomon R. Guggenheim original (projetado por Frank Lloyd Wright), a “marca” Guggenheim já foi responsável pelos seguintes empreendimentos: a Coleção Peggy Guggenheim (1979) em Veneza na Itália; o Guggenheim SoHo (inaugurado em 1992 e fechado em 2002) também em Nova York (EUA); o Museu Guggenheim Bilbao (1997, projeto de Frank Gehry) em Bilbao, na Espanha; o Deutsche Guggenheim (1997), construído em cooperação com Deutsche Bank, em Berlim na Alemanha e o Guggenheim Hermitage Museum (2001, projeto de Rem Koolhaas), situado dentro do hotel-casino-resort *The Venetian*, em Las Vegas (EUA) e vinculado ao Hermitage Museum de São Petersburgo na Rússia. Mesmo após o fracasso de outros famosos projetos de expansão, como o de Jean Nouvel no Rio de Janeiro e o de Zaha Hadid em Formosa, a fundação ainda tem planos para a construção de novas filiais nos Emirados Árabes, em Guadalajara, em Hong Kong e em Paris (este último em parceria com o próprio Centro Georges Pompidou).

¹⁵ Esta desvirtuação do papel do arquiteto-urbanista foi discutida de forma eficiente por Brandão (1991), que analisa as origens etimológicas do termo “arquitetura”, apontando para sua função de “‘produzir a visibilidade’ de um ‘Mundo’ e sua ordenação” (BRANDÃO 1991, p. 22 apud ANDRADE, 2002, p. 05).

conseqüência, as diferentes camadas da população não freqüentam mais os mesmos locais, não se misturam e não compartilham dos mesmos valores, o que contribui para processos de segregação, “exclusão” e fragmentação nas dimensões culturais, sociais, políticas e espaciais.

São criadas, assim, barreiras sociais visíveis e invisíveis, que, associadas à implementação de políticas públicas intolerantes com as práticas populares das periferias, acabam por interromper o diálogo interclassista espontâneo (RIBEIRO, 2006). Sob este ângulo, conclui-se que a revitalização a partir da espetacularização contribui para um controle social dentro da cidade, delimitando zonas mais e menos favorecidas com possibilidades de crescimento futuro diferenciado.

2 A CULTURA NO CONTEXTO LOCAL

No presente trabalho, estaremos focalizando especialmente os movimentos culturais na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, uma vez esclarecido o tema das tendências globais de instrumentalização da cultura, torna-se necessário analisar seus desdobramentos no contexto local.

Iniciaremos este capítulo tratando das políticas públicas no cenário nacional para depois nos aprofundarmos no caso carioca, abordando suas singularidades, tanto na esfera espacial quanto na sócio-cultural.

2.1 Políticas públicas de cultura no Brasil

Ao estudarmos as relações entre cidade e cultura, é essencial abrir um paralelo com as relações entre as políticas culturais e as políticas urbanas. O que vemos no cenário nacional atualmente é a existência de políticas culturais que têm trabalhado com um conceito restrito de cultura (FARIA, 2003)¹⁶.

No Brasil, “as leis culturais foram criadas na década de 1990 para estimular a iniciativa privada a investir em cultura num momento em que o Estado fechava [seus] órgãos culturais mais representativos¹⁷ [...], [abrindo] mão das políticas públicas e [realizando] a cultura com dinheiro público na esfera privada” (FARIA, 2003, p. 44). Dentre essas leis, destacam-se até hoje as de incentivo fiscal – em especial a Lei nº 8.313/91, também conhecida como Lei Rouanet¹⁸ (anexo 1, p. 121), que propicia deduções de imposto de renda e outros benefícios fiscais para pessoas físicas e empresas que apoiem e executem projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. A Lei Rouanet possui desdobramentos próprios nas diferentes regiões do país através das leis estaduais, que a adaptam de acordo com as particularidades dos mercados culturais locais (anexo 2, p. 122).

De acordo com a jornalista Marta Porto (2004), estas medidas foram responsáveis por trazer novos atores à cena política brasileira: “os departamentos de marketing e comunicação de empresas, em um primeiro momento, e, a partir de 1995, as grandes fundações culturais privadas, muitas atreladas a entidades financeiras, como as instituições bancárias do porte Santander, Itaú e Bank Boston [...] [e] às multinacionais da área de telecomunicações ou de grandes conglomerados”¹⁹.

¹⁶ Semelhante ao conceito de cultura objetivada definido no item 1.1 desta dissertação.

¹⁷ Aqui, Faria se refere ao desmonte de órgãos oficiais de cultura, dentre eles a Embrafilme, a Funarte e o IBAC, como parte estratégica para a implantação de um sistema de mecenato cultural por parte do governo de Fernando Collor de Melo através do Programa Nacional de Desestatização (PDN).

¹⁸ Dentre as leis de incentivo fiscal, além da Lei Rouanet, aparece com destaque no cenário nacional a Lei do Audiovisual, que diz respeito à produção de cinema.

¹⁹ Porto segue seu texto afirmando que, no ano de 2001, 10% das empresas privadas trabalhando com fins públicos já atuavam exclusivamente na área cultural nacional, e que, no ano de 2002, houve o ingresso direto de aproximadamente 100 milhões de dólares na mesma através, apenas, das leis de incentivo fiscal.

Estas leis, que priorizam o papel dos produtores artísticos como investidores²⁰, fazem com que o financiamento cultural se concentre nas mãos dos referidos departamentos de marketing e comunicação das grandes empresas privadas, que, por sua vez, apóiam projetos em esferas restritas, concentrados setorialmente e, na maior parte das vezes, limitados ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo, preterindo as particularidades específicas de identidade e valores locais.

Ainda segundo Porto (2004), as políticas culturais do Ministério da Cultura brasileiro beneficiam com clareza aqueles projetos capazes de atrair a atenção das empresas, garantindo o retorno de marketing esperado. Trata-se de um cenário político paternalista, que dificulta modelos de gestão participativos. Ele passa a se apresentar-, assim, como um instrumento autoritário e reducionista que ignora o espírito público, e não se preocupa com o mapeamento, o diagnóstico e o incentivo de oportunidades aos “excluídos” deste sistema.

O que observamos em âmbito nacional e regional é uma carência de instituições intermediárias entre o indivíduo e a estrutura macro da cidade, que tenham como objetivo a busca da preservação da civilidade e da cidadania dentro da vida urbana (FREITAG-ROUANET, 2002).

Apenas recentemente, foram criadas políticas específicas para os movimentos culturais comunitários, das quais se destacam o Programa Cultura Viva (do governo federal) e, no estado do Rio de Janeiro, o Programa Cultura Nota 10²¹.

O programa Cultura Viva (2004), que tem como ação prioritária os “Pontos de Cultura”, foi concebido com o objetivo de reconhecer e apoiar financeiramente, iniciativas culturais já existentes e que estimulam o desenvolvimento social, a cidadania, a geração de trabalho e renda, e apresentam, ao mesmo tempo, potencial de fortalecimento do patrimônio cultural, seja nas grandes cidades, em favelas ou periferias, aldeias indígenas, assentamentos rurais, comunidades quilombolas e outras formas de organização comunitária. O programa Cultura Nota 10 (2003) tem como base um prêmio anual, cujo objetivo é a identificação, o reconhecimento e a disseminação de iniciativas culturais fluminenses consideradas “inovadoras”. Ele é um resultado da parceria entre a Secretaria de Cultura do estado do Rio de Janeiro e a UNESCO, contando também com o apoio de instituições como o SEBRAE-Rio, a FUNARJ e outras de caráter privado.

²⁰ Vale lembrar aqui o “slogan” adotado pelo Ministério da Cultura no ano de 1995, “Cultura é um bom negócio”. Ver *website* disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/setor.php?pid=1100&setor=14>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

²¹ Maiores informações sobre os referidos programas podem ser encontradas no *website* do Ministério da Cultura, disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/index.php>, assim como no *website* do Programa Cultura Nota 10, disponível em: <<http://www.culturanota10.com.br>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

2.2 Rio de Janeiro: uma cidade plural

Como consequência de sua história, de sua formação e dos processos de culturalização e apropriação da cultura no espaço urbano, o Rio de Janeiro apresenta-se hoje como uma cidade que sofre mudanças constantes, rápidas e descontroladas, abrigando, como consequência, vivências e realidades múltiplas. Apesar de seu caráter particular, nos últimos tempos, tem sido possível observar uma necessidade intensa de classificá-la ou de tentar enquadrá-la dentro de um padrão já estabelecido de cidades.

O antropólogo Nestor G. Canclini (2004), por exemplo, busca uma caracterização mais generalizada, tentando classificar sua posição dentro do cenário global. Segundo ele, o Rio de Janeiro se encaixa no quadro geral das grandes cidades da América Latina (juntamente com Buenos Aires, Caracas, Lima, Cidade do México), consideradas por ele como “cidades-paranóicas”. As “cidades-paranóicas” seriam aquelas que se desconstruíram, reunindo as consequências negativas da tentativa de implantação do modelo primeiro-mundista de “cidade-espetáculo”²² em sociedades menos desenvolvidas. Elas eram, antes, destinos desejados por turistas e investidores, mas agora se apresentam como paisagens catastróficas, arruinadas pela violência, pela presença dos “sem-teto”, de vendedores ambulantes e de crianças de rua, pela pobreza e pela decomposição da vida pública em geral.

Como “cidade-paranóica”, o Rio de Janeiro assumiria sua conformação mais macabra: a de uma urbe do temor, do perigo e da insegurança, transparecendo unicamente uma faceta pejorativa e uniforme, que ignora as particularidades das diferentes realidades que a compõem.

Saindo do âmbito global e passando para o local, temos aquela que talvez seja a sua caracterização mais conhecida: a de “cidade partida”, introduzida pelo jornalista Zuenir Ventura em seu livro homônimo de 1994²³. A “cidade partida” seria o retrato de uma segregação histórica entre “morro/favela” e “asfalto”:

“Nessa terra em que as fronteiras são sempre tênues [...], os contrários convivem: a alegria e o pranto, a miséria e o prazer, a violência e a solidariedade, a fé e o crime, o tráfico e a vida honesta, a glória efêmera e a resistência muda, o medo, a crueldade e o terror – um cotidiano feito de sofrimento, mas também de uma

²² Ao retomar o conceito de “cidade-espetáculo” de Debord (1964), Canclini procura exprimir a idéia de uma cidade sexy, emblemática da globalização e condensadora de inovações urbanísticas. Feita para ser visitada e admirada como cidade global, ela é marcada pelo intenso papel das empresas transnacionais, pela mistura de culturas, pelo domínio da elite no acesso à arte e à ciência e pelo alto número de turistas. A cidade-espetáculo é uma urbe que se reinventa constantemente através da revitalização de áreas históricas e da renovação sócio-cultural, de modo a competir com as demais cidades como se fosse uma entidade-mercadoria. Ver item 1.3 desta dissertação.

²³ O livro “Cidade Partida” retrata as experiências de Ventura na favela de Vigário Geral no ano de 1993, logo após a famosa chacina de 21 pessoas no local. Nele, o autor narra seu contato com os “dois lados da cidade”, discorrendo sobre sua vivência na favela e sobre as tentativas de organização de movimentos pacifistas por parte de instituições como o Viva Rio.

esperança que às vezes parece inútil. [...] Desde a reforma de Pereira Passos e passando pelos planos Agache e Doxiadis, a opção sempre foi pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe. O resultado dessa política foi uma cidade partida.” (VENTURA, 1994, pp. 12-13).

Apesar de sua importância na época como alerta/denúncia para uma realidade alheia aos olhares das classes mais altas da cidade (marcada pela violência do tráfico de drogas e pela existência de poderes paralelos) e para a própria percepção da necessidade de juntar os diferentes lados da cidade através da sua compreensão mútua, a noção de “cidade partida” de Ventura acabou reforçando o já existente estigma da dualidade carioca, insistindo na idéia de um Rio de Janeiro partido em dois e dificultando, assim, a sua compreensão como uma cidade plural, de realidades múltiplas conseqüentes de diversas formas de processar o espaço sob diferentes ângulos (urbano, social, cultural) e através de diferentes atores.

Este estigma dual também está presente no discurso do atual representante do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro, Adair Rocha, através do livro “Cidade Cerzida” (2000)²⁴, em que insinua o processo de unificação da cidade, apontando para um cerzimento da “cidade partida” de Ventura, porém insistindo na idéia do asfalto como inimigo e ameaça constante à existência da favela (e vice-versa). Rocha acaba contradizendo sua própria idéia de “costura urbana”, pois não considera a existência dos espaços “entre-zonas”, das “franjas” e fronteiras existentes entre os extremos da cidade.

Uma classificação mais bem sucedida é a do mestre Milton Santos em seu livro “A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção” (2002), em que aponta uma abordagem relativamente dual, porém menos simplista, baseada na divisão da cidade²⁵ em “zonas opacas” e “zonas luminosas”. Enquanto as “zonas luminosas”, onde vivem os ricos, seriam aquelas racionalizadoras, compostas por espaços regulares e fechados onde não há mais o elemento da surpresa, as “zonas opacas”, onde vivem os pobres, se apresentariam como espaços inorgânicos, “do aproximativo e da criatividade”. Assim, ao mesmo tempo em que o autor se desprende da dicotomia favela/asfalto, considerando a flexibilidade destas zonas, ele tem êxito ao reconhecer o valor das “zonas opacas”, citando seu potencial criativo e ainda não descoberto e revertendo as noções convencionais ao colocar os mais pobres como os atores capazes de propiciar novos debates dentro da cidade. Segundo Santos:

²⁴ Em seu livro “Cidade Cerzida” (2000), Adair Rocha diz assumir a ótica da favela, apontando os pontos de incompatibilidade e conjugação entre ela e a cidade formal a partir de um estudo de caso realizado no Morro Santa Marta.

²⁵ Cabe destacar que, ao mencionar as “zonas luminosas e opacas”, Santos não trata especificamente do caso do Rio de Janeiro.

Na cidade "luminosa", moderna, hoje, a "naturalidade" do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas 'opacas'. Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão. Os espaços inorgânicos é que são abertos, e os espaços regulares são fechados, racionalizados e racionalizadores.

Por serem "diferentes", os pobres abrem um debate novo, inédito, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e as coisas já presentes. É assim que eles reavaliam a tecnosfera e a psicosfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva. Diante das redes técnicas e informacionais, pobres e migrantes são passivos, como todas as demais pessoas. É na esfera comunicacional que eles diferentemente das classes ditas superiores, são fortemente ativos.

Trata-se, para eles, da busca do futuro sonhado como carência a satisfazer - carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania. Esse futuro é imaginado ou entrevisto na abundância do outro e entrevisto, como contrapartida, nas possibilidades apresentadas pelo Mundo e percebidas no lugar. (SANTOS, 2002, p. 261).

Não se pode negar que estas muitas caracterizações tiveram sucesso em retratar a cidade em momentos ou contextos específicos, porém, a insistência e a aceitação absoluta das mesmas acabaram deixando algumas marcas profundas no que se refere à compreensão da cidade, transformando-as em verdadeiras "facas de dois gumes". Estas formas pré-definidas de olhar o Rio de Janeiro foram (e continuam sendo) incapazes de acompanhar as constantes transformações que compõem a alma da cidade, ignorando o advento de novas relações e transições no campo espaço-temporal (e também social, cultural...), o que leva a análises geralmente limitadas do rico mosaico urbano carioca.

Como exemplo, vale destacar aqui, que até a própria favela – símbolo maior da violência carioca e maior responsável pelo estado de paranóia citado por Canclini – é múltipla em seus significados e em suas vivências, pois consegue ter sua imagem simultaneamente atrelada à festa, à poesia, à arte urbana do grafite, ao samba e ao funk; à coragem, ao trabalho, à produção e à geração de renda; ao gueto, à criminalidade e ao tráfico das drogas.

Para compreendermos este trabalho e o papel das ações culturais, é necessário despir-se dos pré-conceitos que procuram definir a urbanidade carioca e abrir a mente para as diversas identidades que surgem a cada dia nessa cidade, tornando-a plural e mutante. Para tal, reproduzem-se aqui as palavras de Heloísa Buarque de Hollanda (2004) a respeito da cidade do Rio de Janeiro:

[...] assistimos agora à proliferação de inúmeras redes e canais entre estes mesmos espaços [asfalto e favela] que começam a

estabelecer conexões novíssimas e impossíveis de serem imaginadas há algum tempo atrás. O que há de novo e chama atenção nesse fluxo que está se estabelecendo entre centro e margens é sua força enquanto criador de **espaços efetivos de articulação intercultural** [...]

Pode-se dizer, sem hesitação, que o efeito "Cidade Partida" não caracteriza mais a cultura carioca. Como observa Paulo Lins, no lugar das favelas (antigos similares das senzalas) surgem as neo-favelas (atuais similares dos quilombos) com voz própria, beleza própria, inserção no mercado cultural e alto poder agregador.

Definir hoje a cultura do Rio de Janeiro é, antes de mais nada, imaginar estratégias e políticas culturais a partir desta rede de canais recém-abertos, das perspectivas efetivas de inclusão social que a nova cultura urbana carioca vem sinalizando e do sonho de estarmos assistindo ao inédito rito de passagem da cultura à cidadania (HOLLANDA, 2004, grifo meu).

No trabalho em questão, serão tratados, precisamente, estes novos “espaços efetivos de articulação intercultural”, que surgem no Rio de Janeiro dando visibilidade aos novos atores que buscam assegurar esta “passagem da cultura à cidadania”.

2.3 O processo de culturalização no Rio de Janeiro

A cidade do Rio de Janeiro possui um papel de destaque inegável dentro do cenário nacional. Apesar de ter sido superado por São Paulo dentro da hierarquia de cidades²⁶, o Rio ainda se apresenta, em muitas ocasiões, como o “ditador da moda metropolitana brasileira” (ABREU, 1987, p. 01).

Segundo Ana Clara Ribeiro (2006, p. 40), a importância da cidade remete a uma “elevada densidade simbólica”, conquistada por numerosas razões que vão desde seu valor histórico – por ter abrigado a corte portuguesa e ter sido a capital do país durante o período de 1763 a 1960 – até as suas belezas naturais mundialmente reconhecidas. Para Ribeiro, esta densidade simbólica tem sido “amplificada pelo abrigo de funções culturais e pela difusão de imagens-sínteses [da cidade]”:

São algumas destas imagens-sínteses: Rio – capital cultural, Rio – cidade aberta, cosmopolita. Estas representações – somadas a outras relacionadas à falta de regras na vida diária e à exposição do corpo e da sensualidade – fazem da cidade um “nó” propício ao funcionamento das redes de atividades econômicas e formas de cooperação da modernidade tardia.

A cidade cosmopolita, a cidade aberta, a cidade cenário **tem sido adaptada a arranjos econômicos que se apropriam de acúmulos simbólicos desigualmente distribuídos na paisagem. Estes acúmulos resultam de investimentos culturais pretéritos, [...]** e da produção artística com reconhecimento internacional. Áreas da cidade

²⁶ Principalmente em termos econômicos. A cidade de São Paulo, que possui cerca de 18,3 milhões de habitantes é tida pelo “*Globalization and World Cities Study Group & Network*” como a 14ª cidade mais globalizada do planeta, tendo sido considerada “a cidade mais populosa do hemisfério sul, [...] o principal motor econômico-financeiro e centro de decisões corporativas da América Latina” (PIMENTA, 2007).

[...] transformam-se em focos (ou nichos) da acumulação primitiva de capital simbólico²⁷. (RIBEIRO, 2006, p. 40, grifo meu).

Estes “investimentos culturais pretéritos” seguem as tendências de apropriação da cultura nas cidades contemporâneas globalizadas e culminam, muitas vezes, na implantação de grandes empreendimentos, que voltam suas forças para um tipo de entretenimento genérico e inacessível à população de forma igualitária. Este seria o caso, por exemplo, da Cidade do Samba, inaugurada no bairro da Gamboa, na zona portuária do Rio de Janeiro em 2005. Seu projeto, idealizado pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) foi construído no âmbito do Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária - uma iniciativa da Prefeitura do Rio através do Instituto Pereira Passos (IPP). Além de contar



FOTOGRAFIA 01 – Cidade do Samba.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 08 abril 2006.

com os barracões das principais escolas de samba locais - que passaram a realizar ali a construção de seus carros alegóricos e a confecção de fantasias e adereços, o espaço abriga também lonas para espetáculos, exposições e atividades culturais permanentes. Com a intenção de constituir um novo pólo turístico carioca, a Cidade do Samba chegou a ser definida pelo prefeito César Maia como um "parque temático do samba" (apud CARLA, 2005), onde semanalmente é realizado o espetáculo “Cidadão Samba” - um evento que conta com show de música e dança, *buffet*, queima de fogos e um desfile do qual o visitante pode participar:

Este **complexo de arte popular e entretenimento** foi planejado para que o visitante sinta as emoções do Carnaval durante os 365 dias do ano, vivendo a magia da **festa que transforma o Rio de Janeiro na capital mundial da alegria**. [...]

Às quintas-feiras [...] o visitante assiste a um espetáculo de música brasileira, montado com **sambas conhecidos internacionalmente**. Vibra com a **ginga das mulatas**, das baianas e a dança de mestres-salas e portas-bandeiras!

Após o show, **o sonho acaba virando realidade**. O folião veste uma fantasia e vai atrás da bateria. Participa de um desfile inesquecível, como se estivesse no Sambódromo! Com direito a um show de queima de fogos, é uma lembrança que ficará guardada para sempre

²⁷ Aqui, a autora cita como exemplo de “acumulação primitiva do capital simbólico carioca” o fenômeno de mercantilização do carnaval e seu caráter de espetacularização com fins econômicos. Outra autora a citar o carnaval carioca dentro do mesmo contexto é Marta Porto (2006), que o descreve como um mega-evento internacional, capaz de atrair mais de 320.000 turistas ao Rio de Janeiro e de gerar mais de 555 milhões de dólares em movimentação financeira todo ano. No entanto, Porto aponta para o fato dessa arrecadação beneficiar principalmente os órgãos públicos, não contribuindo para a melhoria da qualidade de vida dos responsáveis pela produção dessa festa: as comunidades faveladas da cidade, que não recebem o lucro proporcional ao seu trabalho.

no coração. (Retirado do *website* oficial da Cidade do Samba²⁸ em 01 abril de 2008, grifos meus)

O preço da “lembrança que ficará guardada no coração” é de R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais) por pessoa – uma quantia que representa mais de 30% do salário mínimo atual no Estado do Rio de Janeiro, evidenciando a intenção do equipamento em privilegiar o turismo cultural e não a população local que, em sua maioria, não conseguiria arcar com o custo de uma visita.

O fator econômico é apenas um dos obstáculos que contribuem para a dificuldade de acesso das camadas mais pobres da população a este tipo de empreendimento. Outro obstáculo seria a própria distribuição desigual dos equipamentos culturais, espacialmente concentrados no centro e nos bairros mais nobres da cidade. As áreas não contempladas por eles transformam-se, com frequência, em zonas consideradas “não culturais”, pois a cultura nelas produzida não se identifica necessariamente com a cultura hegemônica que predomina no resto da cidade.

Para a socióloga Barbara Freitag-Rouanet, existe, em nossa sociedade, uma grande dificuldade em se considerar as culturas não-hegemônicas como culturas legítimas. Ao retomar os pensamentos de Castells, a autora afirma que “a cultura hegemônica, claramente definida e decididamente realizada, não deixa aflorar valores alternativos” (2002, p. 28). A invalidação destes valores alternativos nos leva a compactuar com o estado de **invisibilidade** em que se encontram as manifestações culturais provindas de locais que não condizem com nossa realidade homogênea, além de reforçar uma segregação sócio-espacial que é fruto de nossa dificuldade em reconhecer e admitir o outro, o diferente (seja na aparência, nas crenças, nas tradições, nas ações... na sua cultura em geral).

Segundo a psicóloga social Lúcia de Castro (2004), o sentimento de invisibilidade, imposto a grande parte da população traz angústia, pois impossibilita os processos de significação e identificação e, ao anular o reconhecimento, impede a confirmação de uma existência. O que se pode observar atualmente é o surgimento de inúmeras ações dos espaços marginalizados da cidade, que buscam romper com esta invisibilidade, afirmando sua identidade e constituindo verdadeiros movimentos de resistência.

²⁸ Ver *website* da Cidade do Samba, disponível em: <<http://cidadedosambarj.globo.com/>>. Acesso em: 01 abril 2008.

3 AS AÇÕES CULTURAIS

Muitos dos movimentos de afirmação e resistência que surgem nas comunidades periféricas na tentativa de superar a invisibilidade apóiam-se em atividades de caráter artístico-cultural, constituindo o objeto de pesquisa em questão, as “ações culturais”.

3.1 Definindo as ações culturais

O final dos anos 70 representou uma época “intensamente caracterizada pelo colapso das estratégias e modelos de desenvolvimento centradas no progresso material e no crescimento econômico; pelas suas conseqüências desastrosas em termos de polarização social e aumento da pobreza; e pela restrição da atuação do Estado, particularmente pela redução das políticas sociais em geral” (VAZ; SELDIN, 2007a). A cidade contemporânea, vítima da culturalização, passou a representar o paradoxo entre a banalização/hegemonização da cultura e o surgimento de novas realidades alternativas. Nesse sentido, a relação entre cultura e cidade passou a evidenciar-se através de esferas híbridas: a primeira seria de rompimento, através da qual a cidade é vista como um objeto cultural mercantilizável; e a segunda seria promissora, voltada para a “identificação dos processos contra-hegemônicos em operação na cidade” (FERNANDES, 2006, p.52).

Estes processos contra-hegemônicos começaram a surgir principalmente a partir do início da década de 1980, sob a forma de projetos culturais diferenciados, que aliavam a produção de cultura a um caráter reivindicatório, na tentativa de superar as desigualdades gritantes referentes à distribuição de bens e serviços, que privilegiava apenas uma pequena parcela da sociedade. Estes projetos eram, muitas vezes, oriundos de movimentos associativos que começavam a se organizar nas periferias urbanas, fazendo surgir novas lideranças culturais, atuantes em torno de atividades e linguagens artísticas variadas, com o objetivo de promover o encontro entre seus iguais e expressar “suas questões, suas visões de mundo, suas condições de vida, revoltas e projetos de sociedade” (FREITAS 2002 apud PORTO, 2004). Estas novas iniciativas, que teriam seu grande “boom” nos anos 90, consistem no que aqui se entende pelo fenômeno das *ações culturais*.

Na prática, podemos definir as ações culturais aqui estudadas como: movimentos ou iniciativas originárias de grupos comunitários, dotados de uma forte relação com o espaço urbano onde se inserem, e que procuram atuar em direção à transformação e ao desenvolvimento social, através da manifestação de diferentes práticas e linguagens, buscando a visibilidade dificultada por políticas hegemônicas.

Em termos gerais, estes grupos são aqueles considerados marginalizados pela sociedade. Eles não têm acesso aos modos culturais formais tradicionais e produzem

e praticam culturas que, só muito recentemente, começam a ser reconhecidas pela mídia e pelas parcelas dominantes da sociedade. Por isso, enxergam as ações culturais como uma oportunidade de sair de um estado de invisibilidade rumo à afirmação do seu lugar e de seus direitos dentro da cidade.

Durante o estudo do tema das ações culturais através da pesquisa “*A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social*”²⁹, foi detectada uma grande variedade de expressões culturais, apontando para uma preocupação com a manifestação da heterogeneidade. Trata-se de exemplos que passam por modalidades artístico-culturais diversas, que variam desde as mais difundidas (música, dança, teatro, cinema, rádio...) até as mais específicas ou menos conhecidas (culinária e artesanato típicos, festas populares locais...), e que, com frequência, não se encaixam na esfera da chamada “cultura erudita”, apesar de representarem os saberes e fazeres das populações mais humildes, contribuindo igualmente para sua formação e inserção na cidade. Assim, estejam elas ligadas à transmissão de heranças culturais tradicionais ou a práticas recentes aliadas a novas tecnologias, as ações culturais passam, primeiramente, pela questão do respeito à pluralidade.

A análise de mais de cem ações culturais durante a pesquisa (anexo 3 – gráficos I e II, p. 132) comprova que, apesar da diversidade, no cenário nacional existe um predomínio de iniciativas voltadas para atividades musicais e performáticas. Isto pode ser explicado pelo fato da musicalidade possibilitar a conexão entre uma estética amplamente compreendida e a força política, formando um ideal sócio-cultural que serve quase como um grito de liberdade. Dentro do grupo de ações que remetem à expressão do corpo, destacam-se aquelas ligadas a ritmos e práticas específicas – variando desde jongo e samba até maculelê e capoeira, o que indica uma necessidade destes grupos em enfatizar manifestações singulares.

O que se observa é que, em sua maioria, as ações culturais passam pela afirmação de modalidades artístico-culturais atreladas a especificidades étnicas, locais e etárias, assumindo a representatividade de identidades determinadas como consequência dos processos de discriminação e que procuram reforçar, portanto, o sentimento pleno de pertencimento dos seus participantes à cidade, bem como a assimilação e reconhecimento de sua produção cultural. Como consequência, elas são freqüentemente consideradas “subculturas”, o que lhes atribui um alto grau de ilegitimidade e menosprezo no que se trata de sua contribuição para a formação de identidades urbanas válidas.

²⁹ A pesquisa “A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social” teve início em agosto de 2004 e encontra-se em andamento até a presente data sob a coordenação da Prof. Dra. Lilian Fessler Vaz.

Além da grande variedade de expressões englobadas, as ações culturais também se apresentam diversas no que diz respeito a sua formação hierárquica interna, às instituições de apoio e incentivo, à relação com o espaço e ao seu próprio alcance e relevância em termos espaciais e urbanos. No entanto, não existem levantamentos precisos sobre a sua quantidade e/ou qualidade no território brasileiro. Os dados mais próximos a que chegamos foram os emitidos durante o Fórum Cultural Mundial de 2006, quando o coordenador de comunicação da SPPC/Minc³⁰, Manoel Correa, comentou a existência de “milhares de grupos” candidatos ao programa dos Pontos de Cultura³¹. Naquele ano, aproximadamente 200 projetos tinham sido contemplados com o reconhecimento do governo federal. Até o início de 2008, este número seria triplicado, totalizando mais de 650 Pontos de Cultura distribuídos pelo território nacional (55 destes localizados no estado do Rio de Janeiro)³².

Apesar da falta de dados estatísticos concretos, podemos fazer algumas afirmações no que diz respeito a suas características principais, iniciando com o próprio conceito de “ação cultural”. O termo “ação cultural” representa o conjunto de dois conceitos específicos: o conceito de *cultura* e o conceito de *ação*. Como já foi discutido anteriormente, o conceito de cultura subentende a ausência de qualquer funcionalização de seu uso. É precisamente por isso que a escolha da palavra “ação” aqui não é aleatória. Ela é utilizada para esclarecer as “intenções” do tipo de movimento a ser tratado.

A noção de uma ação dentro do âmbito cultural talvez seja melhor compreendida através da explicação de Mario de Andrade³³ sobre os princípios daquilo que ele considerava *arte-ação*: “uma arte de mãos sujas, uma arte comprometida com o seu tempo, que não recusasse servir-se de tudo que lhe pudesse ser útil como instrumento de afirmação cultural” (ANDRADE 1945 apud COELHO, 2004a, p. 52). Para Andrade, os artistas brasileiros só seriam “verdadeiros” se adotassem os princípios desta *arte-ação*, que não se preocupava apenas com seus projetos próprios, mas com o mundo como um todo, oferecendo-se como instrumento para a mudança estética e social. Segundo Coelho (2001), Andrade ensaiava com este termo uma idéia que não vingou. No entanto, “o desejo de fazer da arte e da cultura instrumentos deliberados de

³⁰ Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura. A palestra de Correa no Fórum Cultural Mundial aconteceu durante a da mesa redonda sobre os Pontos de Cultura em 29 nov. 2006 no Centro Cultural da Ação da Cidadania, Rio de Janeiro.

³¹ Ver item 2.1 desta dissertação.

³² Dados retirados do *website* do Ministério de Cultura, disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura>. Acesso em: 13 jan. 2008

³³ O conceito de arte-ação é descrito por Mario de Andrade no livro inacabado *Banquete Cultural* (1944-45) e é citado por Teixeira Coelho nos livros “O que é Ação Cultural” (2001) e “Dicionário Crítico de Política Cultural” (2004a).

mudança do homem e do mundo permaneceu – sob o novo rótulo de **ação cultural**’ (p. 08, grifo meu).

A concepção ampliada de ação cultural tem, certamente, expressões mais específicas, sejam conceituais ou empíricas, em cada contexto espacial e em cada momento histórico. No entanto, ainda segundo Coelho, ela é sempre fundamentalmente social por carregar em si o espírito da utopia, procurando uma distribuição mais igualitária da cultura e procurando representar um processo de “criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura” (2001, p. 14). A ação cultural definida por este autor alia o movimento cultural à preocupação social e, muitas vezes, a um caráter político, afetando, portanto, todas estas três esferas. Com isso, ela não se prende apenas à conquista de um desenvolvimento individual e pessoal, preocupando-se com o desenvolvimento coletivo de um grupo ou comunidade e valorizando a produção simbólica dos mesmos.

Outra característica importante deste objeto concerne a sua faceta mutante, ajustável. Para Coelho (2004a), a ação cultural implica num processo de início claro, porém sem fim específico, não havendo um ponto pré-determinado para sua conclusão. Isso acontece porque ela certamente passará por muitas transformações às quais deverá se adaptar: pode ganhar ou perder projeção; pode sofrer uma realocação espacial; podem ser nela introduzidos novos atores que levem a novos direcionamentos; pode inclusive desvirtuar-se de seus propósitos iniciais, desdobrando-se em novos projetos. O que a enriquece são exatamente estas variantes, que refletem sua capacidade ou incapacidade de superar obstáculos, provando que seu processo de desenvolvimento é mais importante do que seus fins:

[...] Neste sentido, por depender daquilo que as pessoas e grupos aos quais se destina entendam fazer dela, a ação cultural, apresentando-se como o contrário da fabricação cultural, não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um início claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas. Neste sentido, a ação cultural é apenas uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado, embora provavelmente situado entre certas balizas. Ou não... O processo ou os meios, neste caso, importam mais que os fins [...] (COELHO, 2004a, p. 33).

Este seu caráter torna-se mais facilmente compreensível ao se tomar como exemplo o Grupo Cultural Afro Reggae (GCAR). Surgido em 1993 como um jornal cultural em formato de tablóide e distribuído gratuitamente com o nome de Afro Reggae Notícias (ARN), o grupo possuía como objetivo inicial a divulgação da cultura negra entre os jovens, principalmente através da música, sendo enfatizados em seus

textos os movimentos ligados aos ritmos *reggae*, *soul* e *hip hop*. No mesmo ano, com a inauguração de seu Núcleo Comunitário de Cultura, na favela de Vigário Geral, teve início uma série de projetos sócio-culturais que tinham como objetivo investir no potencial de jovens favelados e moradores de territórios marcados pela violência policial e pelo narcotráfico, proporcionando-lhes educação e alternativas de emprego e lazer (JUNIOR, 2006). Ali eram realizadas pequenas oficinas de dança, percussão, capoeira e reciclagem de lixo. O crescimento do Grupo foi tal que, em 1997, inauguraram o Centro Cultural Afro Reggae Vigário Legal, um espaço que passou a abrigar uma diversidade ainda maior de atividades, sendo a principal delas a música. Em pouco tempo, seria formada a Banda AfroReggae – uma iniciativa responsável por elevar a projeção do Grupo ao nível internacional, não apenas por méritos artísticos, mas pela reputação de conter em sua formação ex-integrantes de facções ligadas ao tráfico de drogas. Nos anos seguintes, a Banda fechou um contrato para a gravação de CDs e para a realização de turnês pela Europa, Canadá e Estados Unidos. Em 2006, a sede no Centro Vigário Legal foi substituída pelo Centro Cultural Waly Salomão – um grande projeto, financiado pelo BNDES e pela Petrobrás. O grupo já contava também com uma produtora de eventos própria: a Afro Reggae Produções Artísticas Ltda. De ação cultural exemplar, o GCAR tornou-se alvo de diversas críticas que condenavam sua inserção no mercado cultural, a comercialização de sua imagem e seus “métodos de recrutamento” de jovens, evidenciados através do documentário “Favela Rising” (2005)³⁴ e descritos por José Junior (um dos fundadores do grupo) em seu livro “Da Favela Para o Mundo” (2006):

[...] Como projeto pedagógico e sociocultural, a banda AfroReggae tinha chegado ao seu limite. [...] Não buscávamos ser consumidos pelo mercado ou entendido por antropólogos, e sim pelos caras [sic] da favela. **Nossa linguagem e outros instrumentos metodológicos eram parecidos com os da narcocultura**³⁵ que impera nas favelas do Rio há trinta anos. **Falamos em poder, em hierarquia. E usamos roupas de marca**, porque gostamos e porque assim também **despertamos a cobiça**, a vaidade e a auto-estima dos meninos. (JUNIOR, 2006, pp. 124-126, grifos meus).

Para acalmar os ânimos, negociamos com a produção local [responsável por um workshop realizado pelo grupo na Holanda] uma prática que pode não ter sido a melhor, mas funcionou. Quanto mais o grupo produzia, mais ele ampliava o valor das diárias. [...] Com o

³⁴ O filme “Favela Rising” (2005) dos diretores norte-americanos Matt Mochary e Jeff Zimbalist focaliza a história do vocalista da Banda AfroReggae, Anderson Sá – um ex-traficante de drogas. O livro “Da Favela Para o Mundo” (2006) narra a trajetória do Grupo Cultural Afro Reggae através do olhar de um dos seus fundadores, José Junior.

³⁵ Junior (2006) define esta narcocultura como a cultura da “boca de fumo”, que “nem sempre está diretamente associada com o crime, [mas com] os estilos de roupas e de linguagens difundidos pelos traficantes. [...] [Trata-se de] uma rede complexa de fatores que faz parte do cotidiano da cidade porque seus tentáculos já se ramificaram de tal modo que sua influência atinge diferentes instâncias sociais” (p. 259). Ainda segundo Junior, o Afro Reggae procura se apropriar desta narcocultura, e criar, a partir dela um viés positivo de atuação, superando-a.

aumento da verba, os meninos e meninas saíam às compras. Era a primeira vez que a grande maioria consumia de verdade. **E realizaram seu maior desejo: usar a marca Nike.** Tênis, meias, cuecas, camisas, casacos, shorts, calças, bonés, relógios, viseiras, chaveiros, tudo. Quem os via nos shows ou andando pelas ruas achavam [sic] que eram patrocinados pela Nike. **Todos se tornaram consumidores compulsivos.** [...] **O visual exagerado passou a levantar suspeitas sobre nossos compromissos sociais.** (JUNIOR, 2006, p. 139, grifos meus).

Apesar de compactuar com um processo de objetificação e mercantilização da cultura, o Afro Reggae não pode ser acusado de desvirtuar-se completamente de seus princípios. Parte de seus ganhos financeiros vem sido aplicada no desenvolvimento de projetos menores, menos conhecidos e locais. Atualmente o GCAR atua, através de núcleos próprios ou em parceria com outras instituições, em pelo menos cinco favelas cariocas (Vigário Geral, Parada de Lucas; Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, Cidade de Deus e Complexo do Alemão) e até mesmo fora da cidade (em Minas Gerais), totalizando dezenas de projetos. Independente de qualquer juízo de valor que possa ser feito a respeito de seu caráter atual, é possível afirmar que o Grupo Cultural Afro Reggae é um dos mais radicais exemplos da intensidade de transformações que uma ação cultural pode sofrer, ilustrando de forma eficiente seu caráter mutante.

Outro projeto que também passou por uma série de transformações, porém mantendo-se mais fiel ao seu caráter original foi o Nós do Morro – um grupo de teatro criado em 1986 pelo ator Guti Fraga no morro do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro. Apenas ao estabelecer uma parceria com o British Council e com a Royal Shakespeare Company³⁶, após dez anos de trabalho e algumas ameaças de ser interrompido, o grupo conseguiu inaugurar um espaço próprio, dentro da comunidade, para realizar suas apresentações – o Teatro do Vidigal. Em 2001, a ação se desdobrou em um núcleo de cinema que, seis anos depois, se transformaria em um equipamento cultural conhecido como Núcleo Audiovisual – um espaço planejado para abrigar as etapas de produção, formação e exibição através de oficinas, de uma produtora e de um cineclubes³⁷. Com o crescimento, o Nós do Morro vem expandindo sua atuação para outras cidades, já tendo auxiliado na implantação de núcleos autônomos nos municípios fluminenses de Nova Iguaçu, Saquarema, Japeri, Miracema, Cachoeiras de Macacu e Itaocara.

Exemplos como estes comprovam o caráter das ações culturais como um objeto “**dinâmico**, pois sua atuação costuma apresentar altos e baixos; **heterogêneo**, pois

³⁶ A Royal Shakespeare Company é uma das mais renomadas companhias teatrais do mundo. Seu envolvimento com o Nós do Morro ocorreu por intermédio do British Council – uma organização internacional que trabalha em parceria como o governo britânico no sentido de possibilitar a troca de experiências educacionais e culturais entre a Inglaterra e outros países através do patrocínio de projetos considerados de interesse criativo para as nações envolvidas.

³⁷ Devido à atividade de formação de profissionais nas áreas do teatro e do cinema, o Núcleo ganhou em 2007 o título de Ponto de Cultura.

apresenta enorme diversidade; **difuso**, pois não tem contornos definidos; **intermitente**, pois sua atividade é descontínua, realizando projetos conforme as possibilidades; **contraditório**, quando obtém muito sucesso. Talvez [trate-se de] um **objeto mutante**.” (VAZ, 2007, p. 30, grifos meus).

Nos próximos tópicos, serão tratadas algumas das muitas dimensões específicas que predominam no estudo das ações culturais, com destaque aos principais atores sociais envolvidos, a sua relação com o espaço urbano, o seu caráter de afirmação e resistência e suas conseqüências e efeitos para as comunidades.

3.2 Os atores sociais envolvidos: partindo “de baixo para cima”

É importante assinalar que as ações culturais aqui consideradas remetem aos projetos originários de iniciativas locais. Ou seja, são aqueles que surgem “de baixo para cima”, não seguindo um modelo previamente imposto nem algum padrão referente à determinada política assistencialista.

Em geral, as ações culturais são respostas às desigualdades de acesso (não só à cultura, mas também à educação, à propriedade, ao crédito, ao conhecimento, à infra-estrutura, entre outros) e à escassez de equipamentos culturais tradicionais (cinemas, teatros, museus) nas áreas periféricas. Por isso, em locais como o Rio de Janeiro, elas partem das zonas periféricas e das mais de 600 favelas que compõem a paisagem da cidade.

Durante os anos 90, grande parte dos movimentos populares de caráter reivindicatório começou a se converter em ONGs ou associações organizadas a partir de espaços comunitários nos subúrbios, favelas e periferias cariocas, possibilitando o surgimento de novos atores sociais (e urbanos) que carregavam a bandeira do exercício da cidadania e da participação social. Munidos de novas metas e formas próprias de organização e criação do trabalho artístico, estes atores foram capazes de subverter “os objetivos ‘contemplativos’ da arte e da literatura modernas”, dando força a uma nova categoria: a “cultura da periferia” (HOLLANDA, 2005).

Esta cultura possui uma dinâmica independente, descartando o papel do intelectual tradicional como seu mediador. Aqui, os responsáveis pela efetivação do processo cultural compõem as classes mais pobres da sociedade, formando a facção pensadora da contra-hegemonia e seus aliados (BARKER, 2003)³⁸. Exemplos práticos

³⁸ Ao falar dos “intelectuais tradicionais”, Barker (2003) se refere ao conceito difundido pelo cientista político Antônio Gramsci, que classificava os intelectuais de duas maneiras: “intelectuais tradicionais” ou “intelectuais orgânicos”. Os intelectuais tradicionais seriam aqueles ligados ao meio acadêmico, que se enxergam como independentes de qualquer aliança entre classes e papéis ideológicos e, portanto, produtores e mantenedores de ideologias constituintes da hegemonia estabelecida como senso comum. Os intelectuais orgânicos seriam provenientes das classes mais pobres e, portanto, estariam familiarizados com a luta social. Considerando que esta classificação remete a uma formação social superada e que o tema em questão apresenta alto grau de especificidade, optou-se, aqui, pelo uso do termo “novos intelectuais”.

destes novos intelectuais seriam o escritor Paulo Lins³⁹ e os responsáveis pela cultura *hip hop* e pelo *funk* carioca, como o *rapper* MV Bill e o produtor musical Celso Athayde⁴⁰, uma vez que eles se colocam na posição de refletir sobre o mundo através da arte, produzindo um conhecimento orgânico valorizado e legitimado como as novas **vozes da favela**.

Estas vozes, que trazem um saudável nível de agressividade e alto poder de interpelação, vêm se mostrando capazes de repensar as distinções pré-estabelecidas entre o que seria cultura “alta” e cultura “baixa”, incentivando a inevitável mistura de gêneros artísticos, mídias e suportes existentes nos dias atuais (HOLLANDA, 2005).

Outro ponto que se pode observar no que concerne os atores sociais envolvidos nas ações culturais é a presença maciça de jovens. Além de aparecerem algumas vezes como idealizadores ou responsáveis pelos projetos, os jovens compõem quase sempre o público-alvo almejado pelas ações culturais, o que é compreensível já que historicamente eles sempre foram os mais abertos às propostas de transformação. A grande diferença, neste caso, é que enquanto nos anos 50, 60 e 70, os responsáveis pelo advento do novo e do transgressor eram os jovens estudantes de classe média – através de expressões culturais como, por exemplo, a bossa nova⁴¹, nas duas últimas décadas, a transgressão do convencional começa a brotar a partir do contexto urbano da periferia – através do *funk* e da cultura *hip hop*. São os jovens deste local os novos responsáveis por dar à arte um caráter provocativo, vestindo a causa das minorias oprimidas em busca do reconhecimento.

Em relação a dados concretos sobre a participação de crianças e adolescentes nas ações culturais, tem-se os relatos do cientista social Juarez Tarcísio Dayrell, responsável pela condução de diversas pesquisas com temática centrada em práticas culturais e juventude nos últimos cinco anos⁴². De acordo com Dayrell (2004), as ações culturais podem ser divididas em dois grupos quando se trata da participação de

³⁹ Paulo Lins é autor do livro “Cidade de Deus” de 1997 (adaptado para o cinema em 2002), que retrata as transformações ocorridas nesta comunidade durante a segunda metade do século XX, enfatizando a violência advinda do controle do tráfico de drogas.

⁴⁰ MV Bill (nascido na favela Cidade de Deus) e Celso Athayde (criado na Favela do Sapo em Senador Camará) são autores dos livros “Cabeça de Porco” e “Falcão – Meninos do Tráfico” (ambas obras que abordam a temática da violência carioca, tendo esta última sido adaptada para um documentário homônimo, dirigido por Athayde), além de fundadores da CUFA (Central Única de Favelas) – uma ONG que procura criar uma conexão entre as favelas do Rio de Janeiro através da linguagem do *hip hop*. A CUFA, juntamente com o AfroReggae, o Nós do Morro e o Observatório de Favelas (ver item 5.4) compõe o movimento F4 (anexo 4, p. 136), que propõe o trabalho integrado entre as instituições.

⁴¹ Segundo Santos (2007), a bossa nova é proveniente das elites intelectualizadas cariocas, tendo surgido em bares e reuniões casuais de músicos da classe média na zona sul da cidade nos anos 50 e 60.

⁴² Dentre as quais se destacam: “Práticas culturais, juventude e identidade negra” (2003-2005), com foco nas trajetórias de vida de jovens negros e pobres envolvidos em grupos culturais na periferia de Belo Horizonte; e “Juventude brasileira e democracia: participação, esferas e políticas públicas” (2005-2006), um projeto de caráter nacional, desenvolvido pelo IBASE e Instituto Polis, que visava realizar um diagnóstico sobre formas, conteúdos e sentidos da participação dos jovens entre 15 e 24 anos, de diferentes realidades no processo de democratização da sociedade brasileira.

jovens. O primeiro engloba os estilos artístico-culturais de caráter essencialmente juvenil, como *rap*, *funk*, rock e grafite e, por isso, é chamado por ele de “homogêneo”, contando apenas com adolescentes e jovens adultos até 29 anos de idade, em sua maioria do sexo masculino. O segundo grupo, que não têm uma linguagem específica da cultura juvenil, voltando suas atividades para teatro, dança afro e capoeira (entre outras), é chamado de “heterogêneo”. Ele apresenta uma composição de gênero misturada e faixa etária ampliada, podendo atingir desde crianças até adultos, porém, mesmo assim, observa-se um predomínio de jovens (anexo 3 – gráfico III, p. 133).

Essas novas lideranças culturais juvenis possuem a qualidade de se apropriarem das linguagens artístico-culturais, enfatizando e valorizando a discussão em torno da dimensão cultural e da expressão das suas questões cotidianas, suas condições de vida, suas inquietações. O que foi possível observar através de entrevistas com diferentes grupos comunitários envolvidos com teatro, capoeira, fotografia e outras formas de expressão, é que a presença recorrente de um público-alvo jovem propicia a formação de **agentes culturais multiplicadores**, capazes de reproduzir estes projetos e construir uma rede que, no entanto, não se limita à continuidade das ações e à difusão dos conhecimentos práticos aprendidos, mas sim à difusão da necessidade da existência deste diálogo que ensina o respeito às diferenças e ao direito à cidadania.

Como agentes multiplicadores em potencial, os jovens são incentivados a transmitir suas vivências próprias, validando sua experiência de vida, o que leva a conseqüências positivas em sua auto-estima. Este processo incentiva a criação de novos espaços de encontro locais e o desenvolvimento de uma **rede de sociabilidade**, onde não existem pressões e julgamentos. Os círculos sociais formados têm como finalidade única a relação de uns com os outros, suprindo as “necessidades de comunicação, de solidariedade, de democracia, de autonomia, de trocas, de reconhecimento recíproco e de identidade” (MORCELLINI 1997, p. 118 apud DAYRELL, 2004, p.10). Desta maneira, seus integrantes conseguem se enxergar como sujeitos sociais e urbanos, que interpretam o seu mundo, agem sobre ele e dão um sentido à própria vida e ao local em que se encontram.

Mas, por que existe uma ênfase tão grande nos jovens como alvo das ações culturais?

Talvez a resposta passe pelo fato da juventude representar o momento de exercício na vida coletiva e do aprendizado para o enfrentamento da realidade nas esferas social e individual. Segundo Castro (2004), são os jovens que sofrem mais com a questão existencial do “quem sou na cidade?”. Sua relação com ela é a mais intensa que existe, pois enfrentam um paradoxo entre sua necessidade de pertencimento e a sua necessidade de desterritorialização (de estarem inseridos numa

dinâmica cultural que os motive a ir além da sua própria localidade). De fato, eles necessitam perambular sem destino específico, estando sempre abertos a novas experiências, querendo estar em todos os lugares ao mesmo tempo, em constante movimento e sempre se pluralizando. Existe um intenso desejo e uma disposição maior para se aventurarem pela cidade absorvendo novas culturas e propagando a sua própria. Neste sentido, “a juventude passa a ser celebrada como condição de movimento e errância, como se a liberdade individual estivesse garantida pela circulação *tout court*” (CASTRO, 2004, p. 82).

Neste ponto, não podemos deixar de considerar também a maior limitação no que concerne às alternativas de estudo, trabalho e lazer dos jovens pobres e o fato de serem eles os que mais sentem os significados e as dificuldades de viver em espaços limiares, entre ordens sociais diversas – dentre elas, a própria criminalidade, que possui regras e condutas próprias (DAYRELL, 2004). Neste sentido, as atividades culturais podem proporcionar caminhos alternativos que antes eram pouco incentivados, constituindo freqüentemente instrumentos sócio-educativos contra a opressão e a discriminação.

3.3 As ações culturais e sua relação com o espaço urbano

Estes jovens residentes das periferias urbanas são capazes de desenvolver novos olhares perante a cidade – algo que se reflete nas soluções pouco convencionais encontradas para lidar com a problemática da carência de espaços próprios destinados ao desenvolvimento de suas atividades. Estas soluções remetem, muitas vezes, a uma reinvenção das próprias dinâmicas de criação cultural, que vêm culminando agora na conquista de novos espaços e em novas apropriações. A prática de sua cultura nas ruas, praças e fábricas desativadas levam a um processo de “redinamização cultural” do espaço urbano, provando que “a cultura pode redesenvolver e reestruturar as cidades” (FORTUNA; SILVA, 2005, p. 431).

O que é possível observar em relação às ações culturais e sua contextualização urbana é que dependem do espaço público para efetivarem-se. Segundo Jürguen Habermas (1984), o espaço público possui um caráter de “publicidade”, que enfatiza os fatos nele ocorridos, dando-lhes visibilidade (apud ANDRADE, 2002).

Neste sentido, destaca-se primeiramente a importância da rua⁴³, que sempre foi e sempre será o local das manifestações culturais por excelência, pois, ao contrario dos equipamentos culturais tradicionais, ela está mais próxima a todos, o que a torna

⁴³ Castro (2004) ainda aponta para a significação da rua no universo de alguns jovens pobres, que por enfrentarem tantas adversidades e carências em casa, invertem os papéis destes dois elementos, transformando a casa em rua e a rua em casa, desenvolvendo todo um processo de identificação com esta última. Por isso, a autora coloca a rua como uma sedutora “metonímia da cidade, [porque encerra] a diversidade, a complexidade e a multiplicidade” (p. 29).

acessível. Além disso, ela possibilita a sociabilidade, permitindo convívios, contatos, a relação com o outro (e com o diferente) e a aquisição de novos saberes que contribuem para a elaboração de identidades coletivas e individuais.

O fato de estas ações poderem acontecer no ambiente da rua ainda contribui positivamente para uma necessária descentralização da cultura, que passa a se espalhar mais pela cidade, suprimindo, pelo menos parcialmente, a deficiência de equipamentos culturais nas favelas e subúrbios. Neste sentido, as ações culturais mostram-se muito mais eficientes do que a simples idéia de desconcentração dos equipamentos culturais da cidade através de sua distribuição pela periferia, uma vez que elas fortalecem os atores culturais “alternativos”, educando-os para a “responsabilidade urbana” (FARIA, 2003, p. 41).

A importância do espaço público não passa só pelo fato deste servir de palco para as ações, mas também por propiciar as trocas, que levam à sociabilidade mencionada anteriormente. Principalmente para os jovens, a idéia de espaço público está associada aos conceitos de liberdade, de expressão e de **interação** afetiva e simbólica. Se considerarmos que a relação das ações culturais com o espaço talvez seja mais óbvia ao estudarmos projetos baseados em expressões artísticas já dotadas de caráter de intervenção urbana, podemos analisar aqui, como exemplo da “dinâmica espaço-sociabilidade”, os movimentos com base no grafite⁴⁴. Manifestações deste tipo partem da identificação prévia do jovem com certo grupo e permitem que, juntos, eles expressem a cultura que os une de forma visual, deixando seus rastros propositais no espaço urbano – nos muros, edifícios e monumentos. Trata-se de uma maneira de impor sua presença na cidade ao modificar sua configuração, produzindo um novo tipo de territorialidade, responsável por afirmar seu lugar numa realidade que os exclui constantemente (SILVA, 2005). Porém, este é apenas um dos muitos aspectos do grafite na cidade.

Durante muito tempo houve uma



FOTOGRAFIA 02 – Grupo de grafiteiros trabalhando em muro do Complexo do Alemão.

FONTE: O GLOBO, 2007b, p. 22. **AUTORIA:** Sadraque Santos (Escola de Fotógrafos Populares).

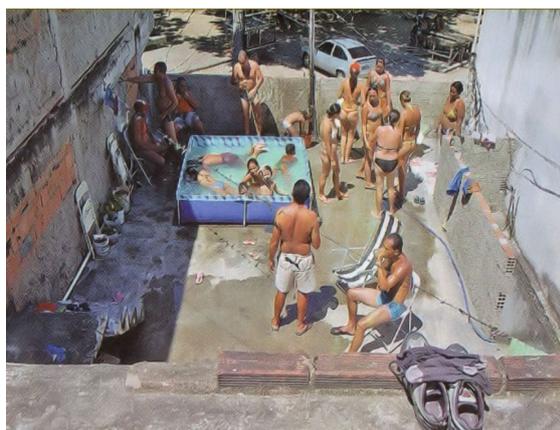
⁴⁴ O grafite, tido por Silva (2005) como uma “linguagem signo” e uma forma de expressão das minorias oprimidas, apresenta um caráter de intervenção urbana originário das zonas periféricas no sentido de conquistar os centros urbanos. Ao marcar a cidade através de símbolos visuais, o grafite cria territorializações que ultrapassam o aspecto transgressor e emergem como resistências. Ao mexer com as emoções dos transeuntes, ele garante “a experiência e a visão da cidade enquanto experimentação e pluralidade” (pp. 44-45). No entanto, até mesmo o grafite vem tendo sua apropriação pelo mercado, observada desde o lançamento de artistas como Jean-Michel Basquiat na cena culta de Nova York dos anos 80 até a estilização atual e cada vez mais freqüente de lojas e ambientes assinados por arquitetos e designers famosos, que o utilizam como arte decorativa, despendo-o do seu caráter principal.

enorme negatividade envolvendo esta expressão, principalmente antes da mesma ser compreendida pelos próprios grafiteiros brasileiros como uma arte organizada, originária dos princípios da *cultura hip hop*⁴⁵ e, portanto, dotada de um grande potencial de engajamento. Atualmente, o grafite vem sendo cada vez mais aceito, porém, ainda existem aqueles que o enxergam como uma prática depreciativa, poluidora ou desrespeitosa, argumentando que a pichação causa um choque nas paisagens locais e que, em muitos casos, não são os seus autores os obrigados a conviver com a mesma. É neste sentido que, como ação cultural, o grafite ganha mais um papel: o de forçar que a sociedade reflita e debata sobre sua própria relação com o espaço público (seja esta física ou simbólica), impondo uma reação às pessoas, que agora observam mais seus caminhos e debatem sua importância (SILVA, 2005).

Se por um lado, a rua e o espaço público são importantes, eles não substituem o impacto negativo da deficiência dos equipamentos culturais e básicos de infraestrutura – um problema comum a todos os moradores das áreas periféricas, principalmente, das favelas. Para eles, viver na favela implica na sua segregação em territórios distantes e na limitação de seu deslocamento. Por conta disso, os grupos envolvidos nas ações culturais se encontram obrigados a improvisar espaços próprios, onde possam realizar ensaios, oficinas, reuniões administrativas, entre outras atividades. Como consequência, observa-se um fenômeno interessante: as ações culturais passam a refletir em seus próprios nomes a sua localização espacial e o sentimento de pertencimento a uma parte da cidade marcada por condições adversas. Como exemplos deste fenômeno, podemos citar as ações Olhares do Morro, Cine Favela e Projeto Escola TV Morrinho (anexo 4, p. 134).

Além da referência ao contexto urbano da periferia, através destes nomes, os grupos demonstram a constante busca pela auto-afirmação da vida em favela e pela manutenção de uma identidade que passa pelas tradições e costumes locais.

O grupo Teatro da Laje (anexo 4, p. 135), por exemplo, faz transparecer a importância da laje dentro da favela – um elemento que naquele contexto, ao



FOTOGRAFIA 03 – A laje como espaço de interação social no Complexo da Maré
FONTE: O GLOBO, 2007b, p. 23. **AUTORIA:** Jaqueline Felix (Escola de Fotógrafos Populares).

⁴⁵ A cultura hip hop surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 70 e chegou ao Brasil aproximadamente dez anos depois. Tido por muitos como revolucionária, ela engloba quatro elementos diferentes que partem dos princípios de integração. São eles: o grafite, a dança *break*, o estilo musical rap e os MCs – mestres de cerimônia. (Definição provida por representantes do Projeto Geração Hip Hop durante palestra do V Fórum do Negro em 24/11/2006 no SENAC Irajá).

contrário dos outros lugares, ultrapassa o caráter construtivo estrutural, e representa um local de lazer, onde os moradores se reúnem para tomar sol, fazer festas e churrascos, soltar pipa, controlar a vida do morro... e, agora, também, para ensaiar e apresentar peças de William Shakespeare, adaptadas à realidade da favela. De acordo com Antônio Veríssimo, diretor do grupo, “a laje é uma instituição social das favelas. É um espaço social múltiplo que fica em cima dos barracos e serve como playground de pobre e um meio de vida”⁴⁶ (fotografia 03).

O mesmo pode ser percebido através das letras de músicas dos estilos *rap* ou *funk* (anexo 5, p. 137), que procuram retratar a realidade do morro de duas maneiras: ou enaltecendo-o numa tentativa de afirmação, de reconhecimento do local onde vivem e socializam com seus amigos; ou expondo seus medos e temores, denunciando a violência, criminalidade e preconceitos que sofrem.

3.4 O caráter de resistência das ações culturais na cidade

A cultura *hip hop* em geral tem a qualidade de transformar os espaços dos quais se apropria em territórios de resistência, prezando por sua afirmação ao mesmo tempo em que tenta amenizar as realidades negativas constantemente associadas à favela (violência, tráfico, pobreza, imundice, adensamento). No entanto, este caráter de resistência não se limita ao *hip hop*, estando presente na maior parte das ações culturais estudadas. E mais: ele pode ser percebido em esferas diferentes: espaciais, sociais, étnicas, entre outras.

Em se tratando da esfera espacial, ressaltamos aqui a própria condição de morar na favela – um espaço convencionalmente marcado pela informalidade, pelas carências (principalmente de serviços) e pela violência. Historicamente, morar na favela significa estar à margem da cidade e vivenciar as conseqüências de perversos mecanismos de exclusão que insistem em apontar este espaço como caótico, impassível de organização e condenado à eterna degradação urbana. Além de obrigados a enfrentar diariamente a deficiência de serviços básicos e de infraestrutura; as dificuldades de circulação dentro e fora da comunidade⁴⁷; a ausência de equipamentos de lazer e cultura; a falta de conforto ambiental; as restrições de comportamento devido a poderes paralelos; entre muitos outros problemas que interferem negativamente em seus modos de vida e asseguram a sua permanência na margem da cidade, os moradores da favela também sofrem com uma exclusão ideológica e simbólica, que busca a constante anulação de seu potencial e rotula

⁴⁶ Em entrevista ao jornal O Globo, 04 jun. 2006.

⁴⁷ Tanto devido à ineficiência dos meios de transporte em vencer as grandes distâncias entre moradia e local de trabalho, quanto à própria configuração geográfica, que leva ao constante “sobe e desce” dos morros e a ruelas acessíveis somente a pé.

qualquer coisa ligada a este espaço a um quadro de pobreza, desordem e caos, comprovando que a segregação espacial se dá através de barreiras visíveis e invisíveis.

Cercada por tantas restrições de ordem simbólica e pressões anuladoras, a população das favelas começou a sentir a necessidade de se afirmar na cidade. E essa afirmação viria através de uma das únicas coisas capazes de atravessar qualquer tipo de barreira: a cultura. Afirmar a existência de cultura dentro da favela e incentivar sua produção, sem tentar desvinculá-la deste quadro tão oposto ao ideal urbano, procurando, ao contrário, enfatizar suas raízes locais e propor uma superação de idéias pré-concebidas, consiste em um ato de resistência espacial.

O “estar na margem”, neste caso, transforma-se numa “marginalidade resistente” (FORTUNA; SILVA, 2005), pois as ações culturais atuam como um lembrete constante de uma realidade desprezada, na tentativa de impedir que os moradores de espaços desmerecidos caiam na invisibilidade, realçando, para tal, o seu potencial através da cultura e fazendo-o de forma criativa.

Esta criatividade, em particular, é aquela teimosa, que encontra um “jeitinho” de fazer as ações culturais transparecerem apesar de não possuírem os objetivos econômicos dos grandes projetos culturais, sendo muitas vezes desqualificadas dentro do sistema por serem frutos de formas “degradadas” de urbanização. Por agirem livremente, indo contra a dinâmica social pré-estabelecida, elas podem ainda provocar o amadurecimento de verdadeiras contraculturas.

A esfera social da resistência das ações culturais passa pela superação do estado de “exclusão” já mencionado. Os termos “exclusão” e “inclusão” vêm sendo cada vez mais utilizados (seja pela mídia ou por autores consagrados) para designar as iniciativas de moradores das favelas que não tem acesso aos benefícios materiais e simbólicos da chamada cidade formal. No entanto, existe certa polêmica ao seu redor e, portanto, é necessário tomar certos cuidados ao se tratar deste tópico.

De acordo com Porto⁴⁸ e Faria (2003), existe um erro retórico quando subentendemos que há inclusão através da cultura. Isso acontece por duas razões: primeiro, porque ao conceber um projeto com a idéia prévia de incluir, isso transforma o seu caráter, uma vez que a cultura não deve ter uma função pré-definida. O que as ações culturais fazem é proporcionar os instrumentos necessários para a abertura de diálogos e a criação de conectividades de modo que as pessoas se reconheçam em meio a suas diferenças e consigam desenvolver suas questões culturais com autonomia, participando de maneira ativa dos processos coletivos da cidade.

⁴⁸ Adaptado da palestra proferida durante o “I Seminário Políticas Culturais: um campo de estudo”, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro em 12/09/06.

A segunda razão parte do caráter “pretensioso” destes termos, que subentendem a necessidade de inclusão num modelo já existente, desigual e estratificado. A idéia das ações culturais não é inserir o sujeito numa cultura dada, mas sim torná-lo um cúmplice, participante ativo na criação da cultura e da cidade.

Por isso, é preferível falar aqui da superação da *invisibilidade* de suas próprias culturas, ou, até mesmo da tentativa de superação da *desigualdade social*, porém não como objetivos, mas como conseqüências das ações culturais. Para Guti Fraga⁴⁹ (fundador do grupo de teatro Nós do Morro), estes movimentos alternativos, que se utilizam da arte, refletem mais do que a luta contra o estereótipo hoje predominante. Eles buscam **a afirmação de uma cidadania** que, em nossa sociedade, só é reconhecida quando se ganha visibilidade.

Com este esclarecimento, podemos destacar o aspecto de resistência social das ações culturais através do que Latouche (1994) ressalta como a capacidade que seus responsáveis possuem de inventar soluções criativas e alternativas para “sobreviver como espécie e como humanidade” (p. 14). As ações culturais permitem que seus participantes reflitam sobre sua comunidade, sobre as tensões existentes na mesma, incentivando a superação de adversidades e a preservação de seus valores como grupo, como coletivo.

A resistência social passa, portanto, pela valorização da produção comunitária e da participação popular democrática e pelo fato de seus atores, coletiva e solidariamente, terem achado na cultura um lugar estratégico para se opor ao dominante e ir contra os movimentos limitadores de identidade. O que se observa é que as ações acabam incentivando seus praticantes a saírem do anonimato e da indiferença.

No caso das práticas culturais vinculadas a etnias específicas, a superação da indiferença aparece como um dos principais objetivos, denotando a existência de uma resistência no âmbito étnico. Esta resistência étnica pode ser percebida aqui através de dois aspectos: o primeiro seria o grande número de ações culturais que giram especificamente em torno da afirmação de expressões afro-brasileiras; e o segundo seria a predominância de pessoas negras nas ações culturais (seja como responsáveis pelas mesmas ou constituindo seu público-alvo), independente da linguagem artística utilizada. Estes dois aspectos apresentam-se hoje como conseqüência de uma discriminação racial muito discutida e ainda latente na

⁴⁹ Adaptado da palestra proferida durante o Fórum Rio (evento prévio para o Fórum Cultural Mundial), realizado em 09 out. 2006 no auditório do SESC Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro.

sociedade brasileira, que historicamente conecta o negro a uma situação de pobreza (DAYRELL, 2004; SCHAUN, 2005)⁵⁰.

Os grupos brasileiros que tomam como base a cultura negra têm como objetivos principais: a afirmação de sua identidade através da transmissão e a perpetuação das tradições africanas para as novas gerações; a busca pelo seu reconhecimento como uma das matrizes formadoras do povo brasileiro e a sua aceitação por parte das demais camadas de nossa sociedade.

Em meio a um cenário nacional de discriminação, são estes os atores que resistem em busca da democracia, enfatizando o respeito à diversidade e ao pluralismo cultural.

Eles se manifestam prioritariamente através de expressões que mesclam música, dança e crença religiosa/espiritual como celebração artística. Segundo Dayrell (2004), a participação de jovens em ações que expressam a presença da *africanidade* “interfere de maneira positiva na afirmação da identidade negra dos/as jovens, [que passam] a se ver mais como negros/as e a se orgulhar da cultura de seus antepassados. [...] os cantos, as vestimentas, os adereços, o ritmo, o som, o tipo de dança, os instrumentos musicais utilizados revelam a presença da cultura negra, mesmo que os seus integrantes não tenham profundo conhecimento sobre isso” (p. 17). Talvez seja por isso que estas ações dêem tanta importância à percussão, aos tambores, à indumentária, aos movimentos e à mistura de gêneros (*samba*, *hip hop*, *rap*, *reggae* jamaicano, *axé*): é através da junção destes elementos que se aprende a aceitar e se aproximar da diferença.

Neste sentido, grupos musicais, de jongo e de capoeira compõem ritmos inspirados no patrimônio histórico-cultural africano, utilizando-se de palavras e termos lingüísticos originais e resgatando o caráter cerimonial de forma a preconizar o orgulho negro e o orgulho do corpo rumo à aceitação da etnia como opção estética.

3.5 Benefícios e conseqüências gerais

Além das conseqüências já mencionadas, as ações culturais podem promover outros efeitos diversos e inter-relacionados.

Em termos econômicos, a valorização da cultura local pode levar a uma valorização da produção, permitindo o desenvolvimento de atividades geradoras de renda, estejam elas focadas na produção ou no consumo de cultura. Em termos sociais, elas contribuem para o crescimento da auto-estima individual e para o fortalecimento de uma identidade local, pois se empenham em registrar e/ou recuperar memórias e tradições específicas, que dizem respeito a todo um coletivo de pessoas.

⁵⁰ Vale destacar que a cultura afro-brasileira não representa a única dimensão étnica abordada pelas ações culturais, existindo também projetos voltados para comunidades indígenas, por exemplo. Estes, no entanto, encontram-se em menor número e têm atuação mais limitada.

Uma vez estabelecida a importância do coletivo, estas comunidades passam a enxergar a possibilidade de se impor através do engajamento constante nos seus cotidianos, fazendo aflorar discussões sobre os sentidos da cidadania.

Considerando a contextualização desta dissertação no campo do Urbanismo, são mais importantes, no entanto, suas conseqüências e efeitos em termos espaciais. As ações culturais, ao utilizarem diferentes expressões artístico-culturais, acabam por reforçar a apropriação do espaço, possibilitando a legitimação de ocupações alternativas, transformando-o, portanto, para o benefício da comunidade.

Ainda sob o enfoque urbano, é possível afirmar que muitos projetos permitem uma nova forma de compreensão do espaço por seu próprio morador. O fotógrafo Milton Guran⁵¹, ao comentar projetos que têm como atividade básica a fotografia, destaca o fato dos jovens se verem obrigados a olhar e processar o mundo onde vivem, o que possibilita a criação de uma visão crítica perante a cidade. Eles criam condições para avaliarem as situações de carência com as quais lidam diariamente dentro da favela e, com isso, tornam-se aptos a reivindicar sua melhoria. Aprendem, assim, a construir instrumentos de diálogo que funcionem tanto dentro quanto fora da comunidade.

A capacidade de ultrapassar as barreiras (visíveis e invisíveis) que separam as diversas realidades da cidade ainda é outro efeito que vem sendo percebido quando se fala de certas linguagens abordadas pelas ações culturais. Apesar do preconceito e da falta de visibilidade, por alguma razão, são as “manifestações, no começo [tidas como] marginais, [as que] acabaram absorvidas pela sociedade. Com a capoeira foi assim e, mais recentemente, com o surfe” (VENTURA, 1994, p. 121). Isto também é verdadeiro para o samba, o *funk* (e a cultura *hip hop* em geral).

Não podemos afirmar com certeza o que possibilita que estas expressões ultrapassem barreiras, atingindo outras camadas da população. Talvez isso aconteça devido à qualidade da cultura produzida; talvez seja resultado de uma “curiosidade atizada [pela] vida folclórica, ou ainda pelo estatuto de consolidação sociocultural da sabedoria do morro [que remete a uma] autenticidade existencial e cultural” (ROCHA, 2000, p. 29) quase sempre inexistente nos grandes centros culturais internacionalizados; talvez estas expressões populares permitam uma identificação em escala maior por remeter a anseios de reconhecimento e valorização que são universais, extrapolando as esferas locais. O que se pode afirmar ao certo é que, através destas expressões de caráter popular, as ações culturais tornam-se capazes de incentivar novas relações entre as pessoas e o espaço urbano, sendo que, em casos especiais, elas conseguem evoluir no contexto das áreas informais da cidade,

⁵¹ Adaptado da palestra proferida durante o Fórum Rio (evento prévio para o Fórum Cultural Mundial), realizado em 09 out. 2006 no auditório do SESC Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro.

fazendo surgir novos núcleos culturais alternativos, que passam a funcionar como pontos de referência dentro e fora de suas comunidades de origem. Um destes casos especiais consiste em nosso estudo de caso: as ações culturais do Complexo da Maré.

4 ESTUDO DE CASO: O COMPLEXO DA MARÉ

Para exemplificarmos a questão das ações culturais e seu desdobramento prático no Rio de Janeiro, foi escolhido como estudo de caso o Complexo da Maré – uma região que se destaca na cidade devido as suas características singulares (sejam elas históricas, morfológicas, tipológicas ou ocupacionais), responsáveis por transformá-la em um espaço repleto de possibilidades e impossibilidades. Como veremos a seguir, trata-se de um lugar marcado pelas adversidades, o que faz com que cada iniciativa ali originada represente um grande desafio. Mesmo assim, o que se percebe é que estes desafios não configuram impedimentos, pois dezenas de ações culturais diferentes vêm surgindo no local, começando a delinear um verdadeiro território cultural de resistência em um recorte espacial marcado pelas conseqüências da desindustrialização.

4.1. Localização e caracterização

O Complexo da Maré, conjunto de favelas transformado em bairro e situado na zona norte do Rio de Janeiro (imagem 01), apresenta-se hoje quase como uma cidade informal. Constituído por dezesseis comunidades diferentes (imagem 02), ele compõe a XXX Região Administrativa da cidade, totalizando mais de 132 mil habitantes em 38 mil domicílios somente no ano 2000 (Censo Maré)⁵².

Suas comunidades componentes são, por ordem cronológica de

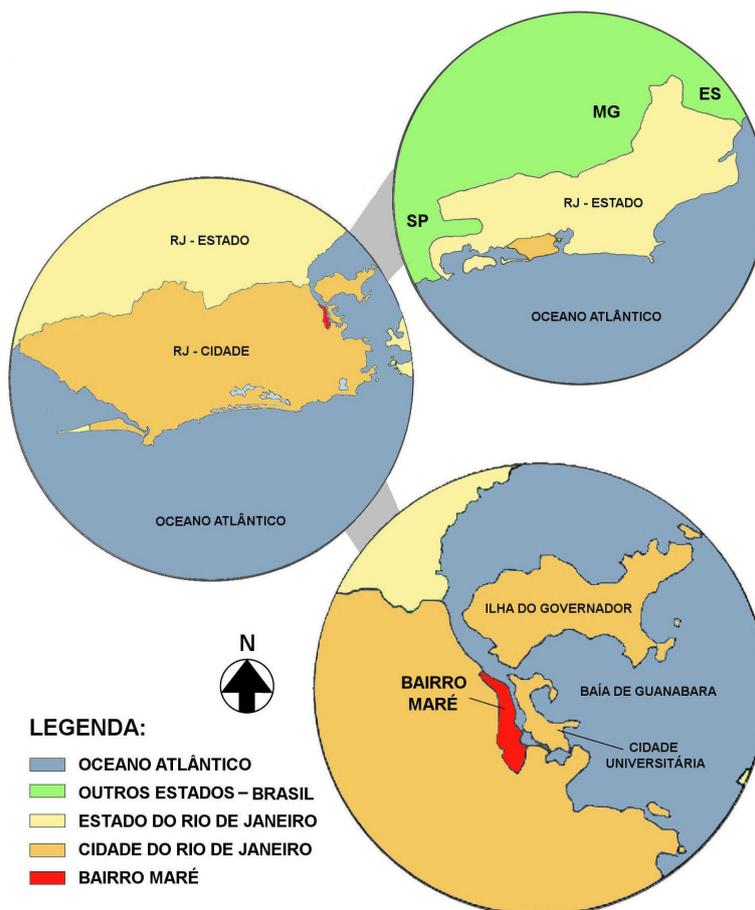


IMAGEM 01 – Mapas esquemáticos de localização do Complexo da Maré.
FONTE: Arquivo pessoal. **AUTORIA:** Cláudia Seldin.

⁵² O projeto “Censo da Maré 2000: Quem somos nós?” foi uma iniciativa do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) realizada no ano 2000 em parceria com a Prefeitura do Rio, o BNDES e instituições acadêmicas, no intuito de suprir a precariedade de informações relacionadas ao complexo e permitir à população local o conhecimento de sua própria realidade. Os números exatos são: 132.176 habitantes em 38.273 domicílios, o que representa 2,26% da população do município do Rio de Janeiro.

ocupação⁵³: Morro do Timbau (1940), Baixa do Sapateiro (1947), Marcílio Dias (1948), Parque Maré (1953), Parque Roquete Pinto (1955), Parque Rubens Vaz (1961), Parque União (1961), Nova Holanda (1962), Praia de Ramos (1962), Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila do Pinheiro (1989), Conjunto Pinheiros (1989), Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) e Salsa e Merengue⁵⁴ (2000).

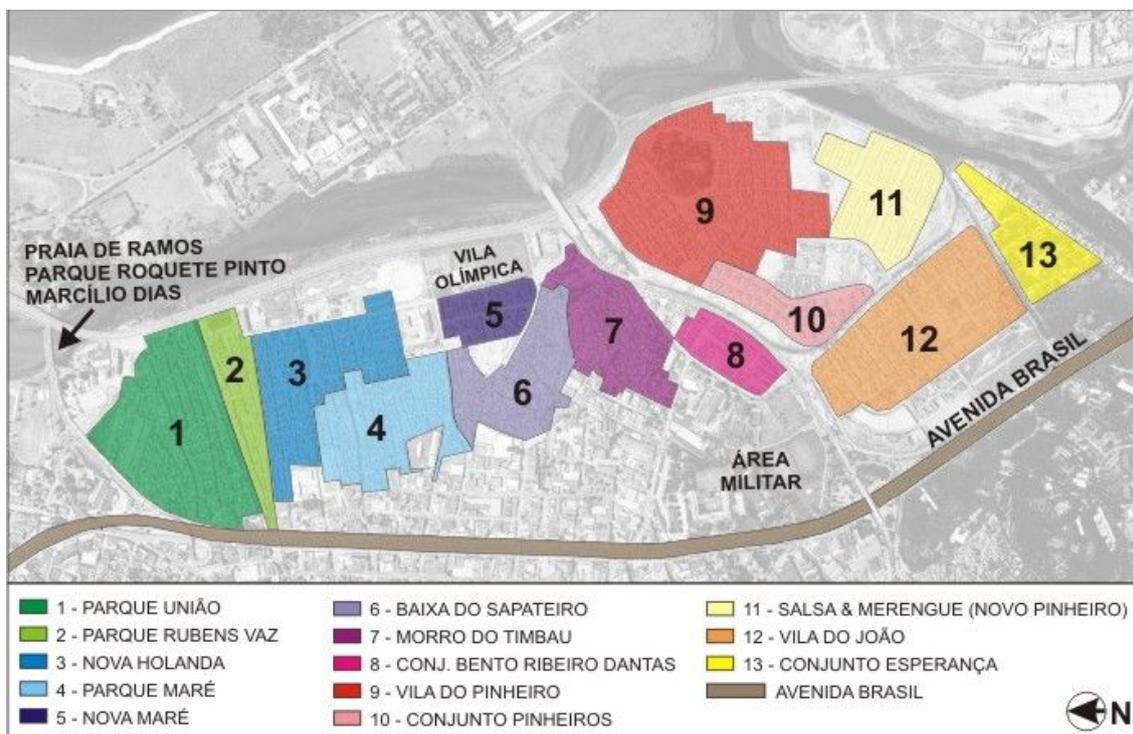


IMAGEM 02 – Foto aérea parcial do bairro da Maré, com as comunidades destacadas (seguindo os limites definidos pela Prefeitura do Rio). As comunidades de Praia de Ramos, Parque Roquete Pinto e Marcílio Dias encontram-se a noroeste.

FONTE: Prefeitura do Rio de Janeiro – Instituto Pereira Passos (foto aérea - base). **AUTORIA:** Claudia Seldin.

De acordo com o IBGE e o Censo Maré 2000, trata-se do maior complexo de favelas da cidade (anexo 6 – tabela I, p. 138), espalhadas por uma área aproximada de 800 km² delimitados por elementos claramente definidos. A oeste, a Maré tem início nos limites da Avenida Brasil, estendendo-se até a Linha Vermelha a leste, no pedaço paralelo ao “canal da Maré” – uma faixa de água que desemboca na Baía de Guanabara nas proximidades da Cidade Universitária. Ao sul, ela começa na altura do “canal do Cunha”, próximo à FIOCRUZ, de onde parte ocupando toda a área até a entrada para o Aeroporto Internacional Tom Jobim (Galeão) na Ilha do Governador, ao norte. Entre estes dois pontos ainda se encontra outro eixo viário de importância, a Linha Amarela, que divide o complexo em dois, como mostra a imagem a seguir.

⁵³ As datas citadas dizem respeito ao ano de ocupação reconhecida como “oficial”. Vale destacar também que, dependendo da fonte, Mandacaru é considerada como uma comunidade a mais, separada do resto do território de Marcílio Dias devido as suas condições singulares de morfologia e ocupação.

⁵⁴ Cabe destacar aqui que a comunidade “Salsa e Merengue” foi oficialmente nomeada de “Novo Pinheiro” pelo governo municipal, porém a população local adotou o nome “Salsa e Merengue” em alusão à telenovela homônima de grande sucesso na época.

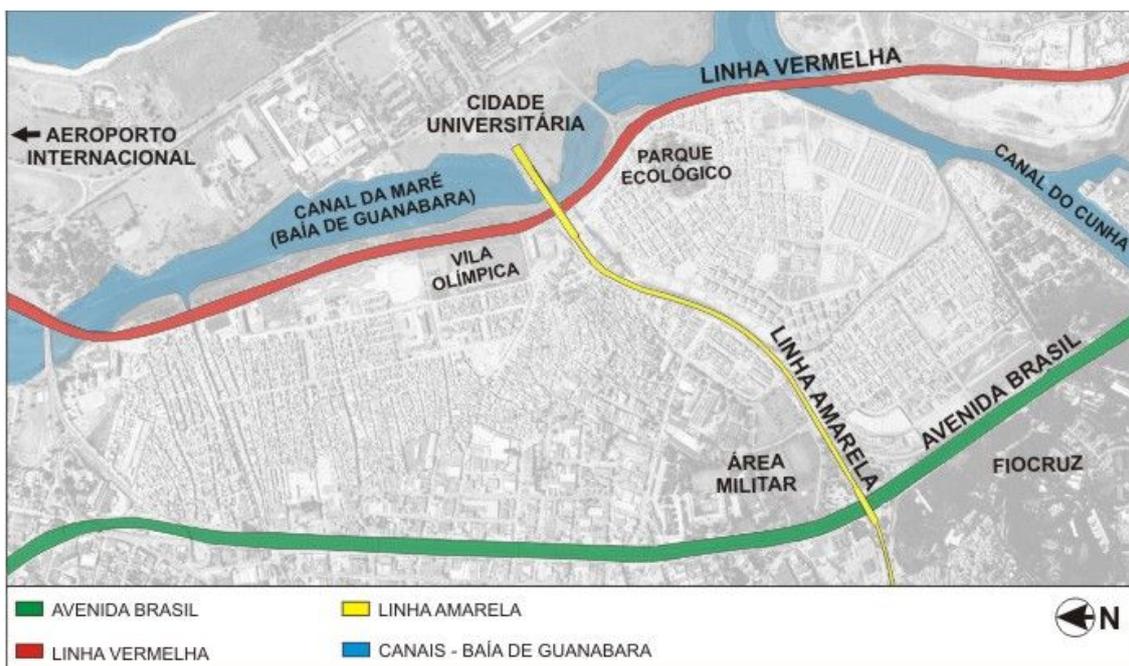


IMAGEM 03 – Vista aérea parcial do Complexo da Maré com seus limites em destaque.

FONTE: Prefeitura do Rio de Janeiro – Instituto Pereira Passos (foto aérea - base). **AUTORIA:** Claudia Seldin.

Pode-se perceber que, devido a suas delimitações precisas⁵⁵, a Maré é uma área relativamente isolada na malha urbana, chegando a ser considerada por muitos como mera região de passagem dentro da cidade. No entanto, este não é o único estigma que ela carrega: durante as últimas décadas, a Maré tem sido palco de constantes conflitos entre diferentes facções do tráfico, o que acabou por conectá-la a uma forte imagem de violência. Além disso, ela apresenta baixos indicadores sociais: seu conjunto componente é apontado pela Prefeitura do Rio como o terceiro bairro de pior IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) da cidade e como o local de maior concentração de população de baixa renda da mesma.

A baixa qualidade nas condições de vida local ainda esbarra em uma alta complexidade no que diz respeito a sua malha urbana. A Maré mistura áreas densas com áreas abandonadas, lotes superlotados com lotes desocupados (anexo 7, p. 139) e apresenta ainda grandes dificuldades de circulação interna (seja pelo perigo das áreas mais afetadas pela influência do tráfico de drogas, pela proximidade com vias de alta velocidade quase impossíveis de serem cruzadas ou pelas próprias características geográficas).

4.2 Breve histórico de formação da Maré

Esta complexidade da malha urbana local é, em grande parte, produto dos diferentes tipos de ocupação que marcaram cada comunidade. Para os propósitos

⁵⁵ Certos elementos, como a própria Linha Vermelha, chegam a formar verdadeiras barreiras físicas, que isolam a região espacialmente.

desta dissertação não cabe fazermos um estudo detalhado de toda a história de formação do Complexo da Maré. No entanto, para compreendermos o contexto que propiciou o surgimento das principais ações culturais locais, é necessário destacarmos alguns aspectos que condicionaram a ocupação inicial da área, como, por exemplo, a construção da Avenida Brasil e a proliferação de um grande número de fábricas nas suas proximidades.

4.2.1 Um olhar geral sobre a ocupação condicionada pela indústria

Durante os séculos XVII e XVIII, a Maré era conhecida como Mar de Inhaúma, e fazia parte da Freguesia Rural de Inhaúma, cujas terras abrangiam também os bairros hoje correspondentes a Olaria, Ramos, Bonsucesso e parte de Manguinhos (CHAGAS; ABREU, 2007). A ocupação mais ampla desta freguesia teve início no final do século XIX, especialmente a partir da inauguração da estrada de ferro Leopoldina Railway em 1886 (então chamada de Rio de Janeiro Northern Railway Company – anexo 8, p. 140). A linha da Leopoldina corria paralela à Baía de Guanabara, ligando São Francisco Xavier a Duque de Caxias e teve muito sucesso ao desbravar novas terras e interligar núcleos urbanos pré-existentes, dentre eles os próprios bairros de Bonsucesso, Ramos e Olaria (componentes da freguesia mencionada) e ainda Penha, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas e Vigário Geral – bairros adjacentes que cresciam com a presença da própria estrada de ferro e que, segundo Noronha Santos (1934), “em pouco tempo, entre 1898 e 1902, tiveram seus terrenos divididos em lotes, organizando-se, simultaneamente, empresas, para a construção de prédios” (p. 08). O contingente populacional destas áreas ainda aumentaria entre o final do século XIX e início do XX devido à instalação de novas fábricas e instituições, como o Instituto Soroterápico (atual FIOCRUZ) em 1899, e também como decorrência da Reforma Pereira Passos⁵⁶, responsável pela expulsão de numerosos habitantes do centro da cidade.

Apesar do aumento populacional das redondezas, a região referente à Maré – assim denominada devido a sua paisagem característica de litoral lodoso, com mangues, praias e extenso matagal – ainda permaneceria pouco habitada até meados

⁵⁶ O crescimento da cidade no início do século XX acompanhava o crescimento da economia nacional e da sua conseqüente inserção no contexto capitalista mundial – razão pela qual o governo federal começou a enxergar como necessária a organização formal do espaço urbano de sua capital. Em 1902, durante a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos a cidade passou por uma das maiores transformações urbanas de sua história. Uma série de projetos anteriores compilados sob o título de “Embelezamento e Saneamento da Cidade” (1903) representava uma verdadeira cirurgia urbana (similar a realizada por Haussmann em Paris), conflitante com a paisagem e a herança colonial ao prever o alargamento/prolongamento e o calçamento de diversas ruas, a construção de pavilhões arquitetônicos, a instalação de jardins e monumentos e, principalmente, a abertura de novas vias. Passos pretendia modernizar a área central, acabando com as ruas estreitas, sujas e sombrias que contrastavam com os edifícios do poder público e econômico ali presentes. Como conseqüência desse processo, grande parte da população mais pobre foi obrigada a mudar-se para os subúrbios ou a ocupar os morros próximos, desencadeando uma tipologia habitacional ainda pouco difundida na época, mas que, em breve, ocuparia intensivamente a paisagem carioca: a favela.

do século XX. A tímida ocupação existente até então ocorria desde o período colonial em função da existência de três portos locais (dois ao norte e um ao sul, sendo o principal o Porto de Inhaúma⁵⁷), por onde era escoada a produção de cana-de-açúcar e aguardente dos engenhos próximos, o que já demonstrava o considerável potencial econômico da Maré, algo que somente seria reforçado com o tempo. Destacava-se também a presença de pequenos núcleos formados pelas colônias de pescadores locais⁵⁸.

De acordo com Vaz (1994), a Estatística Predial de 1933 foi a primeira a apontar a existência de casebres e casas nas praias e estradas da região, na época conhecida como “Portinho de Ilhaúma” – fato que condiz com os relatos de Orosina Vieira e Reinaldo Vieira Rufino, considerados dois dos primeiros moradores da região. No entanto, o início oficial de seu processo de ocupação é tido como 1940, pouco antes da abertura da Avenida Brasil (1946), quando uma grande quantidade de imigrantes, principalmente nordestinos fugidos da seca e da crise da agricultura, chegavam ao Rio de Janeiro atrás da promessa de trabalho nas novas indústrias.

A Avenida Brasil (fotografias 04 e 05), planejada inicialmente com o objetivo de conectar as estradas *Rio-Petrópolis* e *Rio-São Paulo* à cidade, teve um papel importante em se tratando da atração deste contingente populacional, já que a sua própria construção representava a oferta de emprego e, uma vez inaugurada, ela passou a atrair novas indústrias ao local. Como eixo viário, a avenida ainda representava uma maior viabilidade de transporte e de acesso à grande quantidade de áreas livres na orla da Baía de Guanabara.



FOTOGRAFIA 04 – Construção da Avenida Brasil em 1940.
FONTE: PREFEITURA DO RIO ET AL., 1992, p. 98.
AUTORIA: desconhecida.



FOTOGRAFIA 05 – A Avenida Brasil pouco antes de sua inauguração em 1946.
FONTE: ABREU, 1987, p 103. **AUTORIA:** desconhecida.

⁵⁷ O Porto de Inhaúma localizava-se onde hoje situa-se a Avenida Guilherme Maxwell, em seu ponto de cruzamento com a Rua Praia de Inhaúma, ou seja, na fronteira do Morro do Timbau com o Conjunto Bento Ribeiro Dantas.

⁵⁸ A colônia de pescadores constitui um forte elemento para a memória e identidade da região, tendo sido a pesca uma das principais fontes de renda de parte considerável da população local durante o início do processo de ocupação. Até hoje, a prática se faz presente através das colônias de pescadores Z-10 – do Parque União e Vila do Pinheiro; e Z-11 – da Praia de Ramos (DELGADO, 2004).

Além de propiciarem a formação de um núcleo industrial, todos estes fatores somados contribuíram para a instalação, na Maré, dos imigrantes e operários industriais, que necessitavam morar perto de seus locais de trabalho e sofriam com a crise habitacional da época. Ali existia uma abundância de áreas não-ocupadas que escaparam da especulação imobiliária devido à dificuldade ou à impossibilidade de construção ou devido ao tipo de terreno, que misturava manguezais, pedreiras e morro e, por isso, logo a região passou a sofrer seu primeiro processo de ocupação intensa, caracterizada pela “invasão espontânea e não organizada do solo” (VAZ, 1994, p. 11).

4.2.2 A formação da Maré a partir de diferentes tipos de ocupação

A ocupação de cada favela existente na Maré aconteceu de maneira particular (anexo 6 – tabela II, p. 138), o que contribuiu para explicar as variadas formas que a compõem e compuseram. A grande diversidade de morfologias urbanas e tipologias arquitetônicas, que vão desde o conjunto habitacional planejado até as palafitas alagadas, fazem com que esta região represente um verdadeiro laboratório urbano de habitação popular, o que implica em realidades singulares para suas comunidades. Assim, falar aqui de cada uma delas se torna praticamente impossível. Por isso, vamos nos ater ao breve histórico da região originalmente designada como Maré, composta por seis comunidades: Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Parque União, Parque Rubens Vaz e Nova Holanda. Além de representarem em sua história os principais pontos do processo evolutivo da Maré, elas também refletem, em sua ocupação, o impacto do caráter industrial local em dois momentos diferentes: primeiro, a instalação de um grande número de fábricas próximas à Avenida Brasil e, mais recentemente, o processo de desindustrialização que vem causando seu abandono e a conseqüente criação de novos vazios urbanos.

Apesar de sua proximidade e de representarem a progressão cronológica de ocupação uma das outras, estas comunidades sempre foram muito diferentes, não só em termos espaciais, mas também em se tratando de sua organização social – fator verdadeiro também para as demais favelas que se agregariam ao complexo nos 50 anos seguintes.

Devido a sua configuração mesclada de região pantanosa com uma pequena encosta, a ocupação da Maré pode ser dividida em dois processos básicos: o primeiro correspondia à construção de barracos “tradicionais” nas regiões secas (e até arborizadas) do Morro do Timbau e de parte da Baixa do Sapateiro; e o segundo, às palafitas inicialmente instaladas nas áreas pantanosas próximas à Avenida Brasil e, posteriormente, rumo à Baía de Guanabara.

Morro do Timbau:

O Morro do Timbau representava a única área de terra firme natural da Maré, situada em meio às águas lodosas do mangue. Daí a razão para seu nome “Timbau”, proveniente do tupi-guarani “*thybau*”, que significa “entre águas”⁵⁹. Isto também explica o fato dele ter sido o primeiro lugar ocupado na região: na Maré, os terrenos mais altos eram sempre os mais valorizados, pois implicavam na menor dificuldade de circulação. Sua ocupação teve início a partir da base da face oeste – um local não tão alto e próximo à água e à Avenida Brasil (região hoje correspondente às ruas João Magalhães, Alabama e Capivari).



FOTOGRAFIA 06 – Morro do Timbau antes das obras de pavimentação.
FONTE: CEASM, 2003, p. 74. **AUTORIA:** desconhecida.

Segundo consta, ao passear pela praia de Inhaúma numa tarde de domingo, Dona Orosina Vieira – uma das primeiras moradoras e personagem simbólica da comunidade até os dias atuais – se encantou com a paisagem local e com suas águas, então limpas e agradáveis. Dona Orosina e seu marido decidiram construir nas proximidades um barraco, coletando, para tal, pedaços de madeira trazidos pela maré. Os próximos moradores seguiram o exemplo e, assim, por volta do ano de 1940, surgia a favela do Morro do Timbau (SANTOS; SILVA, 1983).

Sua formação era típica em relação às demais favelas cariocas, ou seja, as casas eram feitas de estuque, madeira e barro, e as ruas que as ligavam seguiam as curvas de nível e acidentes do morro. No entanto, o Timbau contava com uma grande particularidade: sua densidade habitacional era muito mais baixa do que as demais favelas do Rio de Janeiro - fato que pode ser explicado pela presença rígida de militares na região, que controlavam o livre acesso, dizendo-se donos das terras.

Em 1947, com a instalação do 1º Regimento de Carros de Combate (RCC) do exército do Rio de Janeiro, a influência militar se intensificou: além de controlar a entrada e saída dos moradores, eles passaram a controlar também o tipo de construção de suas casas, impedindo materiais melhores, que dessem maior sustentabilidade aos barracos e demolindo qualquer indicação de permanência mais estabilizada no local. Os militares ainda cobravam taxas ilegais referentes à ocupação dos moradores e agiam com violência quando contrariados. Este grande controle

⁵⁹ Segundo Teodosio (2006), o entorno da Baía de Guanabara já era ocupado por mais de quarenta aldeias indígenas na época do “descobrimento” do Brasil e, por isso, a referência da língua tupi-guarani se mostra tão intensa na nomenclatura de localidades próximas. O próprio termo “Guanabara” é derivado da língua, significando “braço de mar”, assim como “Inhaúma” (corrente escura ou barrenta) e “Pinheiro” (terra encharcada).

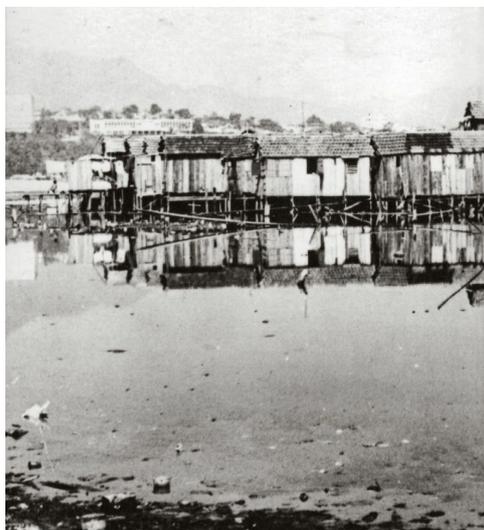
espacial resultou no impedimento da livre expansão territorial e em uma auto-segregação do Timbau em relação ao resto da Maré.

A grande insatisfação dos moradores locais impulsionou a fundação da primeira associação de moradores da região em 1954. No entanto, uma legitimação mais completa da ocupação só viria em 1982, com o Projeto-Rio, do qual trataremos mais adiante.

Baixa do Sapateiro:

O nome Baixa do Sapateiro é de origem incerta, existindo três versões para sua justificativa: a primeira remete à existência de um sapateiro residindo na área; a segunda seria uma alusão à Baixa do Sapateiro de Salvador, uma vez que havia uma grande quantidade de imigrantes nordestinos no local; e a última faz referência a uma planta característica da área dos manguezais, conhecida como “sapateiro” (VARELLA; JACQUES; BERTAZZO, 2002).

A comunidade da Baixa do Sapateiro foi construída em uma área relativamente plana, adjacente ao Timbau, e que, em sua extensão, culminava em mangue. Logo, sua ocupação misturava processos diferentes. No início, eram ocupadas as suas partes mais altas nas proximidades da região onde hoje situa-se a Rua Nova Jerusalém, através de um processo semelhante àquele observado no Timbau. Depois, teve início a ocupação das regiões mais baixas e alagadiças de mangue através de um processo diferente, caracterizado pela presença de palafitas.



FOTOGRAFIA 07 – Antigas palafitas da Praia de Inhaúma.
FONTE: CEASM, 2003, capa. **AUTORIA:** Bueno, 1969.



FOTOGRAFIA 08 – Pontes de madeira que conectavam as palafitas e viriam a conformar as atuais ruas da Baixa do Sapateiro e do Parque Maré.
FONTE: CEASM, 2003, p. 76. **AUTORIA:** Anthony Leeds, 1969.

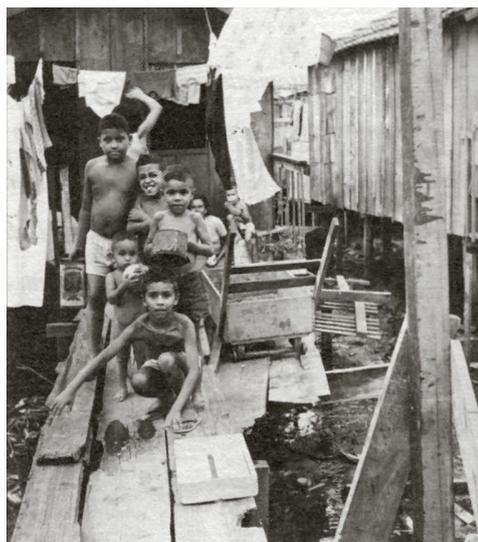
A construção das palafitas era feita através de quatro estacas verticais de madeira fincadas no solo de mangue com a ajuda de terra e pedras que proviam resistência e sustentação a uma base horizontal, constituída por travessas horizontais

e um tablado também de madeira. As paredes do barraco eram feitas de caixa, de madeira ou de lata, coletadas na praia ou provenientes das mercadorias descartadas no Vazadouro do Caju. Entre as palafitas, eram colocadas tábuas de madeira, que serviam como pontes. Com o tempo, e após os aterros, seriam estas pontes as responsáveis por conformar as atuais ruas e becos da Maré. Os barracos em si situavam-se a aproximadamente dois metros de altura em relação ao nível da água, como conta o morador Enéas Felix:

Começamos do morro, sopé até a descida, então aqui onde nós estamos, onde tem essa área toda construída, casas já em alvenaria, com dois ou três andares, tudo foi depois destes anos todos. [...] Quem morava aqui ou veio fazer barraco aqui, fazia com mais de dois metros de altura [em relação à água], porque eu trabalhei aqui e era aquelas pontezinhas de tábuas [sic], que a gente passava por cima. O morador, para fazer o barraco, trazia o material e ali, encostado ao vizinho, fazia o separão [sic], o espaço que queria ocupar e ali fazia o barraco dele [...] (VAZ, 1994, p. 09).

Mesmo com a distância de dois metros de altura, quando a maré subia, as palafitas ficavam constantemente alagadas. O material constituinte do barraco e a madeira das estacas apodreciam, necessitando troca e reparos freqüentes. Por isso, encontravam-se em processo constante de construção e reinvenção, representando o exemplo máximo da criatividade da população deste local, como destaca Jacques: “Parece que a população dali aprendeu de fato com as marés, observando seu movimento constante, sua mutação contínua, e assim, os moradores da Maré conservam ainda hoje esta sabedoria do equilíbrio instável dos antigos marujos das palafitas” (VARELLA; JACQUES; BERTAZZO, 2002, p. 22).

Devido às formas de ocupação distintas, percebia-se uma divisão social entre as diferentes partes da favela. Na parte mais alta e seca a população possuía renda maior e era mais bem atendida por serviços urbanos do que na parte baixa e alagadiça. Em certo ponto da região, tomado por uma grande vala, foram construídos centenas de barracos, que sofriam quando a maré subia inundando-os com água preta, esgoto, lixo e fezes e ilhando os moradores. Além das condições de vida precárias nas palafitas, eles ainda eram obrigados a lidar com a constante ameaça de remoção por parte da guarda municipal devido



FOTOGRAFIA 09 – O perigo de crianças brincando nas frágeis pontes de madeira.
FONTE: CEASM, 2003, p. 76. **AUTORIA:** Anthony Leeds, 1969.

à falta de legitimação das ocupações, como relata Claudia Rose da Silva em sua dissertação sobre a invenção do bairro da Maré:

As condições de ocupação eram adversas: havia a repressão da força policial, que impedia construções e derrubava os barracos; eram difíceis as condições naturais, representadas principalmente pelo terreno pantanoso; não existia qualquer garantia legal ou jurídica, o que criava uma fragilidade dos moradores e imprimia um caráter de clandestinidade à ocupação; esses moradores estavam impossibilitados, por sua condição econômica, de promover uma construção de melhor qualidade. [...] Os que não dispunham [do acesso de pontes de madeira] tinham sua circulação limitada aos períodos de maré baixa, ou o faziam em pequenos barcos. Os acidentes eram comuns, principalmente com crianças, que caíam na água e acabavam se afogando. [...] Assim, de forma lenta e constante, os moradores começaram a desenvolver estratégias para produzir seu próprio chão a partir da possibilidade de aterrar o manguezal. (SILVA, 2007, pp. 81-82).

Apesar de não haver números concretos, segundo relatos dos moradores e reportagens da época, consta-se que existiam aproximadamente 800 casebres e palafitas na Baixa do Sapateiro, que, no final da década de 1940, ainda era conhecida como “Favelinha do Mangue de Bonsucesso” (anexo 9, p. 141):

ESTÁ SENDO DESTRUÍDA A FAVELINHA DE BONSUCESSO APELO DE CENTENAS DE FAMÍLIAS

Há dois anos, mais ou menos, trabalhadores iniciavam a construção de barracões nos terrenos de marinha, à margem da Avenida Brasil, em Bonsucesso. Esses terrenos formavam um charco. Os próprios moradores, à proporção que iam levantando as suas humildes casas de sopapo, iam aterrando. Assim se localizaram ali, aproximadamente, cerca de 800 barracos. Já havia, na parte alta, na Rua Nova Jerusalém, outro grupo de tais residências. Eis que, agora, sem nenhum aviso, de um momento para o outro, a Prefeitura resolveu mandar destruir tudo. Vários caminhões, um grupo de Socorro Urgente da Polícia de Vigilância, no sábado, foi ali e começou a derrubada. O próprio material – tábuas e telhas – é carregado pelos caminhões. Há barracos com famílias de 8 a 10 pessoas. Hoje, veio à redação de A NOITE uma grande comissão de moradores, composta de mais de 50 moradores da “Favelinha de Bonsucesso” para formular um apelo no sentido de ser suspensa a ordem de mudança desses milhares de pessoas que não têm para onde ir. (A NOITE 24 nov. 1947, p. 04 apud SILVA, 2007, p. 71).

Cerca de 2000 pessoas ficarão desabrigadas. [...] Prefeitura ameaça demolir 800 barracões. Há quase dois anos construídos por operários, em terrenos existentes no lugar denominado “Favelinha do Mangue de Bonsucesso”, no fim da Rua Nova Jerusalém – Comissão de moradores faz veemente apelo ao prefeito Ângelo Mendes de Moraes. (O GLOBO 26 nov. 1947 apud VAZ, 1994, p. 13).

Como resposta às constantes ameaças, em 1957, foi criada uma associação de moradores com o nome de “União de Defesa e Melhoramento do Parque Proletário da Baixa do Sapateiro”.

Ainda na década de 1950, a favela sofreu aterros como consequência do projeto de construção da Cidade Universitária (futura Ilha do Fundão)⁶⁰. No entanto, estes eram limitados. Segundo Vaz (1994), em 1979 a Baixa do Sapateiro contava com 5000 casas de alvenaria e 500 barracos em parte aterrada pelo esforço dos próprios moradores que tentavam urbanizar sua comunidade (anexo 10, p. 143). Porém, ainda existiam aproximadamente 3000 palafitas, levando a população total da comunidade a 20 mil habitantes. Tratava-se de uma verdadeira cidade flutuante, que refletiria a condição da miséria nacional durante décadas, como retrata a música “Alagados” (1986) da banda “Os Paralamas do Sucesso”⁶¹:

Todo dia o sol da manhã
 Vem e lhes desafia
 Traz do sonho pro mundo
 Quem já não o queria
 Palafitas, trapiches, farrapos
 Filhos da mesma agonia
 E a cidade que tem braços abertos
 Num cartão postal
 Com os punhos fechados na vida real
 Lhe nega oportunidades
 Mostra a face dura do mal
 Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
 A esperança não vem do mar
 Vem das antenas de TV
 A arte de viver da fé
 Só não se sabe fé em quê
 (VIANNA; RIBEIRO, 1986)

Somente na década de 1980 seria anunciado um projeto visando solucionar a problemática das palafitas em toda a Maré. O Projeto-Rio (anexo 11, p. 144) foi concebido em 1982 pelo governo federal⁶² como um plano micro-regional de resposta à imagem de miséria nacional projetada pela favela da Maré. Seu objetivo era abranger setores básicos de transporte, habitação, saneamento e meio-ambiente através da transferência de indústrias contaminantes para outras regiões, da criação de aterros nas áreas alagadas de forma a ganhar terreno à Baía e da realocação de

⁶⁰ Desde a década de 1920, a região da Maré e suas proximidades sofriam aterros, dentre os quais se destacam os realizados para a construção da enseada e do Aeroporto de Manguinhos (1934), iniciados pela Empresa de Melhoramentos da Baixada Fluminense em parceria com o Ministério de Viação e Obras Públicas (através do desmonte de morros, como Pedregulho e Gambier) e, posteriormente, impulsionadas pela empresa Herm Stoltz e pelo Departamento Nacional de Obras e Saneamentos (DNOS). Estas áreas seriam utilizadas, na década de 1940, no traçado da Avenida Brasil (CEASM, informação disponível em: <http://www.ceasm.org.br/abertura/03onde/h_mare/capitls/fs1928.htm>. Acesso em: 23 jun. 2008).

⁶¹ Faixa de abertura do álbum “Selvagem?” (EMI, 1986), autoria por Herbert Vianna e Bi Ribeiro. A música faz referência também às favelas de Alagados em Salvador e Trenchtown na Jamaica – ambas situadas originalmente em áreas alagadiças e compostas por palafitas.

⁶² O Projeto-Rio retomava as bases de um projeto anterior, proposto pelo recém-removido governador do estado do Rio, Chagas Freitas (1971-1979). A nova versão era lançada pelo governo federal ao nível nacional com o nome de Programa PROMORAR, através do Ministério do Interior e com apoio do BNH e do DNOS, tendo como porta-voz o ministro Mário Andreazza. Sua atuação no Rio de Janeiro foi extremamente midiaticizada, “[...] almejando reconquistar o apoio dos favelados ao Regime Militar, que sofria enormes críticas quanto a sua política social” (GONÇALVES, 2006).

moradores das palafitas para casas pré-fabricadas em terrenos vizinhos ao sul, dando origem às comunidades de Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila do Pinheiro (1989) e Conjunto Pinheiros (1989), consolidando, assim, as ocupações da região através de um processo de urbanização. Apesar das conseqüências benéficas, o Projeto-Rio foi executado em meio a grande polêmica e críticas por parte da população local que tentava denunciar os interesses encobertos pela questão habitacional, dentre eles: a venda de terrenos para a indústria e o comércio e a intenção de construir uma rodovia intermunicipal que duplicasse a Avenida Brasil, impondo limites a novas expansões da Maré rumo ao mar⁶³ (SANTOS, 1989).

Parque Maré:

A ocupação do Parque Maré ocorreu como uma continuação do processo de ocupação da Baixa do Sapateiro, adquirindo, portanto, a mesma irregularidade morfológica e tipológica, com exceção de algumas melhorias em relação à largura das ruas.

Dois fatores têm destaque em se tratando de sua ocupação. O primeiro concerne o fato de grande parte dos aterros locais (assim como nos Parques Rubens Vaz e União) terem sido realizados pelos próprios moradores, através da junção de madeira e carvão ou com o entulho provido pelos caminhões que circulavam na Avenida Brasil⁶⁴.

O segundo fator é referente à sua expansão em um período posterior, principalmente na década de 1970, quando as áreas limítrofes à Avenida Brasil já estavam ocupadas e um grande número de barracos começou a proliferar rumo ao leste, fora do mangue e já dentro da própria Baía de Guanabara (anexo 9, p. 141). Tratavam-se das palafitas típicas do Parque Maré.

Assim como nas demais comunidades de palafitas, os moradores locais enfrentavam adversidades relacionadas aos serviços urbanos básicos de saneamento



FOTOGRAFIA 10 – Vista aérea das palafitas da Baixa do Sapateiro e do Parque Maré em 1977.

FONTE: PREFEITURA DO RIO ET AL, 1992, p. 123.
AUTORIA: desconhecida.

⁶³ Tratava-se da Linha Vermelha – projeto que seria concretizado em 1992. Segundo Souza (2007), a Linha Vermelha foi concebida como uma via expressa “de apoio à dinâmica de mais alto grau da cidade [constituindo um] corredor viário cuja função é conduzir fluxos do Aeroporto Galeão ao Centro, formados dentre outros segmentos, pelo turismo e pelo negócio” (p. 60). Embora acompanhe grande parte da extensão da Maré, sua implantação descolada do tecido através de uma diferença de nível impede o acesso às comunidades pela via e, assim, “a relação entre ambas resume-se, reciprocamente, à aparência de uma paisagem remota” (p.60).

⁶⁴ Vale enfatizar que a proximidade com a avenida durante o início de sua ocupação também foi responsável pela alta densidade habitacional desta comunidade, uma vez que os trabalhadores das fábricas situadas ao longo da rodovia buscavam constantemente moradias próximas aos seus locais de trabalho.

e abastecimento, sendo forçados, portanto, a inventar maneiras criativas de obter água, luz e outros recursos. Uma prática que se tornou característica da Maré durante muito tempo era o “rola-rola” (fotografia 11), que consistia na obtenção de água em um ponto distante, do outro lado da Avenida Brasil, e sua colocação dentro de barris ou latões (por vezes envoltos em pneus), que eram puxados até as casas dos moradores.

A Associação de Moradores do Parque Maré, assim como as do Parque Rubens Vaz e Parque União, foi criada no início da década de 1960 (SILVA, 2007), com o objetivo maior de reivindicar a urbanização total da comunidade. Apesar das melhorias advindas do Projeto-Rio em 1982, principalmente no que diz respeito à infraestrutura local, a área só seria plenamente aterrada cerca de dez anos depois, como resultado de muitos protestos por parte dos moradores através das associações criadas. Como pode ser percebido, a demanda por soluções de problemas de carência por parte dos moradores desde então demonstrava a vocação da Maré em lutar com suas próprias mãos para garantir sua permanência dentro da cidade.



FOTOGRAFIA 11 – O sistema de “rola-rola” existente em diversos pontos da Maré.

FONTE: Arquivo Orosina Vieira (Museu da Maré).
AUTORIA: Adalberto (Correio da Manhã), 1971.

Parque Rubens Vaz:

A comunidade do Parque Rubens Vaz também teve seu aterro inicial realizado pela população local, porém, ao contrário das demais favelas cariocas, onde se observava uma ocupação mais “espontânea” e individual, nela a ocupação foi feita de maneira organizada e coletiva (VAZ; JACQUES, 2003). Nesta região, conhecida como “areal” devido à grande quantidade de areia advinda da drenagem do Canal da Portuária (fotografia 12), os moradores aterravam seus próprios terrenos simultaneamente de modo que o volume de terra fosse suficiente para que a água da maré não desmanchasse o trabalho.

Somente em 1961 seria realizado o primeiro aterro na região por parte do governo, que pretendia construir ali o Centro de Habitação Provisória da Nova Holanda. Nesta época, a população local obteve algumas conquistas importantes no que diz respeito aos serviços urbanos e à qualidade das



FOTOGRAFIA 12 – Cana da Portuária.

FONTE: Arquivo Orosina Vieira (Museu da Maré). **AUTORIA:** desconhecida, 2000.

moradias: foi instalada energia elétrica na comunidade, assim como tubulações que permitiam o abastecimento de água. Seus moradores também conseguiram o direito legal de construir casas de alvenaria.

Sob a liderança do morador João Araújo, as construções ali realizadas passaram a seguir um alinhamento previamente determinado, pois era de conhecimento dos seus habitantes que a Avenida Brasil (por eles chamada de “variante”) seria alargada. Assim, todos os novos barracos eram construídos a pelo menos quarenta metros de distância da avenida. Esta dinâmica acabou por culminar em uma maior ortogonalidade marcada por quarteirões estreitos e compridos.

Parque União:

Do período de 1954 a 1958, o Parque União assistiu a uma ocupação esporádica e desorganizada, chegando a contar com um grupo de palafitas junto à orla marítima. Porém, a partir de 1959, surgiu como líder da comunidade o advogado Margarino Torres, que possuía um escritório em Parque Rubens Vaz. Torres, que era membro do PCB, foi o maior responsável pela “deflagração do processo de ocupação no Parque União e defensor dos interesses da comunidade frente às tentativas de remoção” (VAZ, 1994, p. 17).

A região correspondente ao Parque União havia sido aterrada por uma firma particular e loteada por Torres e sua equipe que, de seu escritório, vendia parcelas do terreno a baixo custo para os recém-chegados habitantes. O advogado pretendia criar ali um bairro dotado de boas condições habitacionais e de circulação. Para tal, impedia a instalação de casas de jogo e prostituição, assim como de barracos construídos sem a sua autorização, demonstrando um rígido controle sobre a área e a população local (JUNG, 2005).

Em 1961, com a criação da Associação de Moradores, Margarino Torres abandonou a região, que, devido à grande expansão populacional e territorial, começava a gerar demandas referentes à infra-estrutura. Nas décadas seguintes, como resultado das ações da Associação e suas diferentes gestões, a comunidade passou por um período de grandes melhorias, que fizeram com que a favela do Parque União fosse considerada a mais bem consolidada da Maré. Até os dias atuais, suas casas possuem melhor qualidade, suas ruas são mais largas e mais bem delimitadas e a proximidade com a Ilha do Governador oferece opções mais variadas de lazer, saúde e educação. (VAZ, 1994).

Nova Holanda:

A Nova Holanda foi construída em uma região ainda livre de invasões e recém-aterrada nas proximidades do Parque Maré. Seu nome é uma referência ao

país europeu, recém-visitado pelo então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda.

A comunidade em questão assistiu a uma ocupação diferente das anteriores, tendo sido previamente planejada como um Centro de Habitação Provisório (CHP) pelo governo federal no início dos anos 60. A Nova Holanda, projetada para abrigar moradores afetados pela remoção de outras favelas da cidade⁶⁵ consistia em um verdadeiro conjunto habitacional dotado de quadras regulares e ortogonais. No entanto, seu caráter provisório indicava, desde o início, a precariedade das frágeis construções, realizadas em madeira e materiais de qualidade duvidosa, que se degradavam rapidamente.

Conhecidas como “duplex”, estas construções eram, na realidade, grandes galpões de madeira subdivididos em até 39 unidades internas de dois andares, assemelhando-se a enormes vagões. Em pouco tempo, a Nova Holanda contava com quase 2000 habitações do tipo “duplex” e, assim, apesar da organização aparente, a região passou a sofrer um rápido processo de favelização (VAZ, 1994).

Devido à repressão da ditadura e à existência da Fundação Leão XIII⁶⁶, criada para controlar todos os aspectos da vida em comunidade da área, somente no fim da década de 1970 e início de 1980 é que os grupos e associações formais começaram a ganhar voz na luta contra a precariedade e as carências habitacionais. No entanto, esta participação comunitária se deu através de dois grupos peculiares: o grupo de mulheres que organizava-se em conjunto com uma equipe de médicos e psicólogos



FOTOGRAFIA 13 – Vista aérea da Rua Principal do CHP da Nova Holanda.

FONTE: CEASM, 2003, p. 80. **AUTORIA:** João Mendes, 1979.

⁶⁵ A remoção destas favelas aconteceu em diferentes momentos da história da cidade, ganhando grande destaque no âmbito do governo Lacerda, através de seu projeto para a modernização e urbanização do Rio de Janeiro (principalmente sua zona sul). Dentre elas, encontravam-se as favelas do Esqueleto, da Praia do Pinto, do Morro da Formiga e do Morro do Querosene (CHAGAS; ABREU, 2007). Durante a ditadura, órgãos oficiais de remoção de favelas, como o CHISAM/CEHAB, chegavam a remover até 100 famílias por dia. Entre 1964 e 1974, oitenta favelas foram removidas, acarretando na destruição de 26.123 barracos e na realocação de 139.216 pessoas para conjuntos habitacionais na periferia longínqua da cidade (JACQUES, 2003)

⁶⁶ A Fundação Leão XIII era uma entidade criada sob decreto presidencial em 1947 (sob articulação da Igreja com a Prefeitura), que havia sido incorporada pelo Estado à Secretaria de Serviço Social durante o governo Lacerda para “eliminar a influência dos comunistas nas favelas” (SILVA, 2005) e exercer o controle do processo de remoção das favelas e a transferência dos removidos ao CHPs da cidade, bem como a fiscalização de transações comerciais nos mesmos. Ela foi a grande responsável por impedir o emprego de materiais de melhor qualidade na construção do CHP da Nova Holanda (VAZ, 1994; SILVA, 2007).

em torno da reivindicação de questões de saúde e higiene; e o grupo de jovens ligados à igreja católica, que mobilizava-se em torno das questões comunitárias. A Associação de Moradores e Amigos da Nova Holanda só surgiria atuando com eficácia entre 1984 e 1985.

4.3 Considerações gerais sobre a ocupação da Maré

Este breve histórico das seis comunidades que deram origem à Maré mostra que seus processos variados de ocupação resultaram em um espaço heterogêneo, dotado de diferentes formas, tipologias e traçados que contribuem para sua composição como uma região singular, onde convivem sistemas diversos; rupturas e conexões; territorializações, desterritorializações e reterritorializações resultantes de transformações espaciais e temporais que nunca cessam. Dentre estas transformações, destacam-se, por exemplo, aquelas referentes aos limites do Complexo ao longo dos anos (nos referimos aqui tanto aos que definem a região dentro da cidade, quanto às fronteiras internas que separam suas comunidades). Estes limites foram se adaptando a diversos acontecimentos, dentre os quais se destacam: o crescimento populacional; as novas políticas de habitação e de planejamento urbano por parte do Estado – que levaram à remoção das palafitas, à construção de conjuntos habitacionais e à incorporação de territórios longínquos para a criação da XXX R. A. e do bairro Maré (como veremos no próximo item); as novas construções viárias – como a Linha Amarela e, principalmente, a Linha Vermelha – que contribuiu para conter sua expansão rumo à Baía de Guanabara; e até mesmo o controle das facções rivais do tráfico de drogas – que inibem a circulação dos moradores pelos territórios de seu “domínio”, estabelecendo fronteiras invisíveis; entre outros, que acabaram por conferir à Maré um caráter mutante.

Para compreender este caráter mutante e heterogêneo, nos remetemos ao artigo “Formas urbanas nas favelas do Rio de Janeiro: o Complexo da Maré” (VAZ; JACQUES, 2003) e ao livro “Estética da Ginga” (JACQUES, 2003), através do qual as autoras conectam a lógica estrutural da favela a um conceito de “*sistema-rizoma*”⁶⁷. O conceito de “sistema-rizoma” é produto de uma reflexão de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980) sobre os conceitos de “sistema-árvore/raiz” e “sistema-arbusto” originalmente utilizados por Christopher Alexander em “A city is not a tree” (1965). Alexander trata a diferença entre as cidades modernas (por ele chamadas de “cidades artificiais”) e as cidades não-projetadas ou não totalmente planejadas (“cidades naturais”) a partir da sua lógica de estruturação. A cidade projetada seguiria a lógica

⁶⁷ De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1993), “rizoma” é “uma espécie de caule subterrâneo geralmente horizontal”. Na Botânica, este termo refere-se à estrutura de algumas plantas que podem ramificar-se em qualquer ponto e em direções diferentes.

da árvore e da raiz, ou seja, é planejada pelos arquitetos e urbanistas a partir de uma forma de pensamento simples e binária, que dificulta o desenvolvimento de reflexões mais complexas. A justificativa da comparação com a árvore parte do fato de apresentarem uma complexidade apenas aparente, pois foram previamente pensadas e conservam uma estrutura arborescente, crescendo dentro de um planejamento. A cidade não projetada partiria da lógica da semi-treliça ou do arbusto, ou seja, seguiria uma forma de pensamento múltipla, mais complexa. Segundo Vaz e Jacques (2003), se a cidade projetada é movida por um “sistema-árvore/raiz” e a cidade não projetada é movida por um “sistema-arbusto”, então a favela, que é mais complexa do que ambas, seguiria um “sistema-rizoma”⁶⁸. Isto porque está em constante crescimento, nunca está fixa e envolve uma complexidade que é, ao mesmo tempo, espacial e temporal. A comparação com o rizoma remete ao fato das favelas não seguirem um modelo, não possuem forma precisa, contando com “uma cultura descentrada e instável, em oposição à cultura arborescente e enraizada” (p. 209).

Na Maré, podemos observar, através dos diferentes processos de ocupação de cada comunidade, “uma gradação que vai da árvore até o rizoma” (VAZ; JACQUES, 2003, p. 208), como mostra a imagem 04 (p.59). Neste caso, o sistema-árvore seria representado pelo Centro de Habitação Provisória da Nova Holanda, planejado com traços da arquitetura e urbanismo modernistas e imposto para abrigar os moradores expulsos de outras favelas cariocas durante a ditadura militar (ou seja, com o propósito de amenizar o caos rizomático evidenciado na cidade). A lógica de ocupação dos Parques Rubens Vaz e União, onde não há planejamento, mas uma “ação combinada” (VAZ, 1994) se assemelha ao sistema-arbusto; e o sistema-rizoma propriamente dito seria evidenciado através do Morro do Timbau e das favelas que formavam a “cidade flutuante” das palafitas, principalmente a Baixa do Sapateiro e o Parque Maré – comunidades onde até mesmo o chão precisou ser construído.

Esta gradação rizomática presenciada na Maré nos ajuda a compreender que a favela não é um lugar uniforme e que sua representação como tal pode significar “um grande reducionismo” (SOUZA, 2007). Às diferentes tipologias derivadas do seu processo de ocupação soma-se uma multiplicidade de identidades vinculadas às comunidades específicas, que possuem “características sociais, econômicas, geográficas e históricas heterogêneas” (SILVA 1984, p. 21 apud SOUZA, 2007, p. 61), que não devem ser desconsideradas.

⁶⁸ “Os barracos aparecem no meio da cidade, entre seus bairros convencionais, exatamente como a erva que nasce no meio da rua, dos paralelepípedos ou mesmo do asfalto, criando enclaves, micro-territórios dentro de territórios mais vastos. [...] As favelas se desenvolvem como o mato que cresce naturalmente nos terrenos baldios da cidade, os barracos, como as ervas, aparecem discretamente pelas bordas e acabam ocupando todo o espaço livre rapidamente” (JACQUES, 2001).

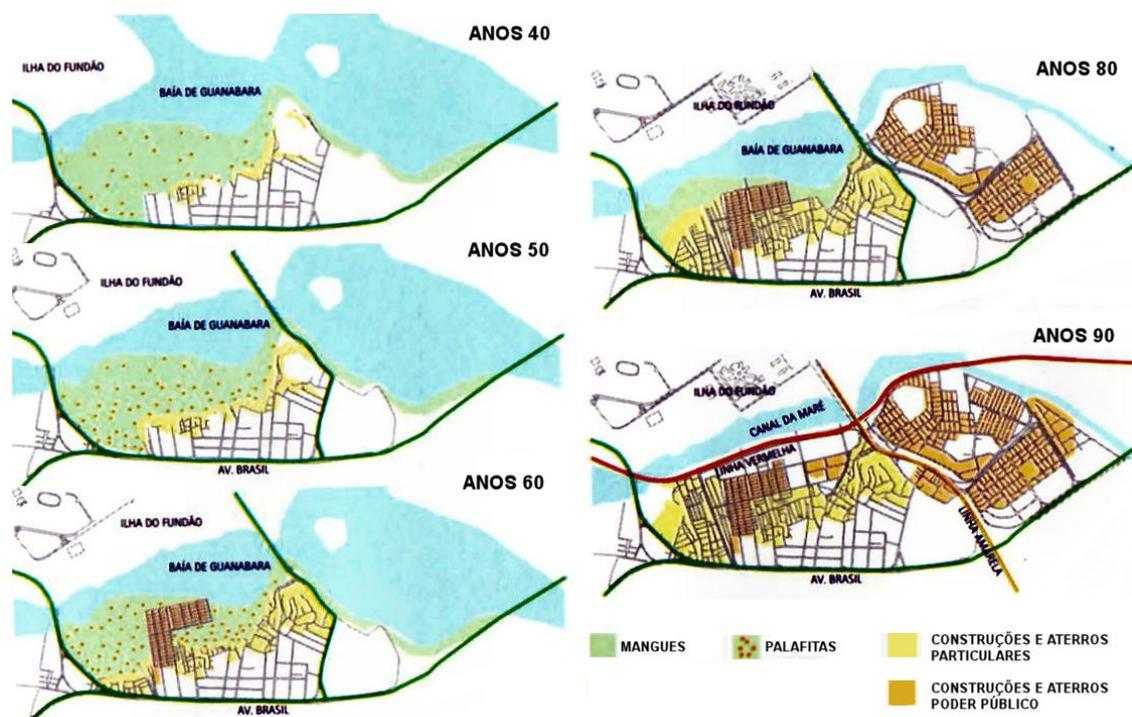


IMAGEM 04: Esquema de evolução do processo de ocupação da Maré.
FONTE: VARELLA; JACQUES; BERTAZZO, 2002, p. 22.

4.4 O bairro Maré e o estigma da favela

Independente de onde esteja localizado, o lugar de moradia do sujeito urbano sempre irá “marcá-lo” dentro da cidade. No Rio de Janeiro, esta marcação é intensa e facilmente observável, já que o espaço habitado é capaz de conferir uma *menos valia* ou denotar privilégios sociais. Neste sentido, a favela é definitivamente um espaço que marca seu morador de forma negativa, refletindo um imaginário urbano que a tem como um local caótico, berço da desordem e do negativismo. Ignorando as grandes diferenças existentes dentro do



FOTOGRAFIA 14 – Vista aérea do bairro da Maré às vésperas do Projeto-Rio.
FONTE: Cartão Postal. **AUTORIA:** João Mendes, 1978.

Complexo da Maré, em 19 jan. 1994 foi criado, através da Lei Municipal nº 2.119 (anexo 12, p. 145) o **bairro Maré** – um tópico polêmico para seus moradores, e que gira basicamente em torno de dois pontos: o primeiro passa pelo fato do bairro decretado incorporar indiscriminadamente sob o rótulo de “Maré” todas as 16

comunidades já incluídas na XXX Região Administrativa, independente de suas diferenças e da enorme distância física e identitária existente entre algumas delas. O nome “Maré”, que originalmente limitava-se às comunidades de palafitas (acrescidas do Timbau, que se destacava como morro em meio ao mangue) passou a incorporar, num primeiro momento, os parques proletários e o CHP Nova Holanda; depois, as vilas e conjuntos habitacionais construídos com o Projeto-Rio e ainda posteriormente aqueles construídos pelo programa Morar Sem Risco (Conjunto Bento Ribeiro Dantas⁶⁹, Nova Maré e Salsa e Merengue). Por final, a criação do bairro Maré acrescentou três outras comunidades mais distantes, sem nenhuma conexão identitária com as demais: Marcílio Dias, Parque Roquete Pinto e Praia de Ramos (LYRIO 2005 apud TEODOSIO, 2006, p. 23). Este fato anula a compreensão do espaço da favela como heterogêneo e dotado de grandes diversidades – algo que é muito claro quando analisamos a Maré, uma vez que sua conformação urbana varia de acordo com a comunidade, com a época de fundação, com o tipo de construção, dentre muitos outros elementos que ultrapassam o espacial e adentram os âmbitos social e cultural (ambos freqüentemente desconsiderados por nós, que estamos “do lado de fora”).

Este primeiro ponto é muito bem retratado por Claudia Rose da Silva em sua dissertação “A Invenção do Bairro Maré” (2007). Em entrevista, Silva, que é ex-moradora local, integrante do CEASM e uma das diretoras do Museu da Maré (ver item 5.4), elucida suas impressões sobre a questão da participação dos moradores neste processo de criação do bairro:

A criação do bairro da Maré aconteceu em 1994 e foi uma ação de cima para baixo. Foi uma criação do governo, os moradores mesmo não participaram. E eu decidi discutir [na dissertação] a possibilidade de um deslocamento de memória de favela para bairro. Isso é possível? Quer dizer, as pessoas aqui se identificam com a **Maré-Bairro**? [...] Então, eu entrevistei os moradores [...] [perguntando]: “*Você se diz morador do **bairro** da Maré?*”; e eles respondiam: “*Não, eu moro no bairro de Bonsucesso*”. [...] Elas até sabem [que a Maré é um bairro], mas elas não aceitam isso. Até gente aqui do CEASM, que trabalha na Rede Memória disse [em entrevista]: “*Meu bairro é Bonsucesso. Primeiro porque [o prefeito] César Maia nunca veio me perguntar se eu queria morar no bairro da Maré. Segundo porque eu não vou dizer que moro no bairro da Maré porque isso aqui ninguém sabe que existe. Sempre resolvi todas as minhas coisas em Bonsucesso. Então, eu sou moradora do **bairro de Bonsucesso - comunidade Timbau***”. [...] Então, eu pensei: as pessoas não vão se identificar com esta questão do bairro. Elas sabem que moram na Maré, mas o **bairro** não é Maré. [...] A XXX R.A. vai de Maguinhas, que no caso é Conjunto

⁶⁹ Ironicamente, o Conjunto Bento Ribeiro Dantas, construído com o programa Morar Sem Risco, foi apelidado de “Fogo Cruzado” pelos habitantes locais, já que seu terreno situa-se entre favelas comandadas por facções diferentes do tráfico de drogas (a Baixa do Sapateiro e o Morro do Timbau são liderados pela facção Terceiro Comando, enquanto a Vila do Pinheiro, Vila do João, Salsa e Merengue e Conjunto Esperança são lideradas pela facção Amigos dos Amigos), transformando-o em um dos pontos mais violentos da região.

Esperança, até Marcílio Dias [e toda essa área corresponde também ao] bairro da Maré. O que é uma coisa meio estranha porque quando passamos da Praia de Ramos, pela Avenida Brasil, o bairro acaba. Não é mais Maré porque ali ficam os quartéis da Marinha. [...] Tanto que no mapa que a gente tem aqui [no CEASM, aparece] a Maré toda “assim”, aí vem um espaço vazio e em cima tem mais um pedacinho, que é Marcílio Dias. [...] Então eu fui lá no final, até Marcílio Dias, que já é mais Penha [...] e as pessoas diziam: “*Não moro na Maré. [Nas] minhas correspondências vem escrito Penha Circular. Eu moro na Penha*”. [...] Lá é tão mais afastado... Mas, na hora de definir a extensão geográfica do bairro, por uma questão de interesses políticos, incluíram Marcílio Dias. [...] Aqui, do Conjunto Esperança até a Baixa [do Sapateiro], que na verdade são as comunidades mais antigas [...], as pessoas se identificam como **Maré-Bonsucesso**. Lá no Marcílio Dias não. Lá é **Penha Circular**. E é de deduzir, que quem está na Praia de Ramos se identifique com Ramos e não com a Maré. Ou seja, eles sabem que existe Maré, mas não sabem que fazem parte da Maré e, na verdade, nunca fizeram. (Claudia Rose da Silva, diretora da Rede Memória do CEASM, em entrevista na Casa de Cultura da Maré em 19 out. 2006, grifos meus).

O segundo ponto polêmico de sua designação como bairro diz respeito ao estigma negativo historicamente associado à imagem da Maré como favela – algo tão forte que acabou sendo incorporado por seus próprios moradores, que vivenciam conflitos internos em se tratando do espaço favelado, o que chega a gerar uma crise de identidade. Sobre isso, Silva prossegue:

[...] O que aparece em todas as entrevistas é a negação da denominação “favela”. Isso não é uma característica específica da Maré, é uma coisa recorrente: a questão da identificação [do termo] favela com violência, com ausência. Ninguém daqui aceita [que a Maré seja reconhecida como favela]. Teve até um morador [da Nova Holanda] que falou: “*Isso aqui não é favela, é uma comunidade*”. E eu perguntei: “*Mas, qual é a diferença entre favela e comunidade?*” Então, ele começou a falar que a favela é um lugar ruim, violento e desorganizado, que não tem estrutura nenhuma e que a Maré não é assim. E depois, ele acabou caindo em contradição porque ele era do bloco [de carnaval] “Mataram Meu Gato” [...] e quando eles viraram escola de samba, mudaram o nome para ‘Gato de Bonsucesso’. Eu perguntei: “*Porque vocês mudaram [o nome]? Porque não ‘Gato da Maré’ ou ‘Gato da Nova Holanda?’*”; e ele respondeu: “*Porque começou a diminuir muito o número de pessoas nos desfiles por causa dessa questão da violência. E, aí, a gente quer atrair mais gente, então, falar ‘O Gato da Maré’, sabe, não fica bem.* [...] “*Aí a gente bota o nome ‘Gato de Bonsucesso’ e fica uma coisa mais aberta e as pessoas se sentem mais a vontade de vir*”. Então, as pessoas, de uma forma geral, rebatem muito o termo “favela” e começam a contar exemplos positivos de coisas daqui de dentro da Maré pra dizer que isto aqui não é favela. Mas, o tempo todo elas reforçam esta idéia. É muito complicado. (Claudia Rose da Silva, diretora da Rede Memória do CEASM, em entrevista na Casa de Cultura da Maré em 19 out. 2006, grifos meus).

A negação do termo favela e da aceitação de morar em um bairro que remete a sua imagem ainda é tida como contraditória por Silva uma vez que, na década de 1980, as lideranças dos movimentos associativos locais, que se organizavam com

intuito de reivindicar melhores condições de vida e a concretização do Projeto-Rio, “utilizavam o termo favela em seus discursos como sinônimo de luta, resistência, organização e orgulho” (SILVA, 2007, p. 130). Hoje, “favela passou a ser sinônimo de ‘pobreza’, ‘ilegalidade’, ‘marginalidade’”, sendo por isso rejeitada e substituída pelo termo *comunidade* que “sugere coisa boa” (SILVA, 2007, p. 133)

Mesmo em meio a estas polêmicas, segundo o CEASM (associação comunitária de maior influência na região⁷⁰), a condição formal de bairro da Maré é de extrema importância, pois permite que “as comunidades locais [sejam] reconhecidas como unidades territoriais específicas” (CEASM, 2000). No entanto, este e outros movimentos associativos da área enxergam a necessidade da construção de uma identidade coletiva que reconheça a herança da favela em seu processo, deixando claro que a região carrega em sua história o fardo de constituir um espaço à margem da cidade tida como formal.

É neste contexto que emergem, portanto, as ações culturais locais, que pretendem afirmar a posição da Maré no espaço urbano carioca através da validação do seu cotidiano, de seu modo de vida e de suas tradições.

⁷⁰ Ver item 5.1.2 desta dissertação.

5 AÇÕES CULTURAIS NA MARÉ

Dentre as ações culturais que existem atualmente na Maré, escolhemos para este estudo três que vêm sendo ressaltadas pela comunidade local e pela mídia devido ao seu alto grau de destaque, reconhecimento e participação e por terem conseguido conquistar espaços próprios para o desenvolvimento de suas atividades, dando origem a equipamentos de cultura alternativos, que vêm funcionando como pontos de referência locais. Estudaremos neste capítulo o **CEASM**, focalizando sua atuação no **Museu da Maré**, situado no Morro do Timbau; o **Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha**, um dos grupos que compõem o **Centro de Artes e Cultura Popular da Maré**, também situado no Timbau; e o **Observatório de Favelas**, cuja sede homônima situa-se na comunidade de Parque Maré.

5.1 Definindo um recorte de estudo

O que podemos perceber em relação a estes três casos é que eles localizam-se em um recorte espacial situado entre a Avenida Brasil e os limites “oficiais”⁷¹ das comunidades do Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Nova Holanda e parte das comunidades de Parque Rubens Vaz e Parque União (imagem 05).

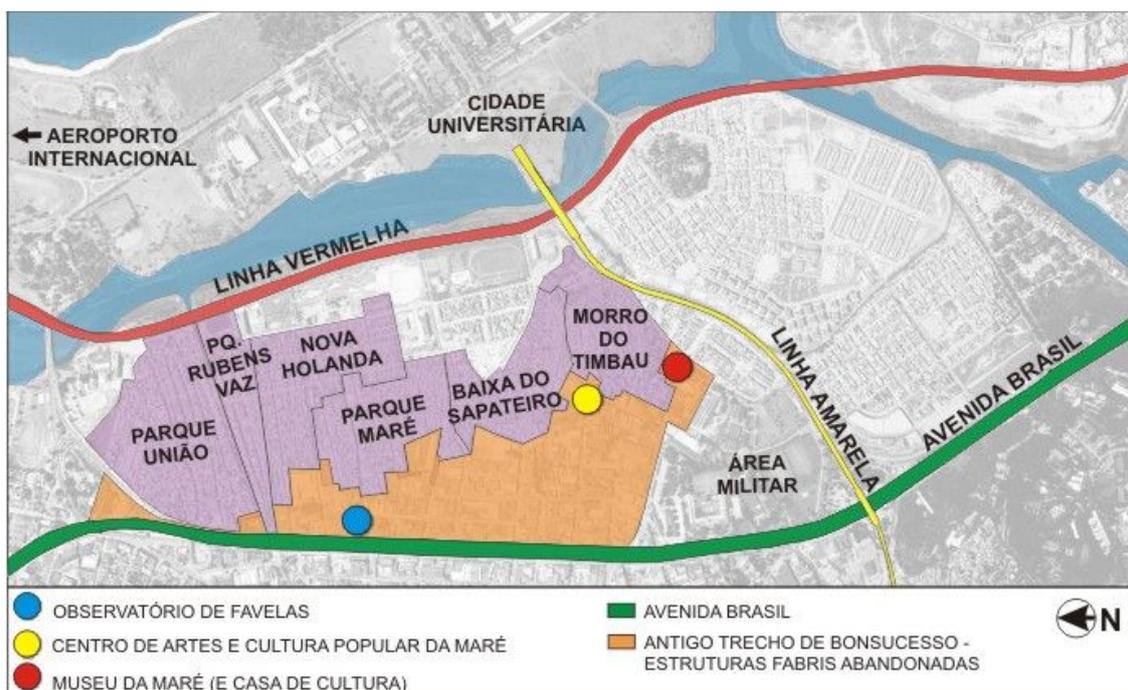


IMAGEM 05 – Mapa hipotético com destaque para o recorte referente à grande presença de antigos galpões industriais abandonados, e que, antes da criação do bairro Maré em 1994, pertencia ao bairro de Bonsucesso. Os equipamentos culturais marcados são: Observatório de Favelas; Centro de Artes e Cultura Popular da Maré; e Museu da Maré (Casa de Cultura).

FONTE: Prefeitura do Rio de Janeiro – Instituto Pereira Passos (foto aérea - base). **AUTORIA:** Claudia Seldin.

⁷¹ Quando nos referimos aos limites/fronteiras oficiais das comunidades, estamos considerando os limites estabelecidos pela Prefeitura do Rio através do Instituto Pereira Passos e disponibilizados através do SABREN (Sistema de Assentamento de Baixa Renda) em: <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/sabren/index.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2008.

Este recorte remete a uma antiga parte do bairro de Bonsucesso, que fora dividido em dois com a construção da Avenida Brasil (ABREU, 1987), e que se encontra sem denominação específica desde 1994, quando foi determinada a criação do bairro Maré⁷², englobando esta área pelo simples fato de situar-se a leste da Avenida Brasil e desconsiderando, assim, sua identificação prévia como bairro de Bonsucesso. Como conseqüência, este recorte passou a sofrer com uma “confusão identitária” (similar a citada por Silva no item 4.4), sendo agora percebido e denominado de maneiras diferentes pelos habitantes da região.

Um de seus únicos traços em comum, facilmente identificado através da observação da malha urbana, é a presença maciça de inúmeros galpões e estruturas fabris, muitos dos quais se encontram em estado de abandono. Os três equipamentos culturais, frutos das ações estudadas neste capítulo, estão localizados em galpões abandonados que, apesar de situados fora dos limites “oficiais” das favelas, passam a ser informalmente incorporados pelas comunidades com que se identificam mais ou tem maior proximidade – Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré e Nova Holanda, acarretando, portanto, na ampliação de suas fronteiras.

5.2 O processo de desindustrialização e as ações culturais na Maré

Um dos principais fatores que contribuíram para a proliferação de ações culturais na Maré, especialmente no recorte aqui destacado, concerne à relação da região com a indústria, que propiciou a ocupação urbana local a partir de seu desenvolvimento e gerou inúmeros vazios industriais com seu declínio.

Segundo Abreu (1987), já durante a década de 50 era possível observar uma concentração de fábricas na área que ficava entre o eixo da linha férrea Leopoldina e a Avenida Brasil (anexo 13, p. 146). A expansão industrial provocou também a expansão populacional, pois a região recebeu um grande contingente de imigrantes (em sua maioria, nordestinos expulsos pelas secas), que em meio à crise habitacional na cidade, apresentavam a necessidade de fixar moradia em proximidade com o local de trabalho – as fábricas – instalando-se nos terrenos não edificadas e nas áreas alagadiças ali existentes, o que propiciou a formação das favelas no local:

Toda a área próxima à Avenida Brasil foi destinada à localização fabril, além de armazéns, oficinas, garagens, respeitando-se apenas terrenos de propriedade militar. Mas, esta destinação natural não foi disciplinada a tempo, pois a participação do transporte rodoviário somente se verificou na década de 1950, tendo havido alguma

⁷² Cabe destacar que, até a criação do bairro Maré em 1994, o único ponto de contato entre as favelas que compunham originalmente a Maré com a Avenida Brasil era através das comunidades de Parque União e Parque Rubens Vaz (SOUZA, 2007). O recorte proposto avança sobre uma pequena área do Parque União onde existe um grande número de galpões e fábricas.

antecipação pela ocupação de vastos terrenos por favelas. (PA 6376 de 10 dez. 1953 apud ABREU, 1987, p. 103)

Até a década de 1980, diversas fábricas das mais variadas especialidades instalavam-se nas franjas situadas entre os núcleos habitacionais da favela da Maré e a Avenida Brasil, principalmente nos limites das comunidades do Morro do Timbau, Baixa do sapateiro, Parque Maré e Nova Holanda (imagem 05). Tratava-se, muitas vezes, de grandes terrenos, dotados de galpões e pátios internos, que passaram a conformar a paisagem local.

No entanto, nos últimos vinte anos, as indústrias que tanto impulsionaram a ocupação das favelas da Maré, começaram a ser fechadas ou abandonar a região à procura de localidades mais lucrativas como consequência de um intenso processo de desindustrialização⁷³.

Com isso, começaram a proliferar vazios ferroviários, portuários e industriais na cidade do Rio de Janeiro⁷⁴. Já nos anos 90, muitos destes vazios – em especial os ferroviários e portuários, localizados na zona central da cidade e seu entorno – seguindo a tendência internacional⁷⁵, tornaram-se alvos de projetos e políticas públicas e privadas de reabilitação e revitalização⁷⁶. O mesmo não ocorreu com a grande maioria dos vazios industriais, situados nos subúrbios ou ao longo dos principais eixos viários. Assim, os antigos terrenos industriais presentes nas favelas cariocas – dentre elas, as que compõem a Maré – passaram a ser ocupados por um novo tipo de favela⁷⁷, agora não mais visível na paisagem local, pois seu crescimento ocorria (e ainda vem ocorrendo) no interior dos galpões e pátios abandonados e degradados, escondidos pelos altos muros das fábricas (fotografias 15 e 16 e anexo 20, p. 164). Trata-se de uma forma de ocupação habitacional condicionada por uma

⁷³ Segundo Souza (2004), o fenômeno da desindustrialização urbana, evidenciado através da migração da atividade produtiva, traz uma grande transformação no caráter da cidade. De cidade produtora, apoiada no capital industrial, ela passa a "cidade-corredor", apoiada no capital "financeiro-comercial". Sua mais importante função torna-se abrir passagem para o transporte de bens financeiros e mercadorias. Desta forma, ela vai perdendo seu valor de uso e ganhando um "valor de troca", traduzido, por exemplo, através do aumento da especulação imobiliária e da apropriação privada dos espaços públicos. Para Souza, ocorre uma troca de valores no que concernem também os imóveis, pois se observa uma tendência a "destruir o 'velho' para se construir o novo, numa velocidade cada vez maior" (SOUZA, 2004).

⁷⁴ Vale destacar que, na cidade do Rio de Janeiro, além dos vazios ferroviários, portuários e industriais mais recentes, já se evidenciavam, desde o início do século XX, vazios resultantes das primeiras grandes intervenções urbanas que não se completaram em vários trechos, resultando em áreas demolidas e desapropriadas, muitas das quais permanecem desocupadas até hoje, constituindo os chamados vazios intersticiais (VAZ; SILVEIRA, 1999).

⁷⁵ Cabe ressaltar aqui a existência de diversos estudos sobre os vazios urbanos, em especial sobre os "brownfields" – termo norte-americano que designa estruturas industriais abandonadas ou subutilizadas, muitas vezes, marcada pela contaminação tóxica ou poluição, e que sofrem intervenções urbanas ou artísticas (VASQUES, 2006).

⁷⁶ Ver exemplo da Cidade do Samba no item 2.3 desta dissertação, pp. 23-24.

⁷⁷ Diferente daquele que tradicionalmente vem marcando a paisagem do Rio de Janeiro.

relação totalmente nova entre indústria e crescimento populacional (VAZ; SELDIN, 2007b)⁷⁸.



FOTOGRAFIAS 15 e 16 – Estacionamento rotativo e habitações improvisadas convivem em um antigo galpão industrial na comunidade de Nova Holanda, na Maré.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 27 fev. 2008.

No entanto, na região da Maré afetada por este processo de desindustrialização, tem sido possível observar um fenômeno novo que mistura as tendências globais de ocupação de vazios urbanos com a vocação social. Ultrapassando a existência destas favelas internas às estruturas fabris abandonadas, vem surgindo um outro tipo de ocupação nestes vazios que não possui caráter habitacional, mas sim sócio-cultural.

Através desta pesquisa, foi possível constatar que, nas últimas duas décadas, o Complexo da Maré vem assistindo ao surgimento de uma série de ações culturais criadas, entre outras razões, como resposta à desigualdade presente na distribuição de equipamentos e serviços na região. Como nas demais favelas da cidade, lá sempre foram raros os exemplos de centros culturais convencionais, como museus, cinemas e teatros e, por isso mesmo, a população local passou a sentir a necessidade de procurar espaços próprios, que abrigassem suas práticas culturais.

As ações passaram a ocupar as fábricas abandonadas, transformando-as, num primeiro momento, em suas sedes organizacionais; e, posteriormente, em equipamentos alternativos de cultura. Esse fenômeno é comum aos três casos de que trataremos mais adiante. Tanto o Museu da Maré, quanto o Centro de Artes e Cultura Popular da Maré e o Observatório de Favelas estão situados em antigos galpões ou estruturas fabris, que passaram por um período de abandono antes de serem por eles ocupados.

⁷⁸ O tema dos itens 5.1.1 e 5.3 deste capítulo foram inicialmente abordados em dois trabalhos anteriores em co-autoria com Lillian Fessler Vaz: “Nova forma de relação entre espaço e cultura no Rio de Janeiro contemporâneo: o caso do Quilombo das Artes”, apresentado no “Simpósio Latino-Americano Cidade e Cultura – Dimensões Contemporâneas” (SILACC 2007) em São Carlos, SP e “Quilombo das artes: iniciativa popular, uso residencial e ações culturais em vazio industrial no Rio de Janeiro”, apresentado no “Seminário de Estudos Urbanos: Vazios Úteis” (SEU 2007) em Lisboa, Portugal.

5.3 CEASM: a força de um movimento associativo

Além do processo de desindustrialização, pode-se dizer que outro fator contribuiu para o surgimento das ações culturais no local: a presença de movimentos associativos, que permeia a história da Maré desde o início de sua ocupação (anexo 14, p. 147). É interessante observar que, com exceção da Nova Holanda⁷⁹, cada uma das favelas que deram origem à região, teve a implantação de uma associação de moradores própria, com caráter reivindicatório, entre meados da década de 1950 e início da década de 1960, o que talvez já apontasse sua vocação como berço de projetos e ações dotados de um caráter de resistência.

Isso demonstra também que, apesar de terem sofrido processos distintos de ocupação e apropriação, apesar da distribuição desigual de população (ver anexo 6 – tabela III, p. 138) e apesar da existência de fronteiras (mesmo que não muito rígidas) delimitando seus territórios, as diferentes comunidades locais se unem por um sentimento comum de luta contra as desigualdades, procurando criar sempre soluções criativas para afirmar sua existência dentro da cidade do Rio de Janeiro.

Curiosamente, os três casos estudados estão ou estiveram em algum momento vinculados ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), o que o coloca como o mais importante movimento associativo da região nos dias atuais.

O CEASM foi concebido como uma associação civil sem fins lucrativos, em agosto de 1997, por um grupo de moradores e ex-moradores locais que possuíam em comum o fato de estarem cursando ou terem concluído uma educação de nível superior. O grupo trouxe consigo uma grande transição no que diz respeito ao caráter reivindicatório dos movimentos locais, transferindo seu foco da questão de carências na infra-estrutura para a questão de carência cultural e de desenvolvimento social. Preocupados com o campo educacional e cientes da dificuldade de acesso ao ensino universitário (identificada em suas próprias experiências)⁸⁰, passaram a desenvolver projetos no sentido de apoiar a multiplicidade criativa de sua população, valorizando o olhar interno da comunidade e permitindo a “construção de novas formas de apreensão, interpretação e inserção na realidade social, [fortalecendo, ao mesmo tempo] o sentimento de pertencimento e identidade popular” (CEASM, 2003, p. 07). Seu primeiro projeto, concretizado no ano seguinte, foi um curso pré-vestibular comunitário que atendia 140 alunos em pequenas salas improvisadas da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes, situada no Morro do Timbau.

⁷⁹ A Nova Holanda, apesar de ter estabelecido sua associação mais tarde, sempre se destacou dentro do Complexo da Maré pelo seu caráter militante e pela presença maciça em diversos movimentos sociais.

⁸⁰ Sobre este tema, recomenda-se a leitura do livro “Por que uns e não outros?” (2003) de Jailson de Souza e Silva (co-fundador do CEASM e do Observatório de Favelas), que trata da trajetória escolar e social de jovens da Maré até sua chegada à universidade.

Em pouco tempo, a instituição firmaria um acordo de comodato com a Associação de Moradores do Morro do Timbau⁸¹ para ocupar seu edifício abandonado de três andares, fundando nele a sua sede. Com sua localização garantida, o CEASM passou a desenvolver novos projetos, dentre eles a criação do jornal “O Cidadão”⁸² e de novos núcleos educacionais complementares ao pré-vestibular, englobando também a alfabetização e os ensinos fundamental, médio e de línguas. Em 2002, a associação inaugurou uma nova sede, situada na comunidade de Nova Holanda, com o objetivo de estender sua atuação na Maré. A sede da Nova Holanda conta com um curso pré-vestibular próprio, um laboratório de informática e um grupo de teatro.

A rápida multiplicação de seus projetos, que começavam a ultrapassar o âmbito educacional, alcançando também os campos do trabalho, da geração de renda, da comunicação e da cultura, fez surgir sua divisão em “redes” específicas, coordenadas cada uma por um dos membros da diretoria. Atualmente, o CEASM conta com cinco “redes sócio-pedagógicas”: Educação; Trabalho & Educação; Cultura; Comunicação e Memória. O conceito de redes é aqui utilizado porque, freqüentemente, as iniciativas concebidas ultrapassam o âmbito de sua área temática original de criação, adentrando as demais e possibilitando, assim, a articulação entre os diferentes núcleos criativos que compõem o CEASM. Sua qualificação como “sócio-pedagógicas” passa pelo fato de buscarem a incorporação de “novas formas de percepção e intervenção na realidade social a partir de ações continuadas [...] com diferentes equipes de trabalho estabelecendo níveis variados de relações” (SILVA, 2004, p. 81), aliando a inserção comunitária à pesquisa e à gestão de projetos em diversos campos. Além disso, os projetos não são concebidos sempre pelo próprio CEASM, sendo desenvolvidos, muitas vezes, em parceria com outras ONGs, instituições públicas, empresas privadas e movimentos associativos de caráter semelhante⁸³. Desta forma, a associação pretende estender aos moradores o acesso a novos produtos culturais, assim como aos meios para sua elaboração, possibilitando que as atividades sejam executadas

⁸¹ O comodato tem a duração de 30 anos. A articulação do CEASM com a Associação de Moradores do Timbau já ocorria desde o início da década de 1990, tendo se fortalecido no ano de 1995 quando um dos seus fundadores, Antônio Carlos Vieira, tornou-se presidente da Associação.

⁸² O jornal “O Cidadão” é uma publicação comunitária criada em 1999 e distribuída gratuitamente em todas as 16 comunidades da Maré. Ele representa hoje a principal atividade da Rede Comunicação do CEASM, contando com uma equipe que mistura profissionais e jovens estudantes de modo a capacitá-los a desenvolver todas as etapas do trabalho jornalístico. O caráter educativo de sua redação e a constante preocupação com a preservação de tradições e com a construção da memória local transformaram “O Cidadão” em um instrumento muito utilizado pelas instituições de ensino da região.

⁸³ Estas parcerias podem acontecer sob a forma de apoio financeiro, acordo para uso de espaços comuns ou para o desenvolvimento conjunto de projetos. Dentre elas, destacamos: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através das Secretarias Municipais de Trabalho, Saúde e Educação; governo estadual, por meio da Secretaria Extraordinária de Projetos Especiais; governo federal, pelo projeto Pontos de Cultura do Ministério de Cultural; FIOCRUZ, mediante a atuação do Museu da Vida; UFRJ, pela Faculdade de Letras; embaixada do Canadá; demais associações de moradores da Maré; escolas públicas municipais da Maré; Comunidade Solidária; Ashoka; Care; Petrobrás; Light; Infraero; BNDES; LAMSA; UNIMAR; IETES; BR.FM; ACOM Comunicação e Idiouro Publicações Ltda, entre outros.

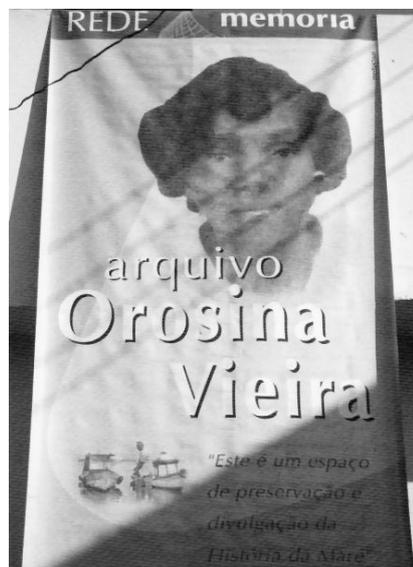
pela própria população local, que recebe auxílio financeiro (sob a forma de bolsas), orientação e formação profissional, ética e cidadã.

5.3.1 Da Rede Memória à Casa de Cultura da Maré

Nesta dissertação focaliza-se uma das muitas iniciativas do CEASM, o Museu da Maré (situado na Casa de Cultura da Maré), que, apesar de alocado dentro da Rede Memória, reflete os frutos de projetos que envolvem todas as redes que compõem o CEASM – algo possível uma vez que, através de seus focos específicos, todas elas acabam sempre retornando à questão da importância do conhecimento e da compreensão da história local na formação de seus moradores.

A criação da Rede Memória remete a um projeto anterior à fundação do próprio CEASM: a TV Maré. No ano de 1989, esta rede de televisão comunitária se propôs a exibir uma série de programas que resgatavam a memória do Complexo. No entanto, devido à falta de registros conhecidos sobre a história da Maré, foi necessário criar uma equipe responsável por coletar depoimentos e relatos dos moradores sobre o local, bem como pesquisar registros e documentos que comprovassem os mesmos. O trabalho começou a levantar fatos desconhecidos e curiosidades que despertaram o interesse dos irmãos Antônio Carlos e Marcelo Vieira (então membros desta equipe e futuros integrantes do CEASM), que, mesmo com o fim da TV Maré, guardaram consigo todo o material coletado, assim como novos dados que surgiam com o tempo.

Mais de uma década depois, com a concepção da Rede Memória, Antônio Carlos propôs ao CEASM a criação de um acervo a partir deste material. Surgia, assim, em 2001, o Arquivo Orosina Vieira – um instrumento capaz de receber e difundir aspectos significativos da história e do cotidiano da Maré de modo a fortalecer o vínculo interno entre seus moradores e o espaço onde se encontram. Além de registros, artigos de jornais e revistas, fotos, vídeos e trabalhos acadêmicos, o arquivo passou a receber doações de objetos pelos moradores, o que contribuiria futuramente para a promoção de palestras, apresentações e exposições temporárias em centros culturais espalhados pela cidade.



FOTOGRAFIA 17 – “Banner” do Arquivo Orosina Vieira.

FONTE: CHAGAS; ABREU, 2007, p. 139.
AUTORIA: Jorge Campana, 2007.

Simultaneamente, a Rede Memória trabalhava em conjunto com a FIOCRUZ o desenvolvimento de uma metodologia para o registro da história oral da Maré – um trabalho realizado inicialmente com os moradores mais antigos da região e que

acabou propiciando a criação do grupo “Maré de Histórias”⁸⁴ e do “Livro de Contos e Lendas da Maré” em 2003. Construído “a partir de narrativas, reflexões, linguagens e práticas cotidianas da própria comunidade” (CEASM, 2003, p.11), o livro foi graficamente elaborado e publicado pelo núcleo de produção editorial “Maré das Letras” – um projeto da Rede Trabalho e Educação da Maré (RETEM). A parceria das duas redes não se limitou, no entanto, à publicação do livro. A existência do arquivo fez com que a RETEM iniciasse um grande número de oficinas preparatórias para o trabalho com a documentação histórica, dentre elas: oficinas de vídeo, fotografia, produção literária, produção gráfica e formação de monitores para museus. Esta última passou a ser realizada com o auxílio de professores da UNIRIO, incluindo Mário Chagas, coordenador técnico do DEMU-IPHAN⁸⁵.

Enquanto os integrantes da Rede Memória passavam a se familiarizar com o estudo da Museologia, a Rede Cultura também começava a trabalhar ativamente com a comunidade local as questões de pertencimento, desenvolvendo, para tal, projetos e oficinas capazes de estimular e valorizar as atividades culturais do bairro, a auto-estima individual e coletiva e a própria identidade da Maré.

Os responsáveis pela Rede Cultura percebiam que, no bairro, as atividades culturais existentes eram muito dispersas e que, devido à ausência de centros culturais locais, elas não conseguiam ocorrer de forma contínua⁸⁶. Como um primeiro passo na tentativa de modificar este quadro, a Rede passou a desenvolver oficinas de caráter artístico-cultural ou esportivo, em sua maioria, voltadas para os jovens locais.

Com o apoio financeiro da Petrobrás no âmbito do Programa de Criança⁸⁷, a Rede Cultura foi capaz de desenvolver através da parceria com outras ONGs e artistas, alguns projetos culturais de importância, dentre eles: o Corpo de Dança da Maré, que realizou três espetáculos de sucesso dirigidos pelo coreógrafo paulista Ivaldo Bertazzo (“Mãe Gentil” de 2000, “Folias Guanabaras” de 2001 e “Dança das Marés” em 2002); o Centro de Teatro do Oprimido na Maré (CTO-Maré), uma ação

⁸⁴ “Maré de Histórias” é um grupo de atores e contadores de histórias sobre a Maré. Inicialmente, eles se limitavam a contar os “causos” (assim chamados por eles) presentes no “Livro de Contos e Lendas da Maré”, porém, quando começaram a atuar em escolas, passaram a adicionar fatos históricos sobre a região em suas performances. Atualmente, o grupo se apresenta todas as terças-feiras no Museu da Maré.

⁸⁵ Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁸⁶ A ausência de equipamentos culturais na Maré já era denunciada por Jailson de Souza e Silva (atual coordenador do Observatório de Favelas), em 2004, quando afirmava: “não há instituições com grande tradição no plano cultural, estrito senso, e os [poucos] equipamentos existentes, nesse campo, são recentes e precariamente estruturados ainda” (SILVA, 2004, p. 75). Estas constatações eram corroboradas pelos dados obtidos através do Censo Maré 2000. De acordo com o Censo, 65% de seus habitantes são imigrantes nordestinos ou afro-descendentes e quase 1/3 de sua população total é composta por crianças e pré-adolescentes (de zero a quatorze anos) – fato que gera demandas específicas em termos de educação, cultura e lazer, que, até então, não estavam sendo supridas de forma alguma (CEASM, 2000).

⁸⁷ O Programa de Criança Petrobrás foi implantado em parceria com o CEASM no ano de 1999, atendendo, inicialmente, apenas à Rede Educação através de oficinas de apoio escolar em oito escolas municipais da região. Logo, a Petrobrás expandiu seu patrocínio para atividades de caráter cultural, propiciando a criação de oficinas no âmbito da Rede Cultura.

baseada nos princípios do “teatro cidadão”; e o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha (vide item 5.3).

Devido à ausência de equipamentos culturais voltados para a realização de eventos na Maré, estes grupos eram obrigados a ensaiar e se apresentar em pequenas escolas da região ou em outros pontos da cidade, o que dificultava seu acesso pela comunidade local. O mesmo vinha acontecendo com a Rede Memória: agora que seus membros possuíam um conhecimento sobre o campo da Museologia, desejavam realizar exposições com os objetos e documentos que compunham o Arquivo Orosina Vieira, porém não havia espaço dentro da Maré para que seus habitantes pudessem visitar as mesmas.

No ano de 2003, representantes do CEASM apresentaram suas redes e projetos durante um encontro na FIRJAN⁸⁸, explicitando os obstáculos enfrentados devido à carência de um espaço próprio para a realização de suas atividades. Presente na ocasião estava a proprietária de um terreno de aproximadamente 800 m², localizado no Timbau, em grande proximidade com a Avenida Brasil. Tratava-se da antiga sede da Companhia Libra de Navegação – uma fábrica de reparos de transporte marítimo, que havia sido desativada no fim da década de 1990, após ter permanecido na região por mais de trinta anos. Como estava enfrentando grandes dificuldades para alugar ou vender o imóvel, a proprietária propôs ceder o espaço para o CEASM pelo prazo de dez anos, também sob regime de comodato.

Devido ao seu amplo espaço, constituído por pátios abertos e galpões (totalizando 668m² de área construída), a associação decidiu realizar ali suas atividades culturais. No entanto, como resultado dos anos de abandono, o local precisava ter seu entulho retirado e seus galpões reformados – um processo que só seria finalizado em 2004. O primeiro projeto implantado no local seria o grupo “Marias da Maré” – uma oficina para mulheres artesãs organizadas pelo artista plástico Marcelo Vieira⁸⁹. Aos poucos, as demais atividades da Rede Cultura iam sendo transferidas para o local, que ainda possuía uma grande área livre.

Foi proposta, então, a transferência da Rede Memória para o mesmo terreno – uma mudança estratégica, que colocaria o Arquivo Orosina Vieira em um território de acesso mais fácil para seus visitantes (tanto de dentro quanto de fora da Maré).

No mesmo ano, estava sendo montada, como fruto das oficinas realizadas em parceria com a UNIRIO, uma exposição temporária de parte de seu acervo em alguns pontos da cidade⁹⁰. O sucesso da experiência fez amadurecer a vontade de construir um museu – uma idéia que já vinha sendo pensada há tempos, porém sempre

⁸⁸ Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro.

⁸⁹ Um dos irmãos envolvidos no projeto de original de pesquisa histórica local pela TV Maré.

⁹⁰ Dentre eles o Museu da República, o Castelinho do Flamengo e o Centro Cultural do Tribunal de Contas do Estado.

esbarrava na dificuldade de encontrar um espaço grande o suficiente dentro da própria comunidade e na ausência de apoio financeiro. Agora, porém, a situação era diferente: o terreno da fábrica abandonada ainda possuía um galpão sem uso e, no mesmo ano, o Ministério da Cultura lançou o edital para o programa Pontos de Cultura. O projeto museológico foi concebido em parceria com Mario Chagas através do DEMU-IPHAN e aprovado pelo governo no ano de 2005, recebendo o financiamento inicial de aproximadamente 150 mil reais.

Com a construção do Museu, começava a nascer a Casa de Cultura da Maré (fotografias 18 e 19 e anexo 15, p. 148), um espaço dedicado à pesquisa, à memória, e à cultura local. A Casa de Cultura ocupa todo terreno da antiga fábrica, situado ao nº 26 da Rua Guilherme Maxwell, no Morro do Timbau. Dela fazem parte: o ateliê Marias da Maré; um teatro, que abriga as intermitentes oficinas culturais⁹¹; o edifício administrativo da Rede Memória, que inclui o Arquivo Orosina Vieira e um laboratório de informática; o projeto Musicultura, voltado para a pesquisa musical em parceria com a UFRJ e alocado em uma pequena sala do edifício; e o Museu da Maré. Com todas as atividades, a Casa de Cultura constitui mais do que um simples centro cultural, apresentando-se como um equipamento que privilegia o encontro e a produção de identidades diversas.



FOTOGRAFIAS 18 e 19 – Fachada da Casa de Cultura da Maré (esq.), com detalhe para o letreiro em grafite (dir.).
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 19 out. 2006.

5.3.2 Museu da Maré: a comunidade valoriza sua própria história

Após quase um ano de construção, o Museu da Maré foi inaugurado em oito de maio de 2006, recebendo no dia seguinte o título de Ponto de Cultura em cerimônia que contou com a presença do ministro Gilberto Gil. O acontecimento conquistou rapidamente a atenção da mídia (anexo 16, p. 150), atribuindo ao museu o título de primeiro museu em favela do país, em meio a certa controvérsia⁹².

⁹¹ Até 2006, o teatro abrigava as três principais oficinas da Rede Cultura do CEASM. Atualmente, devido à perda de patrocínio, somente o Corpo de Dança da Maré ocupa o espaço.

⁹² Segundo Chagas e Abreu (2007), a classificação do Museu da Maré como primeiro museu em favela do Brasil por parte do Ministério da Cultura é errônea, pois dois projetos anteriores já haviam sido

Segundo Chagas e Abreu (2007), independente ou não de ser o primeiro museu em favela do Brasil, o Museu da Maré é indiscutivelmente o primeiro museu em favela a ser totalmente construído pela comunidade local, constituindo “uma novidade museal” (CHAGAS; ABREU, 2007, p. 131).

O acervo do Museu da Maré, que até o fim de 2007 já tinha sido visitado por mais de 12 mil pessoas, é quase totalmente composto a partir de doações dos moradores, organizadas de modo a contar ao visitante a história da comunidade sob o ponto de vista de quem a vivenciou, ilustrando sua jornada naquele espaço desde suas primeiras ocupações até os dias atuais. Na exposição permanente estão presentes fotografias, móveis, brinquedos, utensílios domésticos, peças religiosas e, até mesmo, projéteis balísticos.

O ato de contribuir para o acervo do museu reflete a afeição da comunidade pela região. Segundo Antônio Carlos Vieira⁹³, o número de doações cresce cada vez mais, pois os moradores desejam ver seus pertences expostos, chegando a reclamar da demora de sua inserção no espaço.

Com isso, o Museu da Maré atinge um feito interessante: ao mesmo tempo em que ele segue a tendência global da implantação de um equipamento/centro cultural em uma área afetada pela desindustrialização, ele transgride este modelo ao “[afirmar] como seu núcleo de interesse principal não a ação preservacionista, mas a vida social dos moradores da Maré e os processos de comunicação de dentro para fora da favela. [...] Neste caso, a originalidade reside não no acervo, mas no recorte estabelecido e na quantidade de material colhido [...]” (CHAGAS; ABREU, 2007, p. 133). Além disso, seu objetivo não é prioritariamente econômico: sua intenção é cultural, social e política uma vez que pretende colocar o morador em contato com suas origens, conscientizando-o sobre sua própria história e enfatizando o caráter de resistência presente em todos os aspectos da vida em favela, em particular na favela da Maré. Trata-se de afirmar o valor da história de um espaço socialmente desmerecido, como enfatiza uma de suas visitantes no livro de visitas do museu:

Hoje foi a primeira vez que visitei o museu: estava passando e resolvi entrar. Foi uma das melhores experiências que tive nos últimos anos. Incrível, não!!! É bom saber que temos história, cultura, etc. Não somos números ou censo de pobreza; somos gente. Que bom que há quem saiba disso e nos faça lembrar porque às vezes esquecemos. Obrigado. (relato da visitante Mônica Pereira no “Livro de Sugestões, Impressões, Idéias e Opiniões” do Museu da Maré, 10 jul. 2006 apud CHAGAS; ABREU, 2007, p. 132).

realizados em áreas favelizadas: o “Museu da Limpeza Urbana – Casa de Banhos Dom João VI” (1996), situado no Caju; e o “Museu a Céu Aberto da Providência”, instituído pela Prefeitura do Rio em 2005, sob o formato de um roteiro com base nos marcos arquitetônicos locais.

⁹³ Em entrevista no Museu da Maré em 01 dez. 2007.

5.3.3 Visitando o Museu: a realidade em 12 tempos

Quando o governo federal liberou a verba para a construção do museu em 2005, o CEASM convidou moradores e outros grupos culturais e associativos para participar do processo de discussão sobre como sua exposição permanente deveria ser. Coube ao artista plástico Marcelo Vieira (que já trabalhava no espaço orientando as artesãs do ateliê Marias da Maré), traduzir espacial e esteticamente o resultado destas discussões. Através de maquetes, ele concebeu o conceito de “tempos” representando os diversos aspectos da vida, história e cotidiano local. São doze os “tempos” que compõem a exposição permanente do Museu da Maré. Logo na entrada, um texto na parede explica a idéia, definindo imediatamente o caráter do museu:

O MUSEU DA MARÉ

Sejam bem-vindos! Esse é o nosso museu.

Ele não é um lugar para guardar objetos ou cultuar o passado.

Aqui é um lugar de vida.

Se a vida se conta pelos anos, dias e horas, nos relógios e calendários, neste museu ela é contada por tempos, onde nada está acabado, tudo está mutável.

Passado, presente e futuro convivem nos tempos da água, da resistência, da casa, da criança, do cotidiano, da festa...

São 12 tempos, como 12 são as horas do relógio e os meses do ano...

Tempos construídos a partir do lugar e da vida.

Aqui os moradores tiveram que fazer seu chão.

Fincaram as palafitas na água e sobre elas ergueram suas casas.

O tempo era contado pelo fluxo e refluxo da maré...

Redes ao mar, aterros, rola-rola, bicas d'água, tijolos, lajes mutirão...

São heranças construídas por tantas pessoas ao longo do tempo.

Nesse lugar, onde muitos só enxergam a violência, nasce uma nova maneira de contar os tempos da cidade, a partir do diálogo, da troca e do respeito à diversidade cultural.

O Museu da Maré é um convite à construção desse novo tempo.
(Reprodução da inscrição presente na entrada do museu em visita realizada em 19 out. 2006)

Os doze tempos previstos são: da imigração, da água, da casa, do trabalho, do cotidiano, da resistência, da festa, da feira, da fé, da criança, do medo e do futuro, porém nem todos foram construídos e outros, talvez não pensados propositalmente, acabam transparecendo. Quase todos eles correspondem a um espaço próprio, marcado por elementos claros, como placas e cores (como é o caso dos tempos da imigração, da água e da casa), porém alguns se misturam, correspondendo ao



FOTOGRAFIA 20 – Fachada do Museu da Maré.

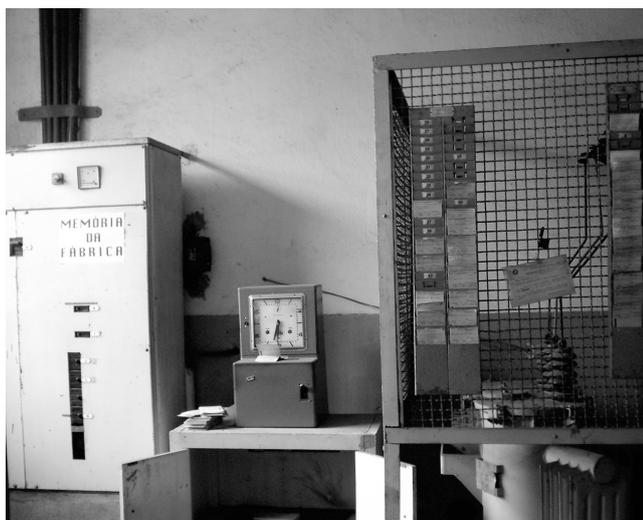
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 19 out. 2006

conjunto dos demais. Não existe uma rigidez de delimitação, pois compreende-se que os diferentes aspectos da vida se interligam e que juntos eles formam o que se entende pelo ato de viver na Maré.

O primeiro tempo é visto desde o lado de fora do museu. Trata-se do “tempo da imigração”, representado pela cor laranja da fachada (fotografia 20) e da parede onde se encontra a inscrição citada na página anterior. A cor remete a terra, aos primeiros moradores que vieram do sertão nordestino, fugindo da seca. Ao adentrar o museu, as paredes são azuis para compor o “tempo da água”. Marcelo explica:

Pensei em organizar o museu como se você estivesse andando pelas ruas e pelas vielas da comunidade da Maré. Por isso, que ele é feito nessas coisas, assim, meio estreitas, meio parecendo um labirinto [sic]. E dentro dessa idéia tinha que se pensar também na questão da cor [...] “que cor eu usaria através dos tempos”? Eu pensei em abrir o museu com a cor de abóbora, marrom, que seria a referência à questão da terra. As pessoas do Nordeste que saem da seca e vêm pro Rio de Janeiro em busca da terra. [...] O azul: as pessoas saem da seca e caem na água. Que é a Maré. É a água da Baía de Guanabara, é o local da falta da água, é o local onde se tinha a festa dos pescadores. [(Marcelo Vieira, artista plástico responsável pela construção estética do Museu. In: DVD Museu da Maré – Memórias e [Re]Existências, 2007).

Ainda na entrada, do lado esquerdo, entre o tempo da imigração e o da água existe um espaço quase escondido, que poderia muito bem representar um tempo a mais: o tempo da fábrica. Como forma de explicitar o tipo de uso anterior do galpão, uma janela interna permite a visão para uma sala fechada, equipada com maquinário fabril (aparelhos, relógio, cartão de ponto – fotografia 21). A composição é



FOTOGRAFIA 21 – “Memória da Fábrica”: espaço criado propositalmente com os resquícios do uso anterior do galpão onde se situa o Museu.

FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 19 out. 2006

proposital: ela denota que é necessário também valorizar a história do próprio espaço da Casa de Cultura e do Museu, um espaço privilegiado ao se considerar a falta de centros culturais locais.

Nas paredes azuis do tempo da água estão expostas muitas fotografias, sendo a primeira do artista Augusto Malta. Ela retrata a Praia do Apicú (uma das antigas praias da região) no início do século XX, dando destaque para uma única construção que, segundo Antônio Carlos Vieira, pode ter sido o primeiro barraco da Maré. No centro da sala, um pequeno barco homenageia a prática da pesca. Dentro dele, a estátua de

São Pedro utilizada nas procissões e emprestada ao museu pela Colônia dos Pescadores indica o retorno à homenagem (fotografia 22). As demais imagens nas paredes, advindas do Arquivo Orosina Vieira, mostram as diferentes comunidades do Complexo até a década de 1980, formando uma seqüência que culmina em fotos aéreas da região tomada pelas palafitas.

No fundo da sala, erguido a três metros de altura, está o principal elemento da exposição: uma casa de palafita construída dentro do próprio museu, reproduzindo o tipo de habitação que caracterizou a região durante mais de quarenta anos. Trata-se do “tempo da casa”, o tempo mais trabalhado de todos. A casa de palafita (fotografia 23), que por fora também é pintada de azul, é uma estrutura livre dentro do galpão, dotada de uma pequena varanda e sustentada por estacas de madeira por entre as quais o visitante deve andar até chegar a uma escada que dá acesso a construção num patamar superior.



FOTOGRAFIA 22 – Barco das procissões no “tempo da água”: homenagem à prática da pesca na região.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 19 out. 2006



FOTOGRAFIA 23 – Vista posterior da casa de palafitas.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 01 dez. 2007.



FOTOGRAFIA 24 – Interior da casa.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 01 dez. 2007.

O acesso à construção se dá através de duas portas (de frente e de fundos). Em seu interior (fotografia 24), a casa de apenas um cômodo é pintada de rosa – cor do aconchego, denotando que, apesar das desgraças e do perigo das palafitas, a vida na Maré também é marcada pela felicidade. No pequeno espaço cabe tudo necessário: a cama num canto, o guarda-roupa ao lado, o fogão a gás antigo, uma pequena mesa e diversos objetos pessoais que variam de quadros a retratos de família, objetos

religiosos, utensílios domésticos – todos doados por moradores. A atenção minuciosa dispensada aos objetos é percebida desde as antigas maletas em cima do armário, maltratadas das viagens e migrações, até o pano pendurado na janela – que chama atenção para a vista composta por imagens monocromáticas de palafitas ampliadas presas às paredes do galpão, oferecendo, a quem está dentro da casa, a sensação de estar rodeado por elas (anexo 17, p. 157).

A noção da casa como elemento central do museu⁹⁴, responsável por cerzir os demais tempos da vida, denuncia a preocupação com o resgate dos componentes urbanos da Maré. Através dela, o museu reconhece o padrão habitacional como um dos pontos mais importantes para a história local, ressuscitando a memória da palafita, e colocando-a como um aspecto fundamental da construção daquele povo e do espírito do lugar – como o próprio *genius loci* da Maré – mesmo tendo ela sido o símbolo da miséria nacional durante tanto tempo.

O destaque para a casa funciona como afirmação: apesar de erradicada da favela, a palafita nunca será apagada da memória do povo. A réplica do museu reúne as lembranças e fragmentos das vidas de seus moradores, suas vivências e experiências e, por isso, é sempre reconstruída, tendo um ou outro objeto adicionado, de modo a agregar os elementos mais diversos (VIEIRA, 2007):

A casa é abrigo, contra as intempéries, o sereno, o vento, o frio. A casa protege contra os riscos das ruas, contra as inseguranças da vida. A casa é o lugar da intimidade [...] Entrar na casa de alguém, de certa forma, é como entrar em sua alma. (VIEIRA, 2007, p. 153).

Assim, no tempo da casa, são enfatizados tanto os aspectos físicos quanto os identitários da região. Ela tem o papel de encarnar todos os significados e simbolismos ali existentes, sendo capaz, também, de denotar o ato de morar como um direito e “[expor] sentimentos [e impor] um ritual de passagem, de imersão no tempo” (VIEIRA, 2007, p. 157). A diretora da Rede Memória, Claudia Rose da Silva⁹⁵, diz já ter presenciado encontros emocionados dentro da estrutura de destaque do museu, assim como encontros de indivíduos que não se conheciam, mas iniciaram naturalmente um diálogo a partir da troca de memórias comuns. Os idealizadores do projeto esperam que este seja, também, um espaço para a troca de idéias novas e de propostas de transformação do futuro, assim como para a criação de novas conectividades e sociabilidades.

Pelas duas portas, o visitante tem a visão superior de quase todo o espaço do museu. Ao se colocar na varanda, ele se depara com uma grande laje tomada por um comprido varal preenchido com roupas brancas (fotografias 25 e 26), compondo o que

⁹⁴ Segundo Antônio Carlos Vieira, em entrevista em 01 dez. 2007, a disposição do museu foi pensada como uma mandala budista, cujo centro representa o lugar sagrado.

⁹⁵ Em depoimento no DVD “Museu da Maré – Memórias e [Re]Existências”, produzido pelo IPHAN, MinC, CEASM e Imagine em 2007.

poderia ser também o tempo da paz – uma esperança para a região tão marcada pela violência.



FOTOGRAFIAS 25 e 26 – Varal de roupas brancas visto da casa (esq.) e do chão (dir).
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Cláudia Seldin (esq.) e Lilian Fessler Vaz (dir), 01 dez. 2007.

Ainda da varanda, o grupo Maré de Histórias faz apresentações semanais para crianças e grupos escolares que assistem do andar térreo, ouvindo atentamente aos casos, que em sua maioria compõem o próprio “Livro de Contos e Lendas da Maré” (2003).

Descendo a escada pelo acesso de fundos da casa rumo à parte posterior do museu encontram-se os tempos “do trabalho”, “do cotidiano” e “da resistência”, expressos por duas instalações: a primeira é composta por fragmentos de parede com portas e janelas abertas para fotografias de pessoas em seu cotidiano, no sentido de reproduzir a sensação de vizinhança, onde os moradores “espiam” a vida uns dos outros (fotografia 27). A segunda, constituída por pedaços de telhas vermelhas e amarelas, pretende remeter simultaneamente ao trabalho e esforço de construir sua própria moradia, assim como à resistência do “morar em favela”, principalmente em se tratando de um local onde as condições naturais são tão desfavoráveis. Na Maré, a resistência sempre foi estratégica, necessária para que a população conseguisse continuar na região sem ser removida, sem ter seus barracos destruídos e queimados, vendo-se obrigada a negociar constantemente sua **permanência** junto aos militares e à Prefeitura:



FOTOGRAFIA 27 – Pedaços de parede com portas e janelas abertas para o cotidiano da favela.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Cláudia Seldin, 01 dez. 2007.

Essa é a grande marca que a gente tem, que é a grande marca da Maré - uma favela onde não tinha o chão, uma favela onde os moradores tiveram que ocupar de forma extremamente resistente e não só uma resistência contra as autoridades públicas que pressionavam e reprimiam, mas também contra as próprias forças da natureza. (Antônio Carlos Vieira. In: DVD Museu da Maré – Memórias e [Re]Existências, 2007).

Aqui, resistir sempre for preciso:
 Resistir à força da maré, à ação da polícia, às ameaças de remoção.
 Os moradores se organizaram em associações.
 Lideranças surgiram.
 Muitas conquistas foram alcançadas.
 Mas o tempo da resistência não acabou.
 É preciso continuar resistindo.
 Violência, preconceito, discriminação.
 Aqui, resistir sempre é preciso.
 Mas resistir sozinho é impossível. (Reprodução da inscrição presente em uma parede do museu em visita realizada em 01 dez. 2007)

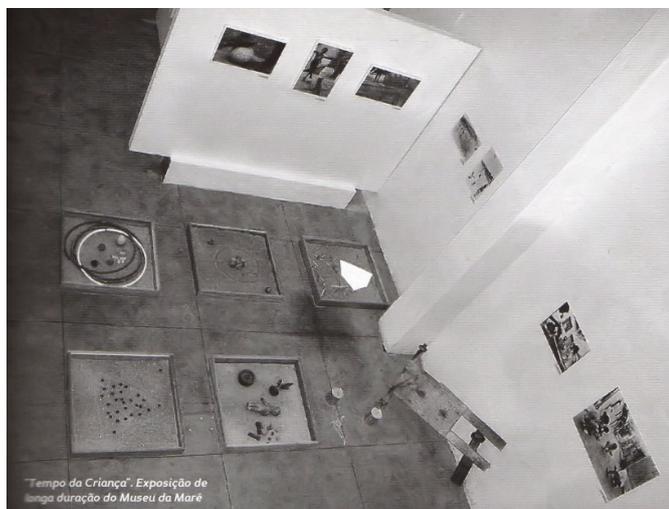
O caráter de resistência do Museu da Maré passa ainda pelo fato de afirmar a favela como lugar de cultura e de memória e, principalmente, pelo fato de o fazer partindo de dentro para fora: reconhecendo as diferenças entre as comunidades, de forma a destacar que aquele não é um espaço homogêneo e sim repleto de culturas diversas. Esta resistência um tanto endógena é retratada pelas fotografias que mostram as muitas reuniões das associações de moradores locais e do próprio CEASM, que sempre buscou a legitimação do Complexo dentro da cidade:

Não se pode esquecer o papel dos grupos sociais. Na verdade, como portadores das memórias coletivas, eles podem romper com esta lógica do lugar de memória atrelado à história oficial e construir novos paradigmas que dêem novo sentido a este conceito. [...] Aos grupos sociais, cabe ressignificar os lugares de memória, devendo assumir o papel ativo na sua identificação. Um fator fundamental a ser considerado deve ser justamente o da “utilidade” dessa memória como combustível de transformação social. (VIEIRA, 2007, p. 158).

O próximo tempo, o “tempo da festa” reproduz as alegrias e tradições trazidas pelos imigrantes e que acabaram por se tornar parte da cultura local sob a forma de festas, folias de reis, crenças e blocos de carnaval. Em destaque, presa a uma das paredes está a bandeira da nova escola de samba local “Gato de Bonsucesso” (anexo 25, p. 175), que até pouco tempo era um bloco carnavalesco intitulado “Mataram Meu Gato”. Um dos projetos futuros para este tempo consiste em montar uma vitrine com as fantasias usadas pelos moradores durante os desfiles de carnaval. Segundo os diretores do museu, este e os tempos seguintes precisam ser mais trabalhados e desenvolvidos. O “tempo da feira”, por exemplo, ainda não foi construído, pois aguarda-se a doação de uma antiga tenda de madeira pertencente a um feirante idoso da Nova Holanda, que não consegue mais trabalhar por motivo de doença.

O “tempo da fé” consiste, por enquanto, na coleção de objetos religiosos expostos dentro de um bloco de vidro. A grande variedade (que passa desde bíblias até amuletos e promessas) pretende ressaltar a diversidade de crenças que construiu aquela comunidade.

O décimo tempo é o “da criança” (fotografia 28), representado por pequenos blocos de vidro ao nível do chão, de forma que se possa circular por entre eles ou, até mesmo, sobre eles. Dentro de cada um, brinquedos infantis variados são dispostos sobre um pouco de areia, dentre eles: bolas de gude, petecas, bambolês, peões, dominós.



FOTOGRAFIA 28 – “Tempo da criança” visto de cima.
FONTE: CHAGAS; ABREU, 2007, p. 149. **AUTORIA:** CEASM.

Encostado na parede encontra-se um velho carrinho de rolimã. A idéia é representar brincadeiras de um tempo anterior, de quem não tinha muitos recursos e era obrigado a criar sua própria diversão. Este espaço expressa uma das características máximas do Museu: a possibilidade de interação com o que está sendo exposto.

Deste ponto, é possível avistar uma sala escura e intrigante. Para alcançá-la, o visitante é obrigado a trilhar um breve caminho de tábuas de madeira que remete à instabilidade das antigas pontes que conectavam as palafitas. Este percurso é, na realidade, uma preparação para o próximo tempo: o “tempo do medo”. Na sala de paredes negras, estão representados os temores de ontem e hoje: desde o desequilíbrio e conseqüente afogamento de muitas crianças na época das palafitas até a presença marcante da violência atual. O espaço, ainda incompleto, traz um desconforto proposital aliado a um caráter de denúncia. Em uma de suas paredes, um cartaz elucida:

Quais são nossos medos?

No tempo do medo havia tábua podre, criança caindo na água, ventania, tempestades, ratos, remoções...

No tempo do medo existe a bala perdida, a violência, a morte bruta...

O medo que nos assombra pode paralisar, tanto quanto nos motivar a lutar pela transformação da realidade. (Reprodução da inscrição presente na entrada do museu em visita realizada em 01 dez. 2007)

No centro da sala, uma caixa de vidro guarda centenas de cápsulas de balas perdidas encontradas pelos moradores (fotografia 29), muitos deles crianças. Em uma parede há uma estante vazia pintada de preto. Nela, serão expostos pequenos blocos

com os moldes das marcas de balas perdidas existentes em casas da região. Nos demais espaços livres, as fotografias serão substituídas por *raios-x* de pessoas da comunidade atingidas durante tiroteios locais.

Da instalação sombria e pesada o visitante passa a outra sala dotada de paredes brancas e janelas de vidro que permitem novamente a visão do tempo da água, transmitindo uma sensação de leveza contrastante. Este último espaço é o “tempo do futuro”. No seu centro existe uma maquete da Maré feita por crianças das comunidades locais (fotografia 30). Ela não é geograficamente apurada e não condiz com a realidade, representando, na verdade, a Maré desejada – uma Maré de muitas árvores, com ruas e calçadas bem marcadas e casas coloridas em verde, azul, vermelho e amarelo. Nas paredes, serão expostas reportagens de jornais e revistas que falem sobre os aspectos positivos da favela.

Os tempos são concluídos, mas antes da saída, existe ainda uma pequena maquete do próprio museu (fotografia 31). Já houve mudanças desde o projeto original, mas ela ainda cumpre bem o papel de

esclarecer ao visitante o caminho percorrido dentro do espaço do galpão e a volta seqüencial da exposição que o traz novamente ao seu ponto de partida, que é o acesso único ao museu. Em frente a ele, situa-se o livro de visitas.

O próprio livro é uma peça de destaque em meio ao acervo, pois não se trata de um livro de visitas comum, e sim de um “Livro de Sugestões, Impressões, Idéias e Opiniões”. Seu propósito não é simplesmente recolher assinaturas, mas incorporar seus visitantes no processo contínuo de construção do museu, compondo um registro inteiramente novo, de relatos e reflexões da população sobre si mesma e de quem vem de fora sobre uma realidade desconhecida e, muitas vezes, encoberta por imagens negativas. Através dos relatos, percebe-se que o espaço vem recebendo uma resposta positiva de ambas as partes: quem vem de fora se surpreende e



FOTOGRAFIA 29 – Caixa de vidros com balas no “tempo do medo”.

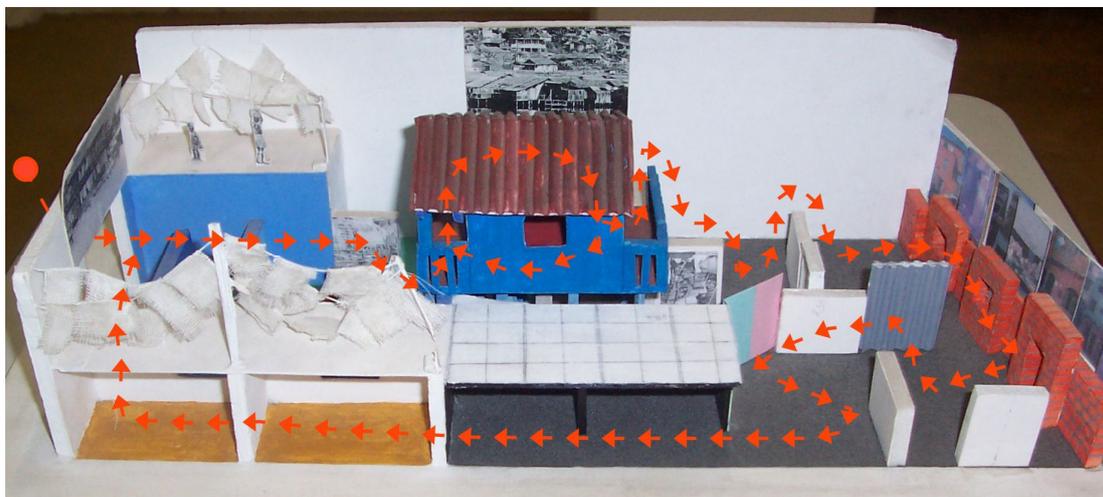
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 01 dez. 2007.



FOTOGRAFIA 30 – Maquete do bairro da Maré feita por crianças das escolas municipais da região.

FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 19 out. 2006.

aprende; e quem vem de dentro se emociona ao reviver os momentos enunciados pela exposição permanente ou a ver seus próprios objetos pessoais expostos como peças de valor, indicando que sua vida também deve ser celebrada.



FOTOGRAFIA 31 – Maquete original do museu (de Marcelo Vieira), com o caminho percorrido marcado.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 01 dez. 2007.

5.3.4 O raio de influência do Museu da Maré

O “Livro de Sugestões, Impressões, Idéias e Opiniões” permite ainda uma análise do público atendido, sendo possível avaliar o raio de influência do Museu na cidade e dentro do bairro através de conclusões estatísticas (anexo 18, p. 159). Primeiramente percebemos que, dos seus visitantes, aproximadamente 39% vêm de fora da Maré, o que prova seu reconhecimento e validação como um centro de cultura e registro histórico que remete a toda a cidade, extrapolando fronteiras geográficas, e indo de encontro com aquilo proposto por seus idealizadores:

Numa cidade tão complexa como o Rio de Janeiro, estabelecer uma relação orgânica com a sociedade, respeitando sua diversidade cultural é, sem dúvida, um desafio permanente para os museus. Como criar pontes que favoreçam o diálogo entre as diferentes realidades sócio-culturais existentes nessa cidade? De que forma superar uma visão limitada de patrimônio e valorizar também a cultura material e imaterial produzida pelos subúrbios, comunidades populares e favelas?

Um museu seja ele qual for, deve encontrar resposta para essas questões, sob pena de se afastar de seu objetivo principal que é servir a comunidade, que dele se apropria e nele deve estar representada.

O Museu da Maré nasce da iniciativa dos moradores locais e, ao mesmo tempo, é o resultado da interação de diferentes agentes sociais, o que valoriza a sua pluralidade. Portanto, o Museu da Maré vem contribuir com o processo de alargamento da perspectiva do papel dos museus na realidade contemporânea, apontando caminhos para a participação das comunidades na apropriação de seu patrimônio cultural e dos diversos patrimônios existentes na cidade. (Reprodução da inscrição presente na entrada do Museu da Maré em visita realizada em 01 dez. 2007)

O Museu da Maré tem um significado especial para a cidade do Rio de Janeiro e para o Brasil. Não [só] para os moradores daqui. Ele não é, com segurança, um museu do gueto. É um museu da cidade, [que] dialoga com o país e eu diria mesmo que dialoga com o universal. (Mario Chagas. In: DVD Museu da Maré – Memórias e [Re]Existências, 2007).

Apesar de 61% de seu público ser interno à Maré, apenas 4,5% da população total do bairro já visitou o museu, sendo eles provenientes, em sua maioria, das comunidades geograficamente mais próximas ou onde existem escolas (que levam seus alunos para visitas guiadas com frequência). Juntas, as comunidades do Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Nova Holanda, Vila do Pinheiro e Conjunto Bento Ribeiro Dantas constituem quase 85% dos visitantes que vêm da própria Maré. Estes números talvez se apresentem como o reflexo de dois fatores diferentes. O primeiro seria a divisão do bairro por diferentes facções do tráfico, criando barreiras e fronteiras invisíveis, sobre as quais os próprios moradores não se sentem confortáveis em discutir:

O CEASM são [sic] os pioneiros que vieram desbravar e tiveram a coragem de fazer o que ninguém teve coragem: um museu dentro de uma comunidade carente. [...] E eu tenho assim: fico meio triste porque é sempre aquela diferença, né? E nós poderíamos ser tão unidos. Todos eles. Mas tem sempre aquilo. Você vê um museu, faz uma brincadeira e tem pessoas do Morro do Timbau, da Baixa do Sapateiro e alguns gatos pingados das outras comunidades - coisa que não deveria acontecer porque tudo aqui é Maré. (Atanásio Amorim, 76 anos, alfaiate e ex-presidente da Associação de Moradores da Baixa do Sapateiro. In: DVD Museu da Maré – Memórias e [Re]Existências, 2007).

O segundo fator talvez reflita o próprio desconhecimento do projeto nas comunidades mais distantes (algumas das quais não se identificam com a classificação de Maré, como discutido no item 4.3), associado à ausência do hábito de visitar museus – algo que não se limita à Maré, e sim à população brasileira como um todo (BASTOS, 2007 – anexo 19, p. 161). Neste contexto o caso da Maré talvez seja mais prejudicado pelo fato deste tipo de equipamento nunca ter estado presente naquela região. Com isso em mente, os responsáveis pelo museu já idealizam a criação de um espaço interno para exposições temporárias, de modo que possam trazer para dentro da Maré parte do acervo de outros centros culturais do país, possibilitando um maior contato da população com a experiência museal. Desta maneira, este projeto passa a agir como uma “rua de mão dupla”, ou seja, ele difunde a história local para que ela seja incorporada na história nacional, e, simultaneamente, traz a história do Brasil para que seja conhecida dentro do bairro da Maré.

Cabe destacar aqui também que o desconhecimento do equipamento por parte da população pode estar ligado ao fato do Museu possuir uma arquitetura externa pouco expressiva, tendo sido a composição interior mais privilegiada durante sua construção. Durante os anos de 2006 e 2007, o Escritório Público de Arquitetura e Urbanismo⁹⁶ desenvolveu um projeto arquitetônico para a Casa de Cultura e Museu da Maré, incorporando as sugestões de seus responsáveis, no intuito de trazer mais visibilidade ao local. Embora pronto, as obras não foram iniciadas por impedimentos de caráter burocrático e financeiro.

Apesar dos prêmios ganhos⁹⁷ e da projeção positiva do Museu da Maré na mídia, o CEASM ainda esbarra em obstáculos no que diz respeito ao desenvolvimento de outras ações culturais que ultrapassem a Rede Memória. A grande demanda provocada pelo Museu, quebras internas na diretoria da associação e o corte de financiamento por parte da Petrobrás fez com que as oficinas artístico-culturais que eram realizadas desde 1999 fossem impossibilitadas a partir de meados de 2006. Dentre os grupos que decidiram desvincular-se do CEASM neste momento estavam o Teatro do Oprimido, que transferiu seu núcleo para o centro do Rio, e o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, que transferiu sua sede para outro ponto da Maré, contribuindo para a criação do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré, que será abordado no próximo item.

Atualmente, o CEASM aguarda a renovação do financiamento do governo federal no âmbito do programa Pontos de Cultura e a concretização de uma parceria com uma empresa não divulgada através da Lei Rouanet de modo a conseguir patrocínio para a ampliação de sua equipe e para a retomada de projetos na área de cultura.

5.4 Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha

O Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha foi criado em março de 1998 por Emanuel Lopes Lima (também conhecido como Mestre Manoel) com uma

⁹⁶ Criado em julho de 2006, o Escritório Público de Arquitetura e Urbanismo é um projeto desenvolvido pela FAU/UFRJ, no âmbito do NIAC (Núcleo Interdisciplinar de Ações Comunitárias). Seu foco principal é a Maré, comunidade para qual ele vem prestando serviços de (continua na página seguinte) assessoria focados em melhorias urbanísticas e institucionais relacionadas, principalmente, à questão da regularização de áreas de “ocupação espontânea”. Os projetos realizados partem do contato direto com grupos de moradores e associações locais, que trazem as demandas de intervenções. Com o apoio do Programa Petrobrás-CENPES/Fome Zero, o escritório já participou de projetos nos seguintes locais: CIEP Elis Regina (Parque Maré, 2006); Posto de Saúde (Parque União, 2006); Praça (Nova Holanda, 2006-2007); CIEP Gustavo Capanema (Vila do Pinheiro, 2006-2007); Casa de Cultura da Maré (Morro do Timbau, 2006-2007); Observatório de Favelas (divisa entre Parque Maré e Nova Holanda, 2006-2007); Galpão de Baile Funk (Vila do Pinheiro, 2007) e o próprio Centro de Artes e Cultura Popular da Maré (Maria Julieta Nunes de Souza, em palestra durante o IV Congresso de Extensão da UFRJ em 27 nov. 2007).

⁹⁷ Desde sua inauguração, o Museu da Maré já recebeu o Prêmio Rodrigo de Melo Franco (2006), o Prêmio Cultura Viva (2º lugar na categoria principal), uma homenagem do DEMU-IPHAN como contribuinte para a Museologia nacional e a Ordem ao Mérito Cultural do governo federal.

proposta nobre: aliar a prática física com o aprendizado da própria história da capoeira, de modo a valorizar suas raízes negras. Desta forma, pretende-se ensinar o pouco que se sabe sobre sua origem, difundindo a herança do diálogo entre Brasil e África, formando, assim, novos atores culturais multiplicadores - capazes de conscientizar através da arte. Reconhecer a capoeira como um saber válido e como parte efetiva da história, contribui para sua legitimação como modalidade cultural, como afirma o atual ministro da Cultura, Gilberto Gil:

Dizem que a capoeira engravidou em Angola, mas foi nascer no Brasil. Ninguém sabe ao certo sua história. Mas, parece mesmo que é uma criação bem brasileira a partir de elementos africanos, como o samba. Hoje brasileiros dão aula de capoeira na África em Portugal e em muitos outros países. Seus alunos espalham a arte pelo resto do mundo. É uma prática esportiva, artística e até mesmo espiritual que se torna patrimônio da humanidade, assim como o judô, a esgrima ou o boxe tailandês. Não houve uma política cultural do Estado brasileiro ou da indústria cultural global para difundir a capoeira pelo mundo. A coisa aconteceu sem apoio oficial, descentralizadamente. Nós, que produzimos as políticas culturais para nossos governos e para instituições internacionais, temos que aprender ao observá-los. (GIL, 2005, p. 08).

Apesar de seu nome ser de possível origem indígena⁹⁸, a capoeira tem suas raízes em um ritual africano conhecido como *n'golo*⁹⁹. O ritual foi inspirado pela luta de duas zebras machos por uma fêmea no cio – ato que contava com coices e cabeçadas, lembrando uma dança. Esta dança da zebra passou a ser reproduzida nas tribos Mucupe e Humbe, do sul da África representando a disputa de dois rapazes por meninas consideradas prontas para o casamento. Aquele que ganhasse a luta física tinha o direito de escolher a esposa sem precisar pagar o dote matrimonial. O *n'golo* tratava-se, portanto, de um ritual de passagem da vida jovem para a vida adulta¹⁰⁰.

A herança deste e de outros rituais similares foi trazida ao Brasil pelos escravos bantos, culminando aqui na prática hoje conhecida como capoeira e que, até meados do século XX, era vista como uma ameaça, chegando a ser considerada um crime. Por isso, na maior parte do tempo, era praticada de forma cautelosa, escondida em meio a danças e músicas africanas (PASTINHA, 1964). Apesar disso e do fato de grande parte dos escravos permanecerem em zonas rurais, a capoeira transitava das senzalas e quilombos até as ruas, tendo sempre possuído um forte caráter urbano. Segundo NETO (2007), a partir do século XVII, a capoeira passou a ganhar um tom de

⁹⁸ A palavra “caápuera” na língua tupi-guarani significa “mato cortado ou ralo”, porém algumas fontes afirmam que o termo “capoeira” era utilizado no século XVII para designar um “tipo de cesto de palha usado pelos escravos para carregar mercadorias na zona portuária do Rio [de Janeiro]” (NETO, 2007, p. 46).

⁹⁹ No dialeto africano *kikongo*, a palavra “n'golo” significa força ou poder.

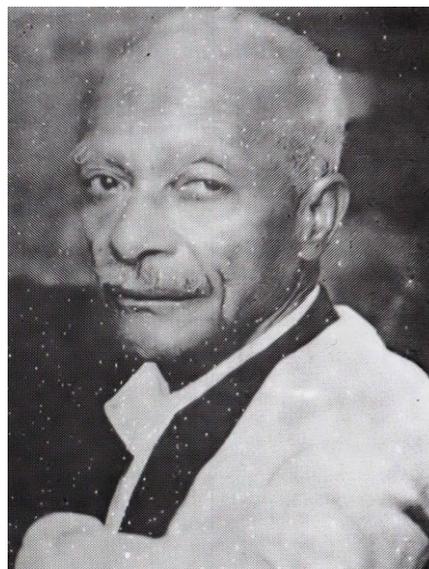
¹⁰⁰ Informação concedida por Mestre Manoel em entrevista no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré em 24 fev. 2007.

confronto quando escravos rivais, obrigados a cruzar a cidade para realizar suas tarefas diárias, encontravam-se nas ruas, incitando uma disputa praticamente territorial.

Hoje em dia, a capoeira é praticada livremente e difunde-se em vários países, sofrendo diversas adaptações. No Brasil existem duas correntes distintas: a Capoeira Regional e a Capoeira Angola.

A primeira, mais difundida, possui caráter de competição e rivalidade, privilegiando golpes de ataque. É referida no exterior como “Brazilian Street Fighting” e praticada em academias e campeonatos. Já a Capoeira Angola, primeiro tipo desenvolvido no Brasil e adotado pelo grupo da Maré, segue a linha da escola de Mestre Pastinha (fotografia 32)¹⁰¹, defensor das tradições negras e responsável pela valorização do caráter lúdico e filosófico da capoeira original. Nela, destaca-se a importância da conexão com a dança, sendo privilegiados os movimentos de defesa e ginga (meneio de corpo), que exigem grande flexibilidade, rapidez e esforço muscular.

A capoeira exige que seu praticante tome atitudes e iniciativas baseadas em raciocínio, intuição e improviso, em resposta aos movimentos de balanço vacilante e enganador do adversário. Aqueles que a dominam bem, possuem a mandinga (feitiço, malícia) – um elemento específico da prática, muito relacionado ao conhecido “jogo de cintura” brasileiro. Esta expressão denota outra característica importante advinda da capoeira: a necessidade de tomar um posicionamento, presente nas situações de luta, que pode ser vista como uma preparação para a vida e para o enfrentamento de problemas do cotidiano.



FOTOGRAFIA 32 – Mestre Pastinha
FONTE: PASTINHA, 1964, p. 05.
AUTORIA: desconhecida.

A capoeira ensinada por Mestre Manoel procura propiciar a cada praticante sua própria expressão corporal individual, o que reverte a favor do seu desenvolvimento pessoal. Sua proposta tem um forte caráter pedagógico – que passa pelo ensino de

¹⁰¹ Vicente Ferreira de Pastinha (1889-1981), mais conhecido como Mestre Pastinha, foi um dos principais personagens da capoeira. Nascido em Salvador, ele foi o maior defensor do caráter tradicional desta prática, inaugurando em 1935 seu próprio centro esportivo de Capoeira Angola, no Pelourinho. O Grupo Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha indica em seu nome, portanto, a escola e o mestre seguidos. A palavra “Ypiranga” é uma homenagem ao time de futebol de Mestre Pastinha, cujas cores amarelo e preto, também são adotadas no uniforme do grupo. Trata-se de tentativas de manter viva a memória do Mestre, um ponto importante para uma ação que baseia todo seu trabalho na tentativa de valorizar a história da capoeira.

outras tradições de origem africana, como o maculelê¹⁰² e a confecção de instrumentos musicais utilizados na roda (como o berimbau, por exemplo), pela preocupação com a formação de agentes multiplicadores da cultura negra – e também de caráter político-social, a partir do momento em que se associa ao ensino da história afro-brasileira, de modo a despertar discussões e reflexões entre seus 250 alunos:

Nós somos praticamente um movimento político também. Fazemos política através da arte, através da capoeira. A Capoeira Angola foi a primeira capoeira a surgir no Brasil, trazida pelos negros bantos de Angola. Então, enquanto afro-descendentes, desde quando passamos a ter conhecimento de que temos uma herança cultural que nos foi deixada não por escravos, mas por homens livres, [nos tornamos] militantes [...]. Eu descobri uma identidade através da Capoeira Angola. [...] A capoeira me socializou, me educou, me projetou também, [respondeu] praticamente ao que eu estava me perguntando enquanto adolescente e criança numa comunidade de risco. Porque isso está acontecendo a minha volta? Violência, drogas. Isso era uma pergunta minha enquanto adolescente, enquanto criança, e eu obtive essas respostas quando passei a praticar a capoeira. [...] Porque através da capoeira você também vai fazendo um levantamento histórico, da sua vida, da origem do seu povo, do povo brasileiro. Nosso objetivo maior é levar para comunidade, para um povo que ainda se encontra desinformado da sua própria cultura: a Capoeira Angola, o jongo. Tem outras manifestações afro-brasileiras desenvolvidas aqui no Brasil [...] que o povo ainda não tem o conhecimento. Até porque a nossa cultura, a cultura do Brasil é uma cultura racista. Aí, então, à proporção que você passa a descobrir essas problemáticas, [...] você tem que partir pra luta. Então, como militância, eu tomei o trabalho também como um trabalho político. Então, você estar fazendo capoeira Angola é estar fazendo um trabalho político. É estar conscientizando, com o objetivo de tirar do caminho do tráfico, caminho da violência. Porque conscientemente eles seguem esse caminho? Por não ter esse conhecimento do valor histórico. (Mestre Manoel, em entrevista no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré em 24 fev. 2007).

Mestre Manoel ressalta a necessidade de aplicar uma técnica de ensino estratégica, criando o que ele chama de “namoro pedagógico”, ou seja, as aulas devem ser sedutoras, pois estas crianças já sofrem pressões suficientes dentro de casa e na escola. A capoeira e o espaço onde é praticada devem surgir como meios de liberação pessoal, possibilitando, ao mesmo tempo, a criação de laços entre os componentes do grupo



FOTOGRAFIA 33 – Roda de capoeira do grupo na Maré.

FONTE: Arquivo Pessoal. AUTORIA: Ulrike Panczack, 2001.

¹⁰² Dança guerreira praticada com bastões de madeira, que se assemelha a um jogo coreografado, acompanhado de cânticos e do toque de instrumentos variados (atabaques, agogôs, ganzás, pandeiros e violas). Esta prática é responsável por atrair um grande número de mulheres às aulas do grupo.

de modo que se estabeleça uma relação de confiança. O próximo estágio consiste no desenvolvimento de uma consciência crítica – algo que também é alcançado através do resgate histórico da posição do negro dentro da sociedade brasileira. A intenção é, a partir disso, ensinar aos jovens a importância do controle físico e psicológico para que, assim, saibam se colocar perante a vida de maneira positiva. Isto transparece no discurso de Marcelo – um jovem de 23 anos, ex-aluno de Mestre Manoel, que agora também dá aulas de capoeira no centro, exercendo o papel de “agente multiplicador”:

A capoeira me educou, me mostrou respeito e além de educar, passar o respeito, a disciplina, ela acaba também mostrando um lado da nossa cultura brasileira que faz parte da gente [do negro]. Então isso mudou muito a minha vida, [pois] acabei tendo muita oportunidade [que não teria normalmente]. [...] Hoje você não tem a liberdade de poder se expressar. E a capoeira tem esse poder, de dar liberdade pra você se expressar. Porque normalmente, **lá fora**, você não tem esse direito [...]. Então, a capoeira te dá essa liberdade, desde que você se sinta a vontade pra passar a ter uma decisão, pra falar assim: "*eu quero a capoeira, então é capoeira que eu vou seguir*" ou não: "*eu não quero a capoeira, eu quero ser jogador de futebol*". Então você vai seguir seu caminho, e por todos os lados que você corra ela te dá o método e não só [isso]. Te dá a consciência de cidadão. (Marcelo, 23 anos, ex-aluno do grupo e agora multiplicador da arte da capoeira, em entrevista no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré em 24 fev. 2007 grifos meus).

As aulas são elaboradas de modo a propiciar a criação de relações entre seus praticantes, em sua maioria crianças e adolescentes¹⁰³, induzindo-os à socialização e à sensibilização para a descoberta de uma identidade própria. Neste sentido, o espaço onde são realizadas possui a qualidade de apresentar-se como neutro, propiciando o encontro de jovens residentes em comunidades lideradas por diferentes facções do tráfico e que, por isso, muitas vezes não podem relacionar-se livremente no dia-a-dia:

Hoje em dia, eu procuro dar pra esses meus alunos a oportunidade do primeiro emprego, de trabalhar na escola, no projeto, como educadores. Aí estamos agora na Lona Cultural [Herbert Vianna, situada na divisa das comunidades de Nova Holanda, Nova Maré e Baixa do Sapateiro], até pra resgatar algumas crianças. [...] Porque a Lona Cultural, ela foi colocada no meio de uma divisa do tráfico. Do lado de cá é o Terceiro [Comando], do outro lado é a Nova Holanda [Comando Vermelho]. Então, muitas crianças não vêm até a Lona Cultural porque elas ficam do outro lado da divisa. Fica uma guerra interna. Mas, algumas, se souberem que eu estou ali na Lona, passam a vir. [...] Aqui, [às vezes] vêm crianças de outros lados da Nova Holanda e tal [sic], porque esse é o objetivo também: através da arte, quebrar esta marcação. (Mestre Manoel, em entrevista no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré em 24 fev. 2007).

¹⁰³ Segundo Mestre Manoel, é importante trabalhar com crianças e adolescentes, pois nessa idade ainda é possível preceder qualquer tipo de envolvimento com o tráfico de drogas. As aulas com jovens ocorrem apenas na parte da manhã, pois, à noite, o local é mais perigoso.

A maior parte dos alunos de sua sede (o Centro de Artes e Cultura Popular, situado no Morro do Timbau) é proveniente da Baixa do Sapateiro, onde a proporção de jovens é maior. No entanto, conforme citado pelo Mestre Manoel, o grupo transcende os limites do Centro, possuindo outros pequenos núcleos na Maré e outras localidades espalhadas pela região metropolitana do Rio, dentre elas: a própria Lona Cultural Herbert Vianna; o morro da Serrinha em Madureira, onde trabalham em parceria com o Centro Cultural Jongo da Serrinha¹⁰⁴; em Campos Elíseos¹⁰⁵, município de Duque de Caxias, onde o trabalho teve início; e em dois pontos do centro da cidade: o primeiro, um antigo edifício abandonado na altura da Rua Mem de Sá, que foi invadido por um grupo militante que fixou lá sua residência; e o segundo, a própria Cinelândia, onde realizam apresentações mensais.

Suas grandes apresentações acontecem, na maior parte das vezes, nos espaços públicos: ao ar livre, nas ruas e praças – fator tido como importante por incentivar a auto-estima do jovem, que, ao se apresentar em público, toma consciência de si e compreende seu potencial, transformando este momento em uma oportunidade de se mostrar ao mundo, valorizando suas capacidades e seu talento. Ao utilizarem as ruas da cidade, os alunos acabam conhecendo também novos lugares e outras realidades que não a da favela, ampliando seus horizontes.



FOTOGRAFIAS 34 e 35 – Orquestra de berimbaus (esq.) e apresentação de maculelê (dir.).
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Ulrike Panczack, 2001.

¹⁰⁴ O Centro Cultural Jongo da Serrinha, inaugurado em 2001 no bairro de Madureira, é um equipamento cultural criado pelo do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, no sentido de perpetuar o jongo - uma arte de raízes na cultura afro-brasileira, baseada em cerimônias que envolvem: dança, música, enfeite e homenagem a antepassados negros, como São Benedito. Alguns componentes do grupo (que abriga desde crianças até idosos) são descendentes diretos de escravos de Angola. O Centro oferece atualmente oficinas gratuitas de jongo, canto, percussão, maracatu, dança afro-primitiva, maculelê, danças étnicas brasileiras, teatro, artes plásticas, fotografia e circo - todas com o objetivo de preservar e divulgar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e de capacitação profissional junto a crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego nas favelas e periferias do Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Mestre Manoel nasceu em Caxias, onde permaneceu durante 36 anos. Lá ainda existe um núcleo de capoeira liderado por seus ex-alunos.

5.4.1 O Centro de Artes e Cultura Popular da Maré

Desde sua criação até os dias atuais, a sede do Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha se localizou em diversos pontos do Rio de Janeiro, incluindo o centro da cidade. Sua transferência para a Maré aconteceu por intermédio do CEASM, que convidou Mestre Manoel para trabalhar na Casa de Cultura no âmbito do Programa de Criança Petrobrás. Após anos de trabalho conjunto e algumas desavenças referentes aos objetivos do projeto realizado, o grupo decidiu desconectar-se da associação, procurando um novo local para desenvolver suas atividades.

O terreno escolhido para abrigá-lo (fotografia 36) e que, posteriormente, se transformaria no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré, reflete a tendência de esvaziamento industrial observada na região durante as últimas duas décadas, assim como a progressiva tensão entre sua ocupação habitacional e a depredação desenfreada por parte de grupos desabrigados (em sua maioria, apoiados pelo tráfico de drogas). Antes da instalação do grupo de capoeira, o espaço situado ao número 216 da Rua Capitão Carlos, no Morro do Timbau, abrigava, até o início da década de 1990, a fábrica de tintas e material de construção Quartzolit.



FOTOGRAFIA 36 – Vista aérea do terreno do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré, no Morro do Timbau.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Carolina Barrozo Torres, set. 2007.

Com sua transferência para o estado de São Paulo, seus proprietários legais encontraram grande dificuldade em vender o bem (de valor estimado em milhões de reais), pois as demais indústrias não tinham interesse em adquirir um imóvel situado

em área de risco¹⁰⁶. Assim, o terreno permaneceu abandonado durante aproximadamente 15 anos, tendo seus impostos sonegados pelos proprietários, que acabaram por acumular uma alta dívida junto ao governo municipal. Como solução, eles propuseram sua doação a uma instituição capaz de arcar com o valor da dívida, o que não ocorreu.

O abandono e a não utilização do terreno, composto por um edifício administrativo de cinco andares e dotado de amplos salões (fotografia 37), dois vastos galpões e pátios internos – eram conhecidos pelos moradores, muitos dos quais compreendiam os espaços como disponíveis e passíveis de ocupação. Assim, nos últimos anos, dois tipos de uso se intensificaram no local. O **primeiro** diz respeito a invasões de grupos desabrigados e jovens ligados ao tráfico de drogas local – que culminou em massiva depredação estrutural por parte dos jovens envolvidos, que chegavam a roubar telhas e outros elementos construtivos do local.

Cientes destes processos de invasão, algumas lideranças locais¹⁰⁷ tentavam evitar a invasão, contactando os proprietários e o poder público. A proposta inicial destas lideranças era obter permissão para promover a limpeza de um dos pátios abandonados, de modo a convertê-lo em quadra de esportes com o auxílio dos próprios jovens que vinham depredando a estrutura. Esta idéia foi muito bem sucedida, uma vez que estes jovens passaram a trabalhar em parceria com a Associação de Moradores do Timbau, dando início a um período de articulação e negociação entre um leque de diferentes atores, que compreendia moradores locais, não-moradores, movimentos associativos, dirigentes de ações culturais e de ONGs, proprietários do imóvel, membros de órgãos públicos e o próprio tráfico local. A limpeza do pátio foi realizada em seis meses, e a venda do entulho e ferro velho foi revertida em benefício dos participantes, que passaram a se sentir legitimados a utilizar os espaços.

Enquanto isso, as negociações para obtenção de um acordo entre os donos do terreno e o governo municipal não se concretizavam, o que acabou acarretando na



FOTOGRAFIA 37 – Fachada do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré.

FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Carolina Barrozo Torres, 24 ago. 2007.

¹⁰⁶ Vale lembrar que já nesta época a Maré era mencionada constantemente na mídia como palco de confrontos envolvendo a polícia e traficantes de grupos rivais.

¹⁰⁷ Das quais se destaca a Associação de Moradores do Timbau, presidida na época por um sargento do 22º BPM (Batalhão de Polícia Militar) do Rio de Janeiro.

transferência de propriedade para a Prefeitura do Rio. Apesar dos esforços das lideranças comunitárias e culturais envolvidas, a lentidão do governo e a carência de materiais necessários para a contínua manutenção dos espaços nos dez meses decorrentes levaram a um novo processo de depredação por parte dos jovens, desta vez acompanhado daquele que se tornaria o **segundo** tipo de uso observado neste vazio industrial abandonado: a ocupação habitacional dos pátios e de um dos galpões, iniciada por moradores expulsos de comunidades próximas¹⁰⁸, desencadeando o mesmo processo de favelização intramuros descrito no item 5.1 desta dissertação. Muitas vezes, ambos os comportamentos eram incentivados pelo “poder paralelo” da favela, tornando as negociações entre as partes mais complexas. Sem meios de controlar os ânimos, e diante da iminente ocupação, em agosto de 2006, o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha¹⁰⁹ ocupou o andar térreo do edifício administrativo, registrando seu uso em cartório como “Centro Ypiranga de Pastinha” na categoria de grupo cultural de arte popular, com o intuito de “segurar” o espaço do edifício, impedindo posteriores invasões¹¹⁰.

Após a ocupação do prédio pelo grupo, a apropriação dos espaços restantes do terreno por famílias desalojadas foi rápida. Em poucas semanas os pátios e galpões foram subdivididos em lotes mínimos, as casas construídas e ocupadas (anexo 20, p. 164).

Com as constantes invasões, outros grupos culturais passaram a perceber o potencial do edifício e seus amplos salões. Também prejudicados pela ausência de locais próprios para o desenvolvimento de suas atividades, estas ações culturais de menor porte buscaram uma aliança com o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, distribuindo-se nos cinco andares do prédio.

Assim, no andar térreo, destaca-se o grupo de capoeira, pioneiro na ocupação do edifício e responsável pela atração do maior número de jovens ao local, e que oferece também aulas de dança afro, jongo, apoio escolar (em parceria com quatro escolas da região) e oficinas de samba de roda e artesanato (para a construção de instrumentos musicais). Estas últimas duas oficinas são frutos da colaboração com o Instituto Staumbor – um projeto voltado para a música, alocado no quarto andar do edifício, e que também é responsável pela orquestra familiar de berimbaus

¹⁰⁸ Alguns dos quais tinham participado do processo de limpeza dos pátios e, por isso, sentiam-se no direito de ocupar o local, chegando a planejar ali a construção de uma nova vila.

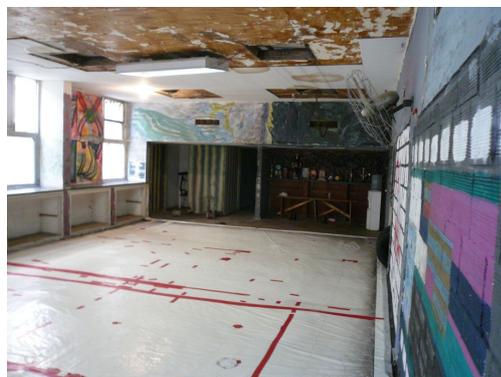
¹⁰⁹ O Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha envolveu-se no processo em função de um de seus coordenadores, o músico Ricardo Mirapalheta, que também é diretor da Associação de Moradores do Timbau. Mirapalheta é o atual responsável pela orquestra familiar Maréimbau e pelo Instituto Staumbor, ambos projetos situados no Centro de Artes e Cultura Popular.

¹¹⁰ Cabe destacar aqui a existência de outras ocupações organizadas de imóveis abandonados ou degradados, como, por exemplo, a Ocupação Prestes Maia em um edifício abandonado há 20 anos em São Paulo (que conta com o apoio da rede de artistas Integração Sem Posse – um movimento que realiza intervenções artísticas em imóveis ocupados por invasões); e a Ocupação Chiquinha Gonzaga no antigo edifício do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) no Rio de Janeiro.

Maréimbau. No segundo andar, existe uma academia de *jiu-jitsu* e um estúdio de gravação musical da ONG Associação Universitária Latino-Americana (AULA), que já atende a cerca de quinze bandas locais. O último pavimento é reservado para atividades comunitárias realizadas em conjunto e os demais espaços serão ocupados por oficinas de reciclagem e teatro.



FOTOGRAFIA 38 – Mestre Manoel recebe alunos da UFRJ na sala de capoeira, situada no térreo do edifício.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Carolina Barrozo Torres, 24 ago. 2007.



FOTOGRAFIA 39 – Sala utilizada para aula de jiu-jitsu no segundo andar do edifício.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Lilian Fessler Vaz, 10 jul. 2007.



FOTOGRAFIA 40 – Terceiro andar do edifício: ainda está sendo realizada a limpeza para a retirada de entulho.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Carolina Barrozo Torres, 24 ago. 2007.



FOTOGRAFIA 42 – O atual "terraço" utilizado para atividades coletivas constituía o quinto andar do edifício, cuja cobertura desabou.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Carolina Barrozo Torres, 10 jul. 2007.

O apoio do Estado, no entanto, ainda é praticamente inexistente. A iniciativa é gerida de forma autônoma, funcionando através de uma lógica própria de organização. Para resolver as questões de apropriação foi criado um Conselho Gestor, composto por um líder de cada uma das diferentes ações culturais que ocupam o edifício, em parceria com a Associação de Moradores. Juntos, eles acompanham o processo (ainda em andamento) de cessão do terreno por regime de comodato junto à prefeitura. Se aprovado, o local será cedido para fins culturais em troca do abatimento da dívida. Segundo Ricardo Mirapalheta¹¹¹, criador do Instituto Staumbor, o que se espera da Prefeitura agora é a regularização do uso cultural e o apoio jurídico para que haja a legitimação do espaço. Em junho de 2007, após uma pequena reportagem

¹¹¹ Em entrevista no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré em 10 jul. 2007.

publicada no jornal O Globo (anexo 21, p. 166), o espaço recebeu a visita de representantes do governo municipal que afirmam ser difícil a definição de uma posição política devido ao tamanho da estrutura e às complicações representadas pela ocupação habitacional crescente.

A colaboração de partes distintas não se restringe aos grupos envolvidos em questões legais. A retirada de lixo e limpeza do terreno envolveu a colaboração de voluntários da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em parceria com a ONG ambiental Verdejar. Algumas instituições também contribuem com a iniciativa através de um convênio de doação de cestas básicas para os moradores da comunidade ligados ao projeto.

Além disso, durante o desenvolvimento desta pesquisa e, devido à escolha do local como um dos estudos de caso desta dissertação, este Conselho Gestor foi colocado em contato com o Escritório Público de Arquitetura e Urbanismo para a Maré. Assim, seus coordenares, os professores Pablo Bennetti e Maria Julieta Nunes de Souza, vêm desenvolvendo, com a ajuda dos alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, um projeto para a restauração e o melhor funcionamento do edifício, de forma a suprir eficientemente as necessidades de todas as ações culturais ali presentes.

Com isso, de Centro Ypiranga de Pastinha o local passou a se chamar Centro de Artes e Cultura Popular da Maré – um espaço que, apesar de seu pouco tempo de existência, da precariedade de suas instalações e das contínuas tentativas de novas invasões, já começa a atuar como um núcleo de sociabilidade local, constituindo um verdadeiro equipamento cultural alternativo.

5.5 Observatório de Favelas

A terceira ação cultural aqui estudada também teve seu início vinculado ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. Criada em 2000, sob o rótulo de Observatório Social, ela constituía uma das redes da associação, tendo sido concebida com o objetivo de auxiliar na realização do Censo Maré 2000 – um projeto que contava com o apoio da Prefeitura do Rio e do BNDES. Uma vez concluído, os fundos para o Observatório Social foram cortados e o CEASM foi obrigado a desativar a rede. No entanto, havia um grande interesse de ambas as partes em publicar os dados referentes ao trabalho. Para tal, a equipe responsável pelo Censo recorreu ao Instituto de Estudos Trabalho e Sociedade (IETS), o que resultou na criação, em 2001, do programa Observatório de Favelas. Em parceria com o CEASM e com a Fundação Ford, este programa foi capaz de publicar três livros contendo dados referentes à população, às instituições e ao comércio local. Durante os dois anos seguintes, o Observatório de Favelas começou a desenvolver alguns projetos próprios que

respondiam às demandas específicas evidenciadas através do Censo e das pesquisas que o sucederam.

Apesar de não estar mais diretamente vinculado ao CEASM, ele continuou trabalhando em parceria com esta associação, transferindo-se para a Casa de Cultura da Maré em 2003, quando, devido à ampliação de suas atividades, se transformou em uma entidade autônoma. A partir deste momento, o Observatório de Favelas começou a desenvolver um caráter próprio, baseado em princípios identitários, políticos e institucionais claros – frutos de reflexões de seus criadores, os geógrafos Jorge Luiz Barbosa e Jailson de Souza e Silva¹¹². Na época, definiram como seus eixos de trabalho principais as questões relacionadas às políticas sociais, aos espaços populares, à violência urbana e aos direitos humanos. Em 2005, através do livro “Favela: alegria e dor na cidade”, firmaram seus objetivos iniciais: a “formação de líderes populares com perfis técnicos e engajamento político, sistematização, produção, análise e difusão de interpretações sobre os espaços populares, violência urbana e os direitos humanos; e assessoria a grupos comunitários locais, no campo do diagnóstico social e da comunicação” (SILVA; BARBOSA, 2005, p. 227). Com estas premissas, concluiu-se necessária a saída da Casa de Cultura e a fundação de uma sede própria onde o trabalho não ficasse limitado ao estudo da favela da Maré, mas sim de todas as favelas componentes da região metropolitana do Rio de Janeiro, enfatizando, assim, o caráter da cidade como um espaço popular pertencente a todos.

5.5.1 A sede do Observatório de Favelas

No mesmo ano de 2005, a entidade iniciou a busca por um novo local para instalar suas atividades. A decisão de permanecer no Complexo da Maré, segundo Jorge Luiz Barbosa¹¹³, partiu de três pontos: o primeiro era a necessidade de permanecer no espaço de uma favela, já que este sempre foi seu principal objeto de estudo; o segundo dizia respeito à relação afetiva existente entre o Observatório e o local – que além de ter assistido a sua criação, também serviu de moradia a Jailson de Souza e Silva durante sete anos; e por último, a descoberta de um terreno amplo e disponível na comunidade de Parque Maré.

O espaço encontrado – um galpão que funcionava antes como armazém industrial, situava-se em grande proximidade com a Avenida Brasil, o que facilita seu acesso¹¹⁴. Como nos casos anteriores, ele estivera abandonado durante anos, o que

¹¹² Ambos são professores da Universidade Federal Fluminense, sendo que Jailson foi um dos fundadores do CEASM e é casado com sua atual presidente, Eliana Sousa Silva. Assim como no CEASM, sua equipe original também era composta por moradores ou ex-moradores de favelas que conseguiram atingir uma formação universitária.

¹¹³ Em entrevista no Observatório de Favelas em 27 fev. 2008.

¹¹⁴ Tanto para os visitantes de fora quanto para os moradores do próprio Complexo. Segundo Silva (2004), a rivalidade entre facções do tráfico tem um grande papel inibidor no que diz respeito à

também implicou em um preço muito baixo de aluguel. Trata-se, portanto, de um processo semelhante de ocupação em uma área também afetada pela desindustrialização.

Do lado de fora, o edifício (fotografia 43) chama atenção por sua fachada pintada num tom de amarelo claro com seu portão principal, portas e janelas realçados em azul (que é a cor da instituição). Logo na entrada existe um pequeno pátio aberto, cujo um dos muros é inteiramente tomado por um grafite representando as diversas atividades realizadas pela entidade (fotografia 44). O hall de acesso do edifício – onde ficam exibidos os prêmios ganhos e as muitas publicações realizadas durante os anos – deixa transparecer a estrutura original, evidenciando o alto pé direito e a cobertura típica de galpão. Antes da instalação da equipe no local, foi necessária uma grande reforma, que permitiu a divisão do espaço em pequenas salas e laboratórios dedicados às diferentes atividades realizadas pela entidade (anexo 22, p. 167).



FOTOGRAFIA 43 – Fachada da sede
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 27 fev. 2008.



FOTOGRAFIA 44 – Painel de grafite em um dos muros no pátio interno do Observatório de Favelas.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 27 fev. 2008.

No entanto, o ponto mais interessante no que se refere a esta ocupação talvez diga respeito não ao edifício em si, mas a sua localização específica. A Rua Teixeira Ribeiro (fotografia 45), onde se situa, representa o principal acesso à favela da Nova Holanda, que vem sendo colocada pela mídia como uma das mais perigosas e violentas da região nos últimos anos (anexo 23, p. 168). Além de ser retratada como palco de constantes tiroteios entre traficantes e policiais, a Nova Holanda também recebe

circulação dos moradores por entre as favelas locais, o que faz com que a Avenida Brasil ainda se apresente como o principal meio de circulação entre as diferentes comunidades que compõem a Maré.

atenção pelos conflitos entre diferentes facções criminosas, já que constitui uma das poucas comunidades locais onde o tráfico de drogas é liderado pelo Comando Vermelho. A rivalidade do tráfico vem se refletindo territorialmente, apresentando-se como a grande responsável por inibir a circulação dos moradores desta favela pelas comunidades onde o crime é organizado pelo Terceiro Comando (e vice-versa), dentre elas, a Baixa do Sapateiro e o Morro do Timbau – onde se encontra grande parte dos novos equipamentos culturais do bairro¹¹⁵.

A Rua Teixeira Ribeiro, que também é conhecida como a principal rua comercial da região já foi por vezes “fechada”, impedindo a entrada não só de policiais, como de moradores de outras favelas da Maré. Assim, a instalação do Observatório de Favelas neste ponto, apesar de coincidente, adquire caráter simbólico, uma vez que um de seus objetivos é propiciar a integração das diferentes favelas cariocas, abrindo pontes de diálogo entre as mesmas e, simultaneamente, respeitando sua diversidade¹¹⁶.



FOTOGRAFIA 45 – Vista da Rua Teixeira Ribeiro.
FONTE: Arquivo Pessoal. **AUTORIA:** Claudia Seldin, 27 fev. 2008.

5.5.2 Construindo uma rede sócio-pedagógica de atividades

Com a publicação do livro “Favela: alegria e dor na cidade” (2005) e a mudança para a nova sede, a equipe do Observatório começou a ver surgir a necessidade de trabalhar o espaço da favela sob uma nova ótica, que não enfatizasse sua representação como o contrário ao ideal urbano ou através da tradicional noção de ausência – algo que já vinha sendo criticado por seus idealizadores há algum tempo, como demonstra a seguinte citação de Jailson de Souza e Silva:

“[A favela] é tradicionalmente definida pelo que não teria: um lugar sem infra-estrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regras; sem moral, enfim, o caos” (SILVA, 2004, p. 77).

Para tal, o Observatório de Favelas decidiu elaborar atividades que proporcionassem a visão da favela como uma resposta criativa de enfrentamento às

¹¹⁵ Tendo em vista as “barreiras” existentes entre as diferentes favelas, o próprio CEASM inaugurou em 2002 uma sede na Nova Holanda, que conta com cursos pré-vestibular e de preparatório escolar próprios, um laboratório de informática e um grupo de teatro (SILVA, 2004).

¹¹⁶ Segundo Jorge Luiz Barbosa (em entrevista em 27 fev. 2008), já existe uma relação afetiva e respeitosa entre a própria comunidade local e o edifício do Observatório de Favelas – algo evidenciado pela preocupação em não montarem barracas em frente a sua entrada, de modo a não dificultar seu acesso nos dias de feira, por exemplo.

adversidades encontradas no dia-a-dia e como um lugar onde se misturam saberes particulares construídos pelos moradores locais. Cientes da dificuldade de desenvolver projetos independentes dentro do espaço da favela¹¹⁷, a organização resolveu adotar na prática o **conceito de “redes sócio-pedagógicas e colaborativas”**, que já vinha sendo adotado em teoria pelo CEASM, porém, desta vez, procurando não se limitar ao eventual diálogo de ações internas ao bairro da Maré, abrindo suas portas para parcerias com outras organizações e instituições (principalmente acadêmicas)¹¹⁸ que propiciassem o desenvolvimento ininterrupto de seus projetos e o reconhecimento da entidade no cenário fluminense. O sucesso da implantação dessas redes deriva do fato de elas refletirem a política básica de funcionamento do Observatório, definida agora através de três princípios:

1º- Realização de parcerias, que permitam a manutenção de sua autonomia de modo que não se crie uma hierarquia entre as instituições colaboradoras. Este princípio refere-se à idéia de trabalhar em conjunto e não como uma entidade prestadora de serviços através da qual se pode simplesmente encomendar estudos e pesquisas aleatórios.

2º- Necessidade de criar uma integralidade, ou seja, de integrar as ações realizadas, superando suas particularidades e enxergando-as como parte de um universo maior. Este ponto é considerado como essencial para a prevenção da criação de ações fragmentadas, que não conseguem ter continuidade porque falham em enxergar o todo ou reúnem naturezas totalmente diferentes¹¹⁹.

3º- Superação das questões de territorialidade, permitindo uma maior coesão entre favelas de toda a região metropolitana, ou, até mesmo, superando as diferenças entre as próprias comunidades que constituem a Maré.

Uma vez estabelecidos estes princípios, foi necessário rever a classificação de suas atividades, que até então eram divididas em diferentes núcleos, referentes a áreas de interesses separadas:

- 1) Núcleo de Formação, Avaliação e Acompanhamento Carlos Nelson dos Santos – Formação de lideranças populares com perfis técnicos e engajamento político; análise e acompanhamento de

¹¹⁷ Principalmente no que diz respeito à questão dos recursos financeiros.

¹¹⁸ O Observatório de Favelas conta atualmente com os seguintes apoios institucionais: Canal Futura, ICCO, Ministério da Educação, Ministério do Esporte, Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu e Petrobrás. Dentre as parcerias estabelecidas estão: Associação Brasileira de Jornalismo investigativo, AfroReggae, Academia Internacional de Cinema, CEASM, CESeC, Centro de Promoção da Saúde, CUFA, FIRJAN, Fundação Gol de Letra, Furnas, Giros Produções, Iko Poran, Instituto Vida Real, LABOEP/UFF, Laboratório Cítrico, Nós do Morro, Oficina de Imagens, Oit Brasil, Raízes em Movimento, Sindicato dos Jornalistas, Traquitama Filmes, TVE Brasil, UFRJ, UNICEF e Viva Favela.

¹¹⁹ Este princípio procura prevenir o que aconteceu, por exemplo, dentro do CEASM em relação às oficinas culturais, que não conseguiram ser levadas a diante porque não tinham apoio de uma estrutura mais ampla, capaz de auxiliá-las quando o financiamento da Petrobrás foi cortado.

Programas Sociais e de Ações desenvolvidos pelo Observatório de Favelas;

2) Núcleo de Documentação e Informação Maria Amélia Belfort - Sistematização, produção, análise e difusão de informações sobre os espaços populares e assessoria a grupos comunitários locais, no campo do diagnóstico social;

3) Núcleo de Violência e Direitos Humanos Luiz Cláudio Rodrigues – Produção de estudos e intervenções no campo da violência urbana e dos direitos humanos;

4) Núcleo de Comunicação – Produção crítica para registro e difusão de experiências e práticas cotidianas presentes nas comunidades populares¹²⁰.

A divisão das atividades em “núcleos” poderia subentender um processo de verticalização ou hierarquização das atividades, impedindo que elas se entrecruzassem. Além disso, a equipe começou a perceber que algumas questões essenciais apreendidas através do trabalho junto à população no decorrer dos anos não se mostravam presentes de forma clara em suas plataformas. A questão cultural era uma delas. Apesar de não estar explícita nos seus objetivos, ela rapidamente passou a permear grande parte de seus projetos, não necessariamente sob o ângulo artístico, mas num plano mais amplo, referente ao modo de vida da população das favelas. O Observatório começou a perceber a necessidade de produzir, registrar, sistematizar e difundir as práticas cotidianas das comunidades populares através de atividades culturais.

Assim, seus “núcleos” transformaram-se em “vertentes” (ainda em processo de discussão), que passaram a aliar áreas de interesse semelhantes. O núcleo de comunicação foi transformado em uma “vertente de comunicação e cultura”, considerando, agora, todos os aspectos que podem remeter à “humanização plena e permanente do ser humano”¹²¹. O entendimento de cultura do Observatório de Favelas não passa apenas pela questão da estética, mas da ética de como representar os espaços populares. Neste sentido, foi concebida a Escola Popular de Comunicação Crítica, uma escola que se utiliza estrategicamente de alguns dispositivos de interesse para os jovens (informática, fotografia, vídeo) com o objetivo de produzir mídias cidadãs, capazes de expressar suas realidades particulares.

5.5.3 Escola Popular de Comunicação Crítica e Imagens do Povo

O objetivo maior da Escola Popular de Comunicação Crítica é sócio-pedagógico. Através de oficinas de fotografia, vídeo, mídia impressa e rádio comunitária, ela

¹²⁰ Retirado do *website* do Observatório de Favelas, disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/areas_interesses/>. Acesso em 06 mar 2008.

¹²¹ Retirado de entrevista com Jorge Luiz Barbosa no Observatório de Favelas em 27 fev. 2008.

procura estabelecer um vínculo entre a linguagem artística e o modo de vida dos jovens habitantes de favelas, estimulando a criação de núcleos locais de comunicação e cultura em suas comunidades de origem. Desta maneira, pretende-se contribuir para a ampliação do exercício da cidadania destes jovens, conscientizando-os sobre suas possibilidades de crescimento e proporcionando-lhes ferramentas para que desenvolvam sua auto-estima através de sua atividade de escolha.

A conexão entre arte e cotidiano também permite que estes moradores de áreas periféricas se aprofundem, junto com o Observatório, nas discussões sobre a necessidade de criar novas políticas públicas de cultura capazes de incorporar a diversidade dos espaços populares e superar as desigualdades neles presentes. Trata-se, portanto de um trabalho que procura estabelecer a ligação entre território, cotidiano, cultura e direito à cidade.

Apesar de não ter como objetivo principal a capacitação profissional de seus alunos, dando-lhes a liberdade de escolher seus próprios caminhos, a Escola Popular de Comunicação Crítica os orienta sobre a geração de renda através da produção cultural, recorrendo muitas vezes às instituições parceiras que compõem o Conselho Gestor da escola¹²² para que haja a inserção do aluno no mercado de trabalho.

Um dos mais bem sucedidos programas da Escola é o "Imagens do Povo", que tem como objetivo permitir que os moradores das favelas cariocas registrem o cotidiano de espaços e movimentos populares de todo o país, de modo que desenvolvam uma consciência crítica a partir das imagens apreendidas, interpretando os espaços periféricos através da fotografia e disponibilizando seu trabalho para outros. Trata-se, portanto, de um centro de documentação, pesquisa e formação de fotógrafos, que engloba atividades voltadas não só para a produção e mercado cultural, mas para o desenvolvimento de uma identidade urbana.

Através de três projetos coordenados pelo fotógrafo João Roberto Ripper, a fotografia é democratizada, sendo trabalhada como mais do que uma forma de arte:



FOTOGRAFIA 46 – Jovens tendo aula de manipulação de imagens no Observatório de Favelas
 FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Claudia Seldin, 27 fev. 2008.

¹²² Este Conselho Gestor agrega também a Escola de Comunicação da UFRJ, a Pró-reitoria de Extensão da UFF, o Sindicato de Jornalistas do Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo, a Associação Brasileira de Produtores de Vídeo, o Grupo Cultural AfroReggae e o Canal Futura. Os cursos ministrados pela Escola Popular de Comunicação Crítica possuem duração aproximada de seis meses e, dependendo da atividade, os alunos recebem diplomas da UFF e UFRJ como forma de reconhecimento do trabalho realizado.

como um instrumento de afirmação dos direitos humanos, que permite o resgate da dignidade das classes populares:

[O Imagens do Povo] revela aspectos do dia a dia que ao invés de evidenciar e explorar a violência como eixo central norteador da vida das favelas, aponta para a riqueza de sua cultura, conferindo-nos a oportunidade de melhor conhecê-la e, conseqüentemente, de melhor compreendê-la. São realizações como esta que, ao contribuir para a afirmação da favela como espaço pertencente à cidade, encurtando os caminhos que virtualmente as separam, nos permitirão materializar o sonho de uma sociedade fundada na justiça, na cooperação e na paz. (Carlos Tadeu Fraga, gerente executivo do Centro de Pesquisas e Desenvolvimento da Petrobrás, em introdução ao livro “Até quando?”, 2005)

Estes três projetos – a Escola de Fotógrafos Populares, a Agência de Fotografias e o Banco de Imagens – buscam “materializar uma fotografia engajada e solidária, capaz de denunciar a dificuldade da existência dos que estão oprimidos, mas destacar também sua dignidade, sua sensualidade e beleza”¹²³.

Os cursos de formação em documentação fotográfica, edição e arquivamento digital são realizados pela Escola de Fotógrafos Populares, que teve seu início em 2004 ainda na Casa de Cultura da Maré. Além de combinar os aspectos técnicos do manuseio de equipamentos fotográficos e manipulação de imagens com a conceituação artística, a Escola de Fotógrafos Populares incentiva o registro da história das comunidades faveladas. Como trabalho de conclusão, cada aluno deve escolher um tema baseado em sua comunidade de origem, o que gera um material rico, que retrata desde as peculiaridades da malha urbana da favela aos grupos culturais locais:

A fotografia é mágica. Com a imagem, sinto que posso ajudar a construir a história dos espaços populares. Tenho vontade de me desenvolver e crescer na fotografia documental. (Ratão Diniz, fotógrafo formado pela Escola, apud MONTEIRO, 2007, p. 11)

O material produzido durante as aulas é encaminhado para o Banco de Imagens – um acervo virtual que pode ser acessado via Internet¹²⁴.

Como resultado da falta de apoio financeiro, a Escola chegou a ser brevemente fechada logo após a sua criação em 2004. Sua primeira turma, que contava com vinte e oito alunos, só conseguiu concluir o curso em 2006, quando a UNICEF passou a patrocinar o projeto (MONTEIRO, 2007). Neste meio tempo, os alunos e o coordenador J.R. Ripper, tentaram criar alternativas para trazer projeção ao trabalho e superar as dificuldades financeiras que ameaçavam o projeto. Em 2005, foi publicado,

¹²³ Retirado do *website* do Observatório de Favelas, disponível em: <<http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/projetos/>>. Acesso em 06 mar 2008.

¹²⁴ O Banco de Imagens encontra-se disponível em: <<http://www.imagensdopovo.org.br>>.

através do Observatório e com o apoio da Petrobrás, o livro “Até Quando?” que trazia fotografias do grupo como “testemunhos da alegria, da dor e da graça da vida [nos espaços populares]” (OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2005, p.05).

Pouco tempo depois foi criada a Agência Fotográfica Imagens do Povo, uma iniciativa que possibilita que os alunos e ex-alunos fotógrafos sejam contratados ou tenham suas imagens compradas por clientes diversos (desde pessoas físicas a jornais e revistas), além de ensinar-lhes sobre os fundamentos da documentação jornalística e sobre questões de direitos autorais. Os fotógrafos recebem 50% do valor da venda de cada fotografia (conforme o estipulado pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro e pela Federação Nacional dos Jornalistas) e os outros 50% destinam-se à ampliação do acervo, à formação continuada dos profissionais e à manutenção do projeto que, com isso, consegue se manter com uma certa independência, sem correr o risco de ser finalizado repentinamente.

O trabalho realizado pelo programa Imagens do Povo vem gerando frutos positivos. Em 2007, a primeira turma de alunos formados expôs seu trabalho em centros culturais prestigiados da cidade do Rio de Janeiro (CCBB e Caixa Cultural) e da Europa (Canning House em Londres). No mesmo ano, a Escola de Fotógrafos Populares ainda recebeu o Prêmio “Faz Diferença” do jornal O Globo (anexo 24, p. 174).

Uma vez encaminhados para o mercado de trabalho, estes novos fotógrafos passam a contribuir também para as instituições sociais existentes em suas próprias comunidades, sendo muitas vezes remunerados pelas mesmas. Quando estas organizações não possuem recursos referentes aos direitos autorais das obras, estas são doadas pelo Observatório de Favelas, que acredita na importância de retribuir à comunidade.



FOTOGRAFIA 47 – Oficina de fotografia promovida pelo Observatório de Favelas e Médicos Sem Fronteiras em Marcílio Dias.

FONTE: OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2005, p. 18. **AUTORIA:** Ratão Diniz (Escola de Fotógrafos Populares – Imagens do Povo).



FOTOGRAFIA 48 – Crianças jogando capoeira na inauguração do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré no Morro do Timbau.

FONTE: OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2005, p. 42. **AUTORIA:** Ratão Diniz (Escola de Fotógrafos Populares – Imagens do Povo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No decorrer desta dissertação foi construída uma narrativa sobre as ações culturais no sentido de enfatizar a importância da relação entre cidade e cultura. Em um primeiro momento, foi estabelecido o que se entende aqui por cultura, colocando-a como mais do que a simples prática artística. Em seguida, foi desenvolvido um aprofundamento no que diz respeito a sua importância para a cidade, resgatando o conceito do espírito do lugar – o *genius loci*. Retratou-se também como a cultura vem sofrendo, na cidade contemporânea, um processo de funcionalização, que a instrumentaliza com o objetivo de atingir metas financeiras em meio a um cenário econômico globalizado. Finalmente, procurou-se verificar a hipótese de que, em meio a essa tendência global de instrumentalização da cultura, vem surgindo um fenômeno novo, que lhe justifica a atribuição de uma função através do conceito da “ação”. Foi apresentado, então, nosso objeto de pesquisa, as ações culturais: projetos originários das comunidades periféricas, que se utilizam de práticas artísticas e culturais com o objetivo de promover a conscientização e o desenvolvimento social na tentativa de diminuir as desigualdades ali existentes – muitas delas frutos de processos de segregação espacial. Foram discutidas suas características principais e, para ilustrá-las, foram escolhidas como estudo de caso três ações culturais de importância do Complexo da Maré.

Durante este trabalho, procurou-se desenvolver uma abordagem histórica, englobando não somente um olhar direcionado ao passado, mas considerando também a história que vem sendo escrita no presente. Analisando o momento contemporâneo, foi possível perceber que o fenômeno das ações culturais, observado nas favelas e periferias cariocas, apesar de oriundo do campo cultural, possui reflexos também no espaço urbano, contribuindo para o resgate da importância da relação dos indivíduos com o território ao valorizar a cultura nele desenvolvida.

Como o tema das ações culturais é relativamente recente, torna-se difícil prever claramente seus resultados e implicações. Podemos dizer, inclusive, que por elas constituírem um objeto tão mutante e imprevisível, alguns projetos vistos hoje podem não existir mais amanhã. A realidade é que a maior parte destas ações vão e vêm, não sendo incomum ouvir falar de seu grande impacto em um momento para logo depois elas serem descontinuadas devido à falta de financiamento ou à impossibilidade de um pequeno grupo carregar sozinho a responsabilidade de manter um projeto que ultrapassou suas proporções iniciais. Assim, o propósito desta dissertação é evidenciar a sua existência, dividindo um pouco de sua história, características e seus objetivos e tentando, quando possível, apreender indicadores das possíveis transformações latentes.

Através dos estudos de caso do Complexo da Maré, foi possível destacar algumas ações que conseguiram maior estabilidade por terem sido devidamente incentivadas e apoiadas (seja financeiramente ou pela população local), sendo capazes de se desenvolver ao ponto de dar origem a equipamentos culturais diferentes, que consideram o universo cultural das comunidades de forma mais abrangente, valorizando o cotidiano e legitimando as identidades locais.

As ações culturais da Maré, assim como as demais estudadas ao longo da pesquisa, comprovam o surgimento de novos personagens, que carregam consigo visões de mundo originais, atuando de forma articulada e formando cooperativas e/ou associações que têm por princípio a quebra dos atuais estereótipos de exclusão. Neste sentido, as ações culturais emergem como ações de resistência, uma vez que estes atores possuem uma vontade incessante de transformar o mundo, partindo, não de um conceito prévio de ideal urbano, mas sim do **real urbano** – composto pelas desigualdades vivenciadas no dia-a-dia.

Os casos aqui estudados possuem em comum o desejo de desenvolver um papel conscientizador que passa pela afirmação de identidades e culturas normalmente marginalizadas. O Museu da Maré, por exemplo, é um instrumento através do qual o CEASM busca o estabelecimento de uma identidade local a partir da história específica daquele local, do seu estudo e do seu resgate com a ajuda de quem a escreveu. Porém, ele não deseja mantê-la presa àquela comunidade. Ele procura sua validação como parte da história “oficial” da formação da cidade do Rio de Janeiro e do país, considerando, para tal, os diferentes processos de ocupação urbana que fizeram com que a Maré se destacasse no cenário nacional durante tanto tempo, mesmo que este destaque desconsiderasse, muitas vezes, os aspectos positivos do local, concentrando-se na miséria e em outros pontos condicionantes das desigualdades ali presentes. Neste sentido, o Museu possui também a missão de desmistificar a idéia de pobreza freqüentemente associada àquele local específico, mostrando as alegrias, as tradições, os retratos de sociabilidade e a diversidade cultural da população que reside e residiu ali. Como seus idealizadores pretendem trazer visibilidade à história daquele povo, compreendem que seu público-alvo deve ser o mais variado possível (de todas as idades, etnias e lugares) e, portanto, se preocuparam em construir um espaço que acolhesse afetivamente qualquer visitante, de dentro ou de fora do Complexo da Maré. Assim, ele aparece como um equipamento mais “aberto”, uma vez que existe uma consciência maior sobre a necessidade de difundir sua existência, seja por meio acadêmico, midiático ou outro. O que se percebe em relação ao Museu é que existe uma predisposição por parte de seus responsáveis em colaborar com pesquisas que o tenham como tema, pois eles compreendem o equipamento como parte da memória coletiva do país, enxergando, portanto, a

necessidade de estabelecer pontes entre as diferentes realidades territoriais nele existentes.

Ao contrário do Museu, o Observatório de Favelas não se limita ao estudo do Complexo da Maré, abrangendo todas as favelas da Região Metropolitana do Rio de Janeiro e partindo, não necessariamente de um levantamento histórico, mas da valorização do cotidiano comum das mesmas como instrumento para conquistar sua legitimação. Um dos seus grandes méritos é enxergar o diálogo entre as minorias espaciais como forma de superação dos preconceitos que as estigmatizam dentro das cidades, de modo a delinear um grande movimento conjunto de resistência. Dentre os três projetos estudados o Observatório talvez seja o que mais ultrapasse o âmbito cultural, adentrando mais profundamente a esfera social e política. Ele é o que possui diretrizes mais claras, contando com inúmeras vertentes que ultrapassam o foco da Escola Popular de Comunicação Crítica, remetendo a questões de violência urbana, direitos humanos, análise e produção de diagnósticos, entre outras. Trata-se também do projeto com o maior caráter acadêmico, por trabalhar em parceria com um grande número de universidades e institutos de pesquisa – fator criticado por muitos movimentos sociais locais, que desaprovam o envolvimento de atores distantes da realidade das favelas. O Observatório de Favelas, no entanto, abraça este caráter, enfatizando o aspecto pedagógico de suas redes e alegando a necessidade de criar conceitos e teorias a partir das experiências realizadas para que os projetos ganhem visibilidade e a entidade, reconhecimento. Sua estratégia é a de colocar os moradores de favelas em contato direto com os dados de carência retratados a partir de suas pesquisas para que reflitam eles próprios sobre as atuais condições dos espaços marginalizados do Rio de Janeiro.

Se por um lado, o Observatório de Favelas tem suas atividades voltadas para o conjunto dos espaços marginalizados da cidade, por outro, o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha atua de forma mais pontual através do Centro de Artes e Cultura Popular. O objetivo deste equipamento é funcionar como um espaço de descontração, lazer e aprendizado, voltado apenas para a população ali residente, algo muito necessário em uma região que sofreu tanto tempo com a carência de equipamentos deste tipo. Seu raio de influência dentro da Maré ainda é menor como consequência das barreiras impostas pelo tráfico de drogas, o que faz com que apenas moradores das comunidades mais próximas consigam freqüentar o equipamento propriamente dito. A solução encontrada pelo Grupo de Capoeira para superar a inibição de circulação dentro da Maré foi a criação de pequenos núcleos em outros pontos do bairro e da região metropolitana do Rio de Janeiro, juntamente com a promoção de apresentações conjuntas de seus diferentes núcleos no espaço público da cidade, propiciando não só o encontro dos alunos oriundos de diferentes lugares,

como o encontro ocasional dos alunos com realidades que ultrapassam a da favela. A importância do GCAYP não se limita, no entanto, a propiciar o encontro do jovem com o mundo através de atividades que procuram afirmar o papel do negro na sociedade brasileira e do resgate da história afro-brasileira. Sua importância reside também no seu papel como líder do processo de ocupação do Centro de Artes e Cultura Popular, que é marcado por conflitos entre atores sociais que representam interesses diversos, remetendo a uma disputa territorial peculiar – não somente pelo fato de seus atores serem diferentes do presenciado no dia a dia da chamada “cidade formal”¹²⁵, mas pelo fato de alguns estarem lutando por estabelecer ali um território de cultura. Neste local, não existe o mesmo nível de organização do CEASM no Museu da Maré ou do Observatório de Favelas, pois ali a ocupação cultural se deu por meio do imprevisto e da urgência, sem grandes planejamentos. Como o Centro ainda se encontra em um estágio inicial, está sujeito a sofrer inúmeras transformações futuras.

Algo perceptível ao analisar estes três casos, é que a ação cultural, por vezes, se confunde com o equipamento cultural onde se situa. Isto reflete uma característica forte do objeto desta dissertação: seu caráter mutante. A realidade é que existe uma dificuldade em estabelecer onde termina a ação e começa o equipamento (e vice-versa), já que em muitos casos o projeto e o espaço que o abriga estão extremamente conectados. Isto é mais facilmente perceptível através do Observatório de Favelas, pois a ação e o equipamento possuem o mesmo nome, mas esta dificuldade também aparece quando se menciona a relação do Grupo de Capoeira de Angola Ypiranga de Pastinha com o Centro de Artes e Cultura Popular ou quando se trata do CEASM. A realidade é que estas iniciativas culturais começam como ações inovadoras e, eventualmente, passam a englobar atividades secundárias e outros atores – muitas vezes de fora da comunidade, sob o rótulo de parceiros ou apoiadores (empresas, outras ONGs ou até o próprio Estado). Com isso, as ações se burocratizam e se transformam, chegando a desempenhar o papel de instituições.

O CEASM é um exemplo claro da ação cultural que se transforma constantemente. O caso estudado no capítulo 5 refere a sua atuação específica no Museu da Maré, no entanto, o CEASM propriamente dito engloba uma série de outros projetos menores, que têm a capacidade de crescerem e se tornarem autônomos, como aconteceu com o Observatório de Favelas e com o GCAYP. Neste sentido, ele aparece como uma entidade que ultrapassa os limites da ação singular, funcionando como uma “ação-mãe” ou “instituição-mãe”, que possui inúmeros desdobramentos.

O caráter de “ação-mãe” do CEASM permite o desenvolvimento de reflexões sobre as demais relações existentes entre os casos estudados com a região da Maré

¹²⁵ Não se trata, por exemplo, de uma disputa entre grandes empresas imobiliárias ou que envolva apenas questões de legalização formal, mas sim um conflito que envolve poderes paralelos e diferentes usos do terreno.

e entre si. No que diz respeito a sua relação com a área, tem-se que, dentro do espaço da Maré cada um deles, com suas particularidades, cumpre um papel específico. Ao perpetuarem seus objetivos e convicções, as ações culturais estudadas, através de seus equipamentos, afirmam-se como centros culturais alternativos que desafiam as dinâmicas impostas pela globalização, provando que é possível disseminar uma cultura que ultrapassa a imagem e possui conteúdo real e ainda, que não objetiva o desenvolvimento econômico desenfreado, mas sim o desenvolvimento social. As ações culturais colocam-se como as vozes da “cidade popular”, dissipando culturas pouco conhecidas ou desconhecidas.

É possível dizer, inclusive, que chegam a conformar um **território de resistência cultural** dentro deste recorte marcado pela desindustrialização (imagem 05, p. 63) e limítrofe às comunidades do Morro do Timbau, da Baixa do Sapateiro, do Parque Maré e da Nova Holanda. Este território de resistência ainda possui o potencial de se ampliar. Atualmente, no bairro da Maré, além dos casos estudados, existem outras ações culturais de menor porte ou projetos culturais de caráter diferenciado (anexo 25, p. 175). Alguns deles também partem de dentro da própria comunidade, como, por exemplo, a escola de samba “Gato de Bonsucesso” (antigo bloco “Mataram Meu Gato”), que possui sua quadra na Nova Holanda e a “Casa de Cultura do Parque União” – um centro cultural muito recente, pouco conhecido e sobre o qual não se tem muitas informações. No entanto, nem todos possuem um espaço próprio de atuação dentro do Complexo, constituindo ações móveis e espalhadas, como os blocos carnavalescos “Se Benze Que Dá” e “Corações Unidos de Bonsucesso”; o grupo de *hip hop* “Nação Maré”; e a “Folha de Angola” – um jornal voltado para os imigrantes africanos que moram na cidade e que não possui uma gráfica específica para suas publicações¹²⁶.

O que se pode perceber ao considerar os projetos de caráter sócio-cultural que partem de dentro da comunidade, é que existe uma articulação dos mesmos no sentido de superar as adversidades locais e obter visibilidade e validação. É possível, inclusive, afirmar que ali começa a surgir um esboço de algo que se assemelha a múltiplas **redes de significações**. Aqui, utiliza-se uma indicação simplificada do termo “redes”, baseando-se na sua definição pelo CEASM e pelo Observatório de Favelas¹²⁷, que as consideram como o resultado da articulação de parcerias. Nas redes, os projetos e grupos possuem autonomia, não existindo necessariamente uma hierarquia

¹²⁶ Além destas, ainda existem na região iniciativas implantadas “de fora para dentro”, dentre as quais se destacam: a ONG Ação Comunitária do Brasil (ACB-RJ), de caráter mais assistencialista, e cuja sede carioca, situada na Vila do João, abriga um grupo de mulheres artesãs; e as lonas culturais municipais Herbert Vianna (situada na divisa das comunidades da Nova Holanda, Nova Maré e Morro do Timbau e que abriga também a Biblioteca Popular Jorge Amado) e do Piscinão de Ramos (situada na Praia de Ramos), ambas de responsabilidade da Prefeitura do Rio.

¹²⁷ Ver item 5.5.2 desta dissertação.

que imponha maior importância a um ou outro. A noção de redes, segundo estas duas ações, ainda subentende o trabalho conjunto e a necessidade de integrar projetos, para que tenham maiores chances de continuidade. Esta “integralidade” – muito enfatizada por Jorge Luiz Barbosa em entrevista no Observatório de Favelas – seria também uma grande responsável pela superação de questões de territorialidade. Ou seja, a integração de diferentes ações em rede permite que sejam concretizadas parcerias que suavizem as tensões entre as diferentes comunidades que compõem a Maré, permitindo, simultaneamente, o diálogo destas ações com outras de diferentes pontos da cidade.

As redes existentes na Maré são tão imbricadas que, para melhor compreendê-las, propõe-se realizar aqui como exercício um ensaio limitado de representações esquemáticas na tentativa de clarificar as articulações que a compõem¹²⁸. Nas imagens a seguir, consideram-se as iniciativas de caráter cultural que possuem um espaço próprio para o desenvolvimento de suas práticas, assim como os três exemplos analisados no estudo de caso. Nas ilustrações, os nós desenhados representam as iniciativas culturais e as retas, as possíveis conexões e diálogos entre elas. Vale destacar que, ao utilizar o termo “iniciativas culturais” para tratar dos nós, estamos nos referindo à conjunção “ação cultural / projeto / equipamento”. Os nós consideram, portanto, três elementos diferentes: a ação cultural, que corresponderia ao conjunto do grupo responsável e das diretrizes da iniciativa; os projetos da ação (também chamados de “programas”), que representam as idéias da ação colocadas em prática; e os equipamentos culturais, que remetem ao espaço onde as ações situam-se. No entanto, identificar cada um destes elementos como um nó tornaria a representação gráfica das redes mais confusas, dificultando sua compreensão e sua posterior transposição para o mapa. Optou-se, então, por explicar textualmente o sentido de cada reta, enfatizando se a relação se refere à ação, a algum projeto da mesma ou ao equipamento.

REDE DE DESDOBRAMENTOS (imagem 06):

Procurou-se, através do esquema a seguir, mostrar os desdobramentos do CEASM em outros equipamentos. Ele teve seu início na sede do Morro do Timbau, após seu crescimento, se desdobrou na sede da Nova Holanda e, através da Rede Memória, na Casa de Cultura e no Museu da Maré. No esquema existe também um desdobramento de ação propriamente dita, que referente à criação do Observatório de Favelas (não só o equipamento, mas também a ação, surgida a partir da extinta Rede Observatório Social do CEASM).

¹²⁸ É importante destacar o caráter preliminar deste exercício representativo, pois considera-se que uma representação mais complexa do mesmo demandaria em um aprofundamento dos diversos conceitos formais de “redes”, o que ultrapassa o âmbito desta dissertação de mestrado.



IMAGEM 06 – Esquema da Rede de Desdobramentos, envolvendo as iniciativas culturais da Maré.

REDE DE ANTIGAS PARCERIAS E USOS DO ESPAÇO (imagem 07):

Esta rede concerne às parcerias que já foram finalizadas entre as ações culturais e os equipamentos. O Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha já fez parte da Rede Cultura do CEASM, atuando na Casa de Cultura da Maré. O grupo também já atuou dando aulas na quadra da escola de samba O Gato de Bonsucesso (quando ainda era o bloco carnavalesco Mataram Meu Gato). O Observatório de Favelas, logo no início de sua criação também ocupou a Casa de Cultura.

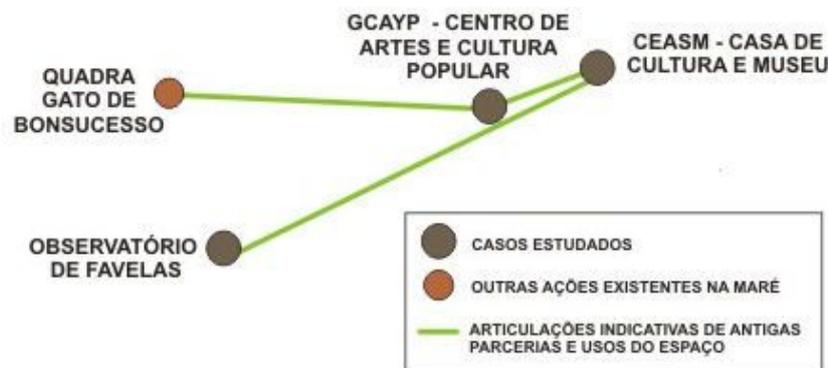


IMAGEM 07 – Esquema da Rede de Antigas Parcerias e Usos do Espaço, envolvendo as iniciativas culturais da Maré.

REDE DE PARCERIAS OCASIONAIS (imagem 08):

Este esquema ressalta articulações ocasionais, entre as ações, seus projetos e seus equipamentos. O Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha já fez apresentações na Casa de Cultura do Parque União e já teve suas apresentações documentadas por alunos do Observatório de Favelas através do programa Imagens do Povo. A ação cultural Observatório de Favelas já utilizou a quadra do Gato de Bonsucesso para a exibição de filmes no âmbito do projeto Cineclubes Sem Tela.

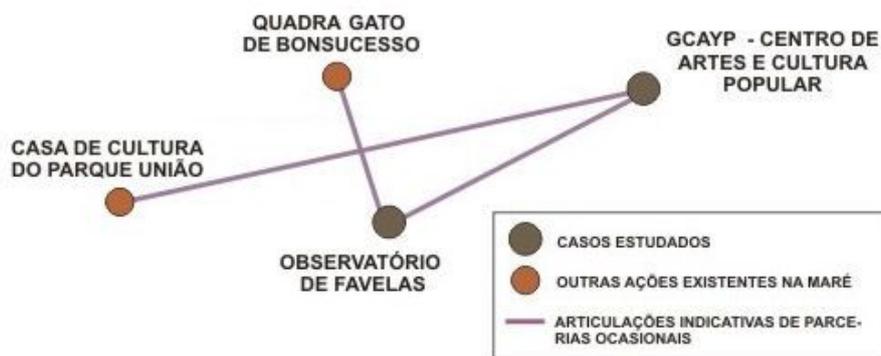


IMAGEM 08 - Esquema da Rede de Parcerias Ocasionais, envolvendo as iniciativas culturais da Maré.

REDE DE ATUAIS PARCERIAS (imagem 09):

O esquema ressalta as parcerias atuais, de caráter permanente, entre as ações e entre os equipamentos. Destaca-se a parceria da ação Observatório de Favelas com a ação CEASM mesmo depois de aquele ter se transformado em uma entidade autônoma. Também está representada uma conexão de uso do espaço: o grupo de teatro existente na sede do CEASM na Nova Holanda já fez apresentações na Casa de Cultura da Maré em 2007.



IMAGEM 09 - Esquema da Rede de Parcerias Atuais, envolvendo as iniciativas culturais da Maré.

REDE DE PARCERIAS COM AÇÕES CULTURAIS FORA DA MARÉ (imagem 10):

Este esquema considera as articulações das ações culturais da Maré com ações espalhadas pela cidade e que também possuem espaços próprios. Destacam-se as parcerias do Observatório de Favelas com o Afro Reggae (cuja sede principal situa-se em Vigário Geral¹²⁹), com a CUFA (Cidade de Deus) e com o Nós do Morro (Vidigal), constituindo o grupo F4 (anexo 4, p. 134). Está assinalada também a parceria do Grupo de Capoeira com a Célula Cultural Jongo da Serrinha, onde existe um núcleo de Capoeira Angola.

¹²⁹ O AfroReggae também possui núcleos em Parada de Lucas; Cantagalo–Pavão–Pavãozinho, Cidade de Deus e Complexo do Alemão.

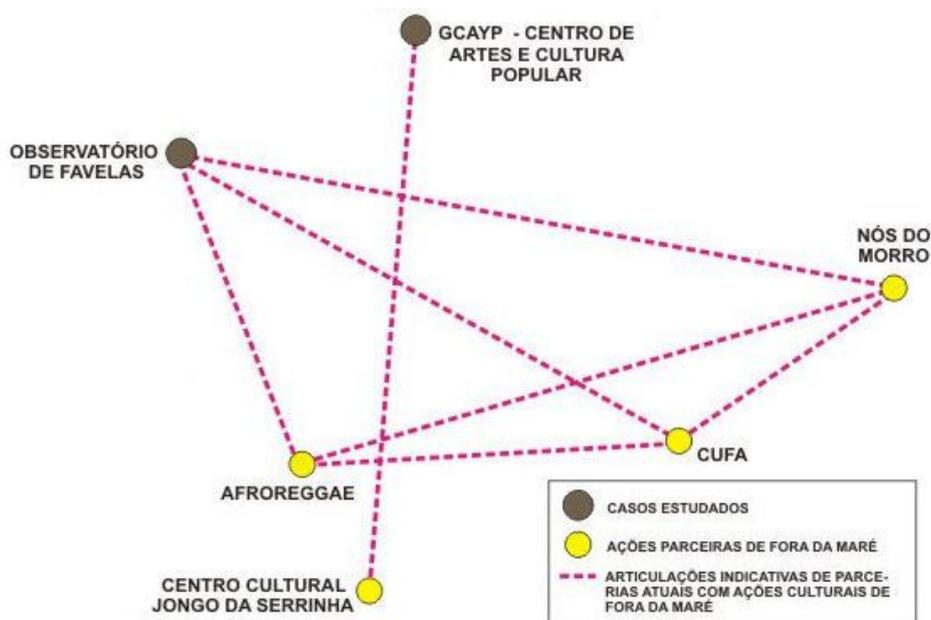


IMAGEM 10 – Esquema da Rede de Parcerias com Ações Culturais, envolvendo iniciativas culturais de fora da Maré.

REDE DE SIGNIFICAÇÕES (imagem 11):

Neste último esquema ter-se-ia todo o conjunto desta rede de significações, que acaba por ultrapassar o universo da Maré, conectando-se, a outros pontos da cidade. Os diferentes diálogos são representados por diferentes cores que elucidam a multiplicidade de articulações existentes entre todas as ações culturais consideradas.

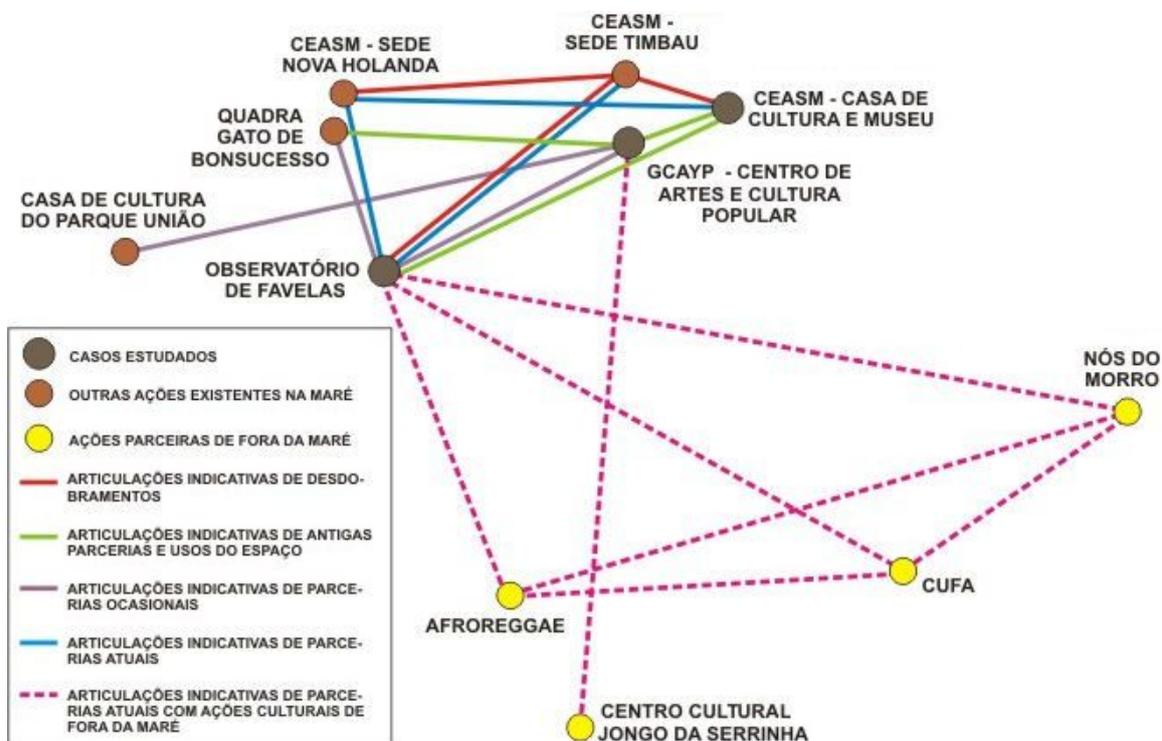


IMAGEM 11 – Esquema da Rede de Significações da Maré, envolvendo suas principais iniciativas culturais e suas articulações, dentro e fora do bairro.

Cabe ressaltar, mais uma vez, que está sendo realizado aqui um exercício experimental de visualizar graficamente as principais conexões estudadas, como

ensaio para a compreensão das articulações. Observando o aspecto “confuso” deste esquema, parece interessante, como meio de reforçar a existência desta rede, retomar o conceito de rizoma, mencionado no item 4.3 desta dissertação. É possível observar, no conjunto das ações culturais da região, características semelhantes a do rizoma descrito por Vaz e Jacques (2003): as ações da Maré, assim como o rizoma, não seguem um modelo formal, quebrando a idéia de ordem e de hierarquia presente em movimentos culturais planejados; elas brotam conforme as condições do local; não são simétricas ou homogêneas e suas conexões surgem ao acaso, em meio à “desordem” (ou a outras ordens). Esta rede não é fixa, tendendo a uma descentralização em diferentes direções, chegando a superar a localidade e se expandir para fora dos limites do bairro. Ela é uma rede que transborda: ela possui uma influência dentro da Maré, na vida daqueles que estão diretamente envolvidos com as ações, bem como na vida dos demais habitantes locais, que se beneficiam da presença dos equipamentos e instituições; e, simultaneamente, ela rompe as barreiras do bairro Maré, através das articulações das ações locais com parceiros espalhados pela cidade. Assim como as próprias ações culturais, esta rede possui uma faceta mutante, que a torna capaz de assimilar mudanças a qualquer momento – avanços e recuos, redefinindo sua configuração conforme projetos menores se desenvolvam, passando a exercer maior impacto na região, e conforme surjam novos movimentos culturais de importância em outros pontos do bairro ou novas articulações entre estes (e, até mesmo, outros da cidade).

Considerando que a rede delineada aqui tem como foco os projetos culturais da Maré e já mostra conexões entre ela e diferentes pontos da cidade, é dedutível que, ao considerar as demais ações culturais existentes no Rio de Janeiro, seria possível esboçar uma rede muito mais ampla e complexa, onde diversas partes da cidade estão envolvidas, apontando para uma grande “teia” que respeita a pluralidade e a diversidade de valores. Isso, no entanto, ultrapassa os limites desta dissertação, levando à conclusão de que o estudo das ações culturais ainda possui um grande caminho pela frente, principalmente no que diz respeito a sua relação com o campo do Urbanismo, cabendo aos seus estudiosos o esforço e a vontade de explorar todas as suas facetas em um futuro próximo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Angela. Ponto de Cultura Museu da Maré. **Ministério da Cultura**, Brasília, 05 maio 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/noticias/index.php?p=15526&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 22 jan. 2008.

ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

ALEXANDER, Christopher. A City Is Not a Tree. **Architectural Forum**, Nova York, v. 122, nº 1, pp. 58-61, abr.1965.

ANDRADE, Luciana da S.. **Espaço Público e Favelas: Uma Análise da Dimensão Pública dos Espaços Coletivos Não-Edificados da Rocinha**. 2002. 226f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARANTES, Otília B. F.. Cultura e transformação urbana. In: PALLAMIN, Vera (Org.). **Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. pp. 59-70.

ARGAN, Giulio C.. **História da Arte Como História da Cidade**. 5. ed São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARKER, Chris. **Cultural Studies: Theory and Practice**. 2. ed. Londres: Sage Publications, 2003.

BASTOS, Alessandra. Estudo revela que mais da metade dos brasileiros nunca foi ao cinema ou a um museu. **Agência Brasil**, Brasília, 29 abril 2007. Disponível em: <<http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2007/04/28/materia.2007-04-28.8120843949>>. Acesso em: 03 mar. 2008

BENTES, Ivana. **O Devir Estético do Capitalismo Cognitivo**. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação, Curitiba, UTP, jun. 2007.

BOPE ocupa principais acessos do Complexo da Maré. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 13/01/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/01/13/bope_ocupa_principais_acessos_do_complexo_da_mare_segundo_policia_clima_tranquilo_no_momento-327998723.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

BYRNE, David. **Understanding the Urban**. 1. ed. Nova York: Palgrave, 2001.

CANCLINI, Nestor G.. O Papel da Cultura em Cidades Pouco Sustentáveis. In: SERRA, Mônica A. (Org.). **Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp. 185-198.

_____. In: CONFERÊNCIA MUNDIAL DA UNESCO. Cidade do México, 1982. Disponível em: <http://www.unesco.org.br/noticias/opiniao/index/index_2002/Politicas_culturais/mostra_documento>. Acesso em: 06 abr. 2007.

CANTARINO, Carolina. Onde está o patrimônio da cidade? **Patrimônio - Revista Eletrônica do IPHAN**, Campinas, nº 6, jan./fev. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=104>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

CARLA, Denise. A conquista de um sonho. **Papo de Samba**, Rio de Janeiro 2005. Disponível em: <<http://www.papodesamba.com.br/site/index.php?a=lc&c=cidadedo samba>>. Acesso em: 13 mar. 2008.

CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CASTRO, Lucia R. de. **A Aventura Urbana: Crianças e Jovens no Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

CENTRO DE ESTUDOS E AÇÕES SOLIDÁRIAS DA MARÉ. **Livro de Contos e Lendas da Maré**. 1. ed. Rio de Janeiro: CEASM / Maré das Letras, 2003.

_____. Projeto Censo da Maré 2000: Quem somos nós? Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.ceasm.Org.br/abertura/05redes/05observ/censo.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

CEZIMBRA, Marcia. O Morro pede passagem. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 jun. 2006a. Revista.

CHAGAS, Mário de S.; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, nº 3, ano III, pp. 130-152, 2007.

CHAGAS, Viktor H. C. de. **Museu é como um lápis (táticas de apropriação da memória como uma ferramenta de comunicação e participação cidadã no Museu da Maré)**. Trabalho apresentado no 31º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, ANPOCS, 2007.

COELHO, J. Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004a.

_____. Representações da Cultura em Relação à Violência: Cinco Peças Difíceis. In: SERRA, Mônica A. (Org.). **Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004b. pp. 37-54.

_____. **O Que é Ação Cultural**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

CONDE, Luiz P.. O Carioca dá a volta por cima. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 jun. 2006.

DAYRELL, Juarez T. **Juventude, Grupos Culturais e Sociabilidade**. Trabalho apresentado na XXIV Reunião Brasileira de Antropologia, Recife, Associação Brasileira de Antropologia, 2004.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mille Plateaux**. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

DELGADO, Sandra. Maré não está pra peixe. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 29 set. 2004. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publico/cgi/public/cgi/ua.exe/web/templates/htm/principal/view_0013.htm?editionsectid=13&infoid=36790&user=reader>. Acesso em: 23 jun. 2008.

FARIA, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades. In: BRANT, Leonardo (Org.), **Políticas Culturais – Volume I**. 1. ed. Barueri: Manole, 2003. pp. 35-51.

- FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso P.. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 30 ed. São Paulo: Editora Globo, 1993.
- FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto S.. A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In: SANTOS, Boaventura de S. (Org.). **A Globalização e as Ciências Sociais**. 3. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2005. pp. 419-474.
- FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JACQUES, Paola B.; JEUDY, Henry P. (Orgs.). **Corpos e Cenários Urbanos: Territórios Urbanos e Políticas Culturais**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2006. pp. 51-64.
- FREITAG-ROUANET, Barbara. Vida urbana e cultura. In: PALLAMIN, Vera (Org.). **Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. pp. 27-36.
- FREITAS, M. Virgínia. A Formação em Redes. In: HEMINGRES, Ricardo et al (orgs.). **Juventude, Cultura e Cidadania**. Rio de Janeiro: ISER, 2002. pp. 113-119.
- GIL, Gilberto. Prefácio: Do Conhecimento à Sabedoria. In: BRANT, Leonardo (Org.). **Diversidade Cultural: Globalização e Culturas Locais – Dimensões, Efeitos e Perspectivas**. 1. ed. São Paulo: Escrituras Editora / Instituto Pensarte, 2005. pp. 07-11.
- GONÇALVES, Rafael S.. A Política, O Direito e as Favelas do Rio de Janeiro: um breve olhar histórico. **Urbana – Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade**, Campinas, nº 1, ano I, 2006. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/artigo2.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2008.
- GONÇALVES, Marina. De fábrica abandonada a centro cultural. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 jun. 2007a. Jornais de Bairro – Zona Norte.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HÄUSSERMAN, Hartmut; SIEBEL, Walter. **Neue Urbanität**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1987.
- HISTÓRIA do G.R.E.S. Gato de Bonsucesso. **Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro**, jan. 2008. Disponível em: <http://www.aescrj.com.br/escolas2008/GrupoD/Gato_Bonsucesso2008.htm>. Acesso em: 26 jan. 2008.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. **Fronteiras Móveis da Cultura**. Trabalho apresentado no Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus, Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, 2005.
- _____. O Declínio do Efeito Cidade Partida. **Carioquice**, Rio de Janeiro, nº 1, ano I, abr./maio/jun. 2004. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/carioquice.php>>. Acesso em: 03 jan. 2007.
- IBASE. Memória da Maré ganha casa. **Jornal da Cidadania**, Rio de Janeiro, nº 134, ano XI, maio 2006. Disponível em: <<http://www.ibase.br/modules.php?name=Conteudo&pid=1279>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

JACQUES, Paola B.. Espetacularização Urbana Contemporânea. In: FERNANDES, Ana; JACQUES, Paola B. (orgs.). **Cadernos PPG-AU – Territórios Urbanos e Políticas Culturais**. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2004. pp. 23-29.

_____. Estética das Favelas. **Arquitextos – Portal Vitruvius**, São Paulo, nº 13, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp078.asp>>. Acesso em: 23 mar. 2008

_____. **Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 3 ed. Casa da Palavra, 2003.

JUNG, Taiana S.. Considerações históricas da organização espacial da Cidade do Rio de Janeiro: Um enfoque no Complexo da Maré. **Anais do 4º Encontro Nacional Sobre Migração**. Rio de Janeiro: ABEP, 2005. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/outros/4EncNacSobreMigracao/SCII-8.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

JUNIOR, José. **Da Favela Para o Mundo: a história do Grupo Cultural Afro Reggae**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

KARSCH, Thomas; Compans, Rose. **Política Social, Conflitos e Participação: um diálogo na Maré**. 1. ed. Rio de Janeiro: FASE / GTZ, 1992.

LÁ no morro, que beleza. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 mar. 2007b. Revista, pp. 20-27.

LATOUCHE, Serge. **A Ocidentalização do Mundo**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

LUCCHINI, Françoise. **La Culture au Service des Villes**. Paris: Anthropos, 2002.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

UM dia após conflito na Maré, Linha Amarela volta a ser fechada. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 13/01/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/01/13/um_dia_apos_conflito_na_mare_linha_amarela_volta_ser_fechada-327998814.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

MILES, Malcolm. Vistas of the Post-Industrial City. In: BENNETT, S.; BUTLER J. **Localities, Regeneration & Diversities**. Bristol: Intellect Books, 2000.

MONTEIRO, Karla. Escola de Fotógrafos Populares. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 dez. 2007c.

MUMFORD, Lewis. **The Culture of Cities**. Nova York: Harcourt Brace & Company, 1938. Disponível em: <<http://www.cis.vt.edu/modernworld/d/city.html>>. Acesso em: 22 dez. 2007.

MUSEU DA MARÉ – MEMÓRIAS E [RE]EXISTÊNCIAS. Direção: Regina Abreu; Pedro Sol. Concepção: Antônio C. P. Vieira et al. Rio de Janeiro: IPHAN / Minc / CEASM / Imagine, 2008. 1 DVD Vídeo (52 min), cor.

NETO, Antônio. Gangues do Rio. **Revista Aventuras na História**, São Paulo, nº 41, pp.46-51, jan. 2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. Nova York: Rizzoli, 1984.

O MUSEU é inaugurado. **O Cidadão**, Rio de Janeiro, jun. a set. 2006. Memórias da Maré, p. 24.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. **Até Quando?** 1.ed. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005.

OLIVEIRA, Fabiana. Se benze que dá. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 19 fev. 2007. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&infoid=44683&user=reader>. Acesso em: 22 jan. 2008.

PALLAMIN, Vera M. Arte urbana como prática crítica. In: _____. **Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. pp. 103-110.

PASTINHA, Mestre. **Capoeira Angola**. 1.ed. Salvador: [s.n.], 1964.

PEREIRA, Cláudio; HOMERO, Vilma. Quem sabe faz. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 31 out. 2003. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&infoid=30927&user=reader>. Acesso em 02 jan. 2008.

PIMENTA, Angela. Esqueça os países. O poder está com as cidades. **Portal Exame**, 29 nov. 2007. Disponível em: <<http://portalexame.abril.com.br/revista/exame/edicoes/0907/negocios/m0144514.html>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

PORTO, Marta. Soluções Mágicas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 mar. 2006b. Caderno Cidade.

_____. Recuperar a dimensão política da cultura: nosso principal desafio. **Pensar Iberoamerica – Revista de Cultura**, Madrid, nº 7, set./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric07a03.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2006.

PROTESTO de moradores de favela no Rio interdita Av. Brasil. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 29/08/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u35980.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

RIO DE JANEIRO Complexo da Maré. Rio de Janeiro: CEASM / Arquivo Orosina Vieira, 1978. 1 cartão postal, p&b.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. Equipe Macrofuncional do Decreto 26610/06. **Imóveis em Estado de Abandono – Área de Planejamento 3**. Rio de Janeiro: [s/n], 1992.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Patrimônio Cultural. **Rio de Janeiro: Uma Cidade no Tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Diagraphic Projetos Gráficos e Editorias, 1992.

ROCHA, Adair. **Cidade Cerzida, a Costura da Cidadania no Morro Santa Marta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu da República, 2000.

RIBEIRO, Ana C. T.. A acumulação primitiva do capital simbólico. In: JACQUES, Paola B.; JEUDY, Henry P. (Orgs.). **Corpos e Cenários Urbanos: Territórios Urbanos e Políticas Culturais**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2006. pp. 39-50.

RODRIGUES, Alan. É Nós na Fita. **Revista Isto É**, São Paulo, nº 1842, 02 fev. 2005.

RODRIGUES, Karine. Traficantes fecham comércio em favela do Rio. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 28/12/2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u17775.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

_____. Tiroteio assusta pais na fila para matrícula em escola do Rio. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 18/01/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u19690.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

SALLES, Marcelo. Viva a criança viva. **Fazendo Mídia**, Niterói, 20/10/2006. Disponível em: <<http://www.fazendomedia.com/novas/politica191006.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

SANTOS, Carlos N. F. dos; SILVA, Maria L. P. da. **História do Morro do Timbau**. Rio de Janeiro: UFF, 1983.

SANTOS JR., Antônio V. dos. **Shakespeare e a reinvenção da escola ou a escola e a reinvenção de Shakespeare**. 2004. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense. Niterói.

SANTOS, F. A. Noronha. **Meios de Transporte no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1934.

SANTOS, João C. S. do N.. **Cotidiano e classes populares: estudo de caso no bairro da Baixa do Sapateiro**. 1989. 32 f. Monografia (Curso de Especialização em Planejamento e Uso do Solo Urbano) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Juliana M. J. G. **Territórios do samba sob enfoque urbanístico: a Mangueira e sua territorialização**. 2007. 161f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCHAUN, Ângela. Educomunicação: Ilê Aiyê e a Visibilidade da Cidadania Negra. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande. **Anais do XXIV INTERCOM**. Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/57.pdf>>. Acesso em: 24 abril 2005.

SEQUEIRA, Renata. Maré de cultura. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 01 jun. 2006. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&infoid=43736&user=reader>. Acesso em: 22 jan. 2008.

SEQUEIRA, Renata; CRISTINA, Erica. Folha de Angola. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 12 abril 2006. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&infoid=43611&user=reader>. Acesso em: 22 jan. 2008.

SEVCENKO, Nicolau. Fragmentação, Simultaneidade, Sincronização: o tempo, o espaço e a megalópole moderna. **Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos**, São Paulo, nº 34, ano XI, 1991.

SIMMEL, Georg. **La Tragédie de la Culture et Autres Essais**. Paris: Rivage, 1988.

SILVA, Claudia R. R. da. **Maré: A Invenção de um Bairro**. 2007. 202f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

SILVA, Fernando P. da. **Arte Pública: Diálogo Com as Comunidades**. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2005.

SILVA, Jailson de S. e. Identidade, território e práticas culturais: a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm. In: Hollanda, Heloísa B. de. (Org.). **Cultura e Desenvolvimento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, pp. 74-89.

_____. **Por que uns e não outros? Caminhada de jovens pobres para a universidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SILVA, Jailson de S. e.; BARBOSA, Jorge L.. **Favela: alegria e dor na cidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; [X] Brasil, 2005.

SILVA, Maria L. P. da. **Favelas Cariocas: 1930-1964**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

SORKIN, Michael. Introduction: Variations on a Theme Park .In: _____. **Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space**. 8. ed. Nova York: Hill and Wang, 1997. pp. xi-xv.

SOUZA, Edison A. de. Globalização e cidade. In: II Encontro de Geografia de Mato Grosso: Ambiente e Desenvolvimento Regional, 2004, Cuiabá. **Anais do II Encontro de Geografia de Mato Grosso**. Cuiabá: UFMT, 2004. Disponível em: <http://www.geografia.ufmt.br/eventos/engeo_2004/mesas/seminario006.htm>. Acesso em: 13 mar. 2008.

SOUSA, Maria Julieta N. de. Apontamentos sobre a Maré – uma compreensão. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Belém, v. 9, n° 1, I, pp. 53-68, maio 2007.

SPOSITO, Maria E. B.. **Capitalismo e Urbanização**. 11 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

TEODOSIO, Taiana S. J.. Reflexões sobre a produção do espaço Maré: histórias e trajetórias. **Estudos & Debates**, Rio de Janeiro, no 47, p. 21, dez. 2006.

UM dia após conflito na Maré, Linha Amarela volta a ser fechada. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 13/01/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/01/13/um_dia_apos_conflito_na_mare_linha_amarela_volta_ser_fechada-327998814.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

VARELLA, Drauzio; JACQUES, Paola B; BERTAZZO, Ivaldo. **Maré, Vida na Favela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

VASQUES, Amanda R.. Considerações Sobre Estudos de Caso de Brownfields: Exemplos no Brasil e no Mundo. **Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales**, Barcelona, n° 648, v. XI, 30 abril 2006. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-648.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

VAZ, Lilian F.. Ações Culturais em Favelas Cariocas: Notas Preliminares. In: RIBEIRO, Ana C. T. (Org.). **Cadernos PPG-AU – Resistências em Espaços Opacos**. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2007. pp. 27-39

_____. A Culturalização do Planejamento e da Cidade. In: FERNANDES, Ana; JACQUES, Paola B. (orgs.). **Cadernos PPG-AU – Territórios Urbanos e Políticas Culturais**. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2004. pp. 31-42.

_____. (Coord.). **História dos Bairros da Maré: Espaço, tempo e vida cotidiana no Complexo da Maré**. Rio de Janeiro: SR-5/UFRJ & CNPq, 1994.

VAZ, Lilian F.; JACQUES, Paola B.. Formas urbanas nas favelas do Rio de Janeiro. O Complexo da Maré. **Ur[b]jes – Revista de ciudad, urbanismo y paisaje**. Lima, vol. 01, nº 01, pp. 195-210, abril 2003.

_____. **Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana**. Trabalho apresentado no IX Encontro Nacional da ANPUR, Rio de Janeiro, 2001.

VAZ, Lilian F.; SELDIN, Claudia. Nova forma de relação entre espaço e cultura no Rio de Janeiro contemporâneo: o caso do Quilombo das Artes. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO: Cidade e Cultura: Dimensões Contemporâneas, 2007, São Carlos. **Anais do SILACC 2007**. São Carlos: EESC/USP, 2007a, 1 CD-ROM.

_____. **Quilombo das artes: iniciativa popular, uso residencial e ações culturais em vazio industrial no Rio de Janeiro**. Trabalho apresentado no Seminário de Estudos Urbanos 2007 – Vazios Úteis, Lisboa, ISCTE, 2007b.

VAZ, Lilian F.; SILVEIRA, Carmen B.. **Projetos Urbanísticos para os Vazios Urbanos e as Áreas Centrais**. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional da ANPUR, Porto Alegre, 1999.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. 13. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

VIEIRA, Antônio Carlos P.. Maré: casa e museu, lugar de memória. **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, nº 3, ano III, pp. 153-160, 2007.

VIEIRA, Antônio Carlos P.. **Da Memória ao Museu: Experiência da Favela da Maré**. Trabalho apresentado no XII Encontro Regional de História ANPUH – Usos do Passado, Rio de Janeiro, APERJ, 2006.

WILLIS, Paul. Foreword. In: BARKER, Chris. **Cultural Studies: Theory and Practice**. 2. ed. Londres: Sage Publications, 2003. pp. xix-xxii.

ZEPEDA, Vinicius. Museu da Maré resgata memória do bairro carioca. **FAPERJ**, 11 maio 2006, Disponível em: <http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2852>. Acesso em: 22 jan. 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 – Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)

O Ministério da Cultura apóia projetos culturais por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura/Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93) e também por editais para projetos específicos, lançados periodicamente.

Incentivos fiscais (Mecenato):

Possibilita benefícios fiscais para investidores que apóiam projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio.

O mecanismo de financiamento a projetos culturais por meio de Incentivos Fiscais da Lei Rouanet, conhecido como Mecenato, possibilita o apoio de pessoas físicas e de empresas para a execução do seu projeto cultural, desde que esse seja antes aprovado pelo Ministério da Cultura. E aos investidores é permitido, por sua vez, deduzir do imposto de renda o valor repassado.

O mecanismo NÃO possibilita a transferência direta de recursos para o projeto, como no FNC.

Depois da aprovação do projeto divulgada por meio de portaria ministerial no Diário Oficial da União (D.O.U.), o proponente deverá buscar empresas ou pessoas físicas interessadas em financiar a execução, por meio de patrocínio ou doação.

Em relação aos investidores o proponente deve ter especial atenção, pois só poderão investir no projeto por via Mecenato as empresas tributadas com base no lucro real. O Decreto nº. 3.000, de 26 de março de 1999, estabelece as empresas que se enquadrar nesse regime de tributação.

O projeto pode ser financiado em sua totalidade por meio do Mecenato. Se o proponente, no entanto, pretender utilizar recursos de outras fontes, deverá indicá-las ao entregá-lo, e posteriormente, na prestação de contas.

Neste caso, ele deve informar detalhadamente no orçamento o que será arcado com recursos próprios, por exemplo, ou por meio de algum outro mecanismo de financiamento, e o que será custeado pelo Mecenato.

O prazo para captar recursos é determinado pela portaria de divulgação da aprovação e varia conforme o perfil do projeto e o período de exercício fiscal. Se o proponente não conseguir recursos durante o prazo determinado, poderá solicitar a prorrogação do período de captação para o exercício seguinte, com justificativa, até 30 dias corridos antes do fim do prazo estabelecido na portaria.

Abertura de Contas - Centralização das Contas no Banco do Brasil:

O Ministério da Cultura (MinC) é responsável pela abertura das contas dos projetos, feitas exclusivamente no Banco do Brasil, para projetos que estejam a ponto de receber captação de recursos por parte dos patrocinadores. O procedimento é adotado a partir da divulgação da Portaria nº 9/2007, divulgada no dia 7 de março no Diário Oficial da União. [...]

Legislação referente à Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91):

Lei nº 8.313, de 23.12.91:

Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio a Cultura - PRONAC e dá outras providências.

Lei nº 9.874, de 23.11.99:

Altera dispositivos da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e dá outras providências.

Decreto nº 5.761, de 27.04.2006:

Regulamenta a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências

Portaria do MinC nº 219, de 04.12.97:

“... disciplinar e uniformizar os procedimentos relacionados com a divulgação e publicidade da utilização dos recursos públicos repassados ou autorizados para a execução de projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura ...”

Portaria do MinC nº 46, de 13.03.98:

Disciplina a elaboração, a formalização, a apresentação e a análise de projetos culturais, artísticos e audiovisuais, e dá outras providências.

Portaria do MinC nº 118, de 6.04.00:

Aprova o Termo de Compromisso para Captação de Recursos e Execução de Projetos com Incentivos Fiscais

MP 228/01

Instrução Normativa MinC/SRF nº 0195

FONTE:

Lei Federal de Incentivo à Cultura. **Ministério da Cultura**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/>. Acesso em: 12 dez. 2007

ANEXO 2 – Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro

O Presidente da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, nos termos do inciso XXIV do Artigo 99 da Constituição Estadual, promulga a Lei no 1.954, de 26 de janeiro de 1992, oriunda do Projeto de Lei no 324, de 1991.

Lei no 1.954, de 26 de janeiro de 1992:

Dispõe sobre a concessão de Incentivos Fiscais para realização de Projetos Culturais e dá outras providências.

Art. 1º - Fica concedido incentivo fiscal à empresa, com estabelecimento situado no Estado do Rio de Janeiro, que intensifique a produção cultural, através de doação ou patrocínio.

§ 1º - O incentivo fiscal de que trata o caput deste artigo corresponde a 2% (dois por cento) do ICMS a recolher em cada período para doações ou patrocínio de produções culturais de autores e intérpretes nacionais, e 1% (um por cento) para patrocínios de produções culturais estrangeiras.

§ 2º - O desconto só terá início após o segundo mês da data da realização do pagamento dos recursos empregados no projeto cultural pela empresa incentivada e findará quando o total dos abatimentos corresponder ao total investido.

Art. 2º - São abrangidas por esta Lei as seguintes áreas:

I - Música e dança;

II - Teatro e circo;

III - Artes plásticas e artesanais;

IV - Folclore e ecologia;

V - Cinema, vídeo e fotografia;

VI - Informação e documentação

VII - Acervo e patrimônio histórico-cultural;

VIII - Literatura;

IX - Esportes profissionais e amadores, desde que federados.

Art. 3º - O pedido de concessão do crédito presumido será apresentado pela empresa patrocinadora na Secretaria de Estado de Economia e Finanças que regulamentará a presente Lei no prazo de 60 (sessenta) dias, contados a partir de sua publicação.

§ 1º - O pedido será indeferido de plano se o contribuinte estiver em débito com o Estado.

§ 2º - Fica vedada a utilização do incentivo fiscal em relação a projetos de que sejam beneficiários a própria empresa incentivada, seus sócios ou titulares e suas coligadas ou controladas.

§ 3º - A vedação prevista no parágrafo anterior se estende a ascendente, descendente em primeiro grau, e cônjuges e companheiros dos titulares e sócios.

§ 4º - Para poder utilizar os benefícios desta Lei, a empresa patrocinadora deverá contribuir com parcela equivalente a no mínimo 50% (cinquenta por cento) do desconto que pretende realizar, na forma que for definida pelo Poder Executivo.

§ 5º - Após o deferimento ser concedido pela Secretaria de Estado de Economia e Finanças, será o projeto encaminhado ao órgão competente da Secretaria de Estado de Cultura, Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Projetos Especiais, ou da Secretaria de Estado de Esporte e Lazer, de acordo com a área pertinente, para que se manifestem com relação à adequação do projeto às áreas de abrangência definidas no artigo 2º desta Lei e sobre os custos de cada item face aos padrões correntes do mercado.

[...]

Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1992.

DEPUTADO JOSÉ NADER

Presidente

Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro

Decreto nº 20.074 de 15 de junho de 1994: decreto de Regulamentação da Lei 1.954:

Regulamenta a concessão de incentivos fiscais para realização de projetos culturais a que se refere a Lei no 1.954 de 26/01/1992.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais e tendo em vista o que consta do Processo n.º E-12/2379/94, DECRETA:

Art. 1º - O incentivo fiscal concedido pela Lei no 1.954, de 26 de janeiro de 1992, tem por objetivo o patrocínio ou mecenato de produção cultural.

§ 1º - Considera-se produção cultural o ato e o efeito de produzir, criar, gerar, elaborar e realizar evento de natureza artística; as edições; os seminários e pesquisas; e, ainda as bolsas de estudo e as modalidades de acesso da população à cultura.

§ 2º - Incluem-se nos benefícios deste decreto as produções independentes, desde que o produtor não seja empresa concessionária de serviço de radiodifusão e cabodifusão de som ou imagem, para qualquer tipo de transmissão ou entidade a esta vinculada, na área de produção audiovisual, fonográfica e fotográfica, nem detenha, cumulativamente, as funções de distribuição ou comercialização da obra ou fabricação de qualquer material destinado à sua produção.

§ 3º - O incentivo fiscal de que trata o caput correspondente a 2% (dois por cento) do ICMS a recolher em cada período para doação ou patrocínio de produção cultural de autor e intérprete nacionais e a 1% (um por cento) para a de produção cultural estrangeira.

§ 4º - Para poder utilizar o benefício a que alude o caput deste artigo, a empresa patrocinadora ou doadora deverá contribuir com parcela equivalente a, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) do desconto que pretende realizar.

§ 5º - Para efeito do disposto no § 3º deste artigo, considera-se, também, produção nacional a obra de ator estrangeiro, principalmente no que se refere aos clássicos, desde que dirigida e interpretada por diretores e intérpretes nacionais.

§ 6º - A contribuição correspondente a, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de que trata o § 4º deste artigo poderá ser realizada por meio de materiais, serviços prestados ou cessão de uso de imóvel.

Art. 2º - Os agentes culturais deverão encaminhar seus projetos à Secretaria de Estado de Cultura para obtenção do Certificado de Aprovação do Projeto, cujo modelo será instituído por ato do titular da pasta.

§ 1º - A Secretaria de Estado de Cultura, antes de submeter os projetos à Comissão de Projetos Culturais, procederá a sua análise prévia, visando verificar se atendem fielmente ao sentido e à finalidade da Lei 1954/92, em especial se estão revestidos de efetiva qualificação cultural, artística, esportiva ou ambiental, conforme o caso, e de adequação de ordem econômico-financeira às realidades do mercado. [...]

§ 3º - Os agentes culturais de outros Municípios poderão encaminhá-los através das Secretarias Municipais de Cultura ou de suas Prefeituras Municipais.

Art. 3º - O Certificado de Aprovação será emitido pela Secretaria de Estado de Cultura, após análise do projeto pela Comissão de Projetos Culturais Incentivados e aprovação pelo titular da Pasta.

Parágrafo único - A Comissão de Projetos Culturais Incentivados terá a sua composição e atribuições definidas pelo Secretário de Estado de Cultura, no prazo de 30 (trinta) dias da publicação deste decreto no órgão oficial.

Art. 4º - O incentivo fiscal será requerido pela empresa doadora ou patrocinadora à Inspeção Seccional de Fiscalização da Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral de sua jurisdição.

§ 1º - O processo de incentivo deverá ser instruído com os seguintes documentos:

I - Certificado de Aprovação do Projeto emitido pela Secretaria de Estado de Cultura;

II - Valor da doação ou patrocínio;

III - Identificação do contribuinte beneficiário;

IV - Identificação do beneficiado;

V - Autorização expressa do autor da obra;

VI - Especificação da área cultural beneficiada; e

VII - Declaração de que o incentivo fiscal pleiteado será proporcional à doação ou contribuição a que se refere o parágrafo 4º do art. 1º deste decreto.

§ 2º - Estando o beneficiário em débito com o Estado, seu pedido será indeferido de plano pelo Inspetor Seccional de Fiscalização.

Art. 5º - Preenchidos os requisitos legais, o processo será remetido, no prazo de 10 (dez) dias, ao Gabinete do Secretário de Estado de Fazenda e Controle Geral para decisão da utilização do incentivo.

§ 1º - Deferido o pedido, a decisão, com o nome das partes e o objeto do processo, será publicada no Diário Oficial, para acompanhamento público. Em seguida, o processo retornará a Secretaria de Estado de Cultura para ciência e anotações cabíveis com posterior remessa à Inspeção Seccional de Fiscalização da Jurisdição do contribuinte beneficiado.

§ 2º - A Inspeção Seccional de Fiscalização cientificará o contribuinte da concessão do benefício, aguardará a apresentação da documentação relativa à transferência de recursos e acompanhará a situação fiscal do contribuinte e a aplicação do incentivo até sua extinção.

Art. 6º - O início da escrituração do benefício ocorrerá no primeiro período que se completar após de corridos 60 (sessenta) dias do pagamento dos recursos empregados no projeto cultural.

Parágrafo único - Na hipótese de transferência parcelada de recursos, aplica-se o prazo previsto neste artigo, para cada uma das parcelas.

§ 2º - O valor do crédito presumido, correspondente ao incentivo utilizado em cada período de apuração, deverá ser lançado na rubrica "Outros Créditos" do Livro de Registro de Apuração. [...]

Art. 8º - É vedada a utilização do incentivo fiscal em projetos de que sejam beneficiárias as partes patrocinadoras ou produtora, seus sócios ou dirigentes e suas coligadas ou controladas, a qualquer título.

Parágrafo único - A vedação prevista no caput deste artigo se estende aos ascendentes e descendentes em primeiro grau, bem como aos cônjuges ou companheiros dos sócios ou dirigentes.

Art. 9º - O lançamento do projeto cultural aprovado e incentivado na forma deste decreto deverá ser sempre no Estado do Rio de Janeiro.

Art. 10º - Será obrigatória a veiculação do nome e símbolos oficiais do Estado do Rio de Janeiro em todo material de apresentação e divulgação relativa ao projeto incentivado.

Art. 11º - O beneficiado com o projeto cultural incentivado deverá fornecer para o Setor de Documentação e Arquivo, como parte da memória da Secretaria de Estado de Cultura, todo material publicitário e promocional.

Art. 12º - Ao término do projeto cultural, o patrocinador apresentará à Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral, em duas vias, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, através de balancete contábil, comprovação por faturas, notas fiscais e recibos de cada pagamento efetuado e demonstrativo de receitas vindas dos responsáveis por doações e patrocínios.

§ 1º - É permitida a inclusão das despesas realizadas com a contratação de serviços para a elaboração do projeto, desde que explicitada em sua planilha de custos, não podendo ultrapassar a 10% (dez por cento) do valor global do projeto executado.

§ 2º - As despesas necessárias, efetuadas a partir da entrada do pedido na unidade fazendária para a execução do projeto, poderão ser consideradas como patrocínio ou doação.

§ 3º - O exame e aprovação da prestação de contas pela Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral serão encaminhadas à Secretaria de Estado de Cultura.

Art. 13º - Para efeitos da verificação dos valores a serem realizados pelos meios previstos no § 6º do artigo 1º deste Decreto, a Secretaria de Estado de Cultura ou a Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral poderá determinar, a qualquer tempo, avaliações, vistorias, perícias, análises e demais levantamentos havidos como necessários à perfeita observância deste decreto.

Art. 14º - A forma de patrocinar o acesso a espetáculo ou produto cultural será objeto de norma específica, a ser editada em conjunto pelos Secretários de Estado de Fazenda e Controle Geral, de Cultura, do Trabalho e Ação Social, e da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, com participação de órgãos representativos da sociedade civil.

Art. 15º - A quantia correspondente ao crédito presumido pertinente ao incentivo utilizado a cada período de apuração, bem como a parcela diretamente doada pela entidade patrocinadora, deverão ser depositadas em conta-corrente aberta do Banco BANERJ S/A, vinculada ao projeto cultural, em nome da respectiva entidade produtora.

§ 1º - Serão informados à Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral e à Secretaria de Estado de Cultura os dados principais das contas referidas no caput, quais sejam: a data da abertura, número da conta-corrente e a identificação das pessoas habilitadas a movimentá-la.

§ 2º - A qualquer tempo, a Secretaria de Estado de Cultura ou a Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral poderão ter livre acesso à movimentação bancária da conta vinculada ao projeto, para fins de fiscalização e controle, devendo a entidade produtora assinar uma autorização com essa finalidade, previamente à abertura da conta. [...]

Art. 18º - Este decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 15 de junho de 1994.

NILO BATISTA

Governador do Estado

Publicado no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro em 16/06/94

Decreto 20074, de 15.06.94 - d.o. RJ 16.06.94 – Benefícios fiscais para o doador/ patrocinador da Lei 1.954 / 92:

A lei 1.954 / 92 permite que o doador / patrocinador abata até 2/3 do valor total do projeto, através do crédito de 2% do ICMS a recolher. O 1/3 restante de participação no projeto será realizado com recursos próprios da empresa.

A lei Estadual de Incentivo à Cultura do Estado do Rio de Janeiro permite que a empresa patrocinadora / doadora utilize também como complemento de sua parcela de desembolso próprio, a aplicação destes recursos com os benefícios fiscais da Lei Rouanet (Lei 8313 / 91), ou outros benefícios de incentivo à cultura nas esferas federal, estadual ou municipal.

Apresentamos a seguir o resumo dos benefícios fiscais, considerando um projeto cultural tendo a participação da empresa com 1/3 de recursos próprios, conforme acima mencionado e de acordo com os limites da Resolução n.º 004 de 08 de março de 1999.

VALOR TOTAL LEI DE INCENTIVO À CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO: R\$270.000,00

DEDUÇÃO ICMS - 2/3: R\$ 180.000,00

OUTROS RECURSOS PRÓPRIOS OU UTILIZAÇÃO DE LEIS DE INCENTIVOS À CULTURA - 1/3: R\$ 90.000,00

Limites de dedução: no caso das produções nacionais, 2% do ICMS ser recolhido em cada período de apuração, 60 dias após o pagamento efetivo, ou seja: depósito dos recursos destinados ao projeto na conta vinculada ao BANERJ S/A

Para produções estrangeiras, o limite de dedução será de 1% do valor de cada recolhimento.

Resolução n.º 2448 de 16 de junho de 1994:

Dispõe sobre os procedimentos relativos à concessão de incentivo fiscal para realização de projetos culturais a que se referem a Lei n.º 1954, de 26 de janeiro de 1992, e o Decreto n.º 20074, de 15 de junho de 1994.

O SECRETÁRIO DE ESTADO DE ECONOMIA E FINANÇAS, no uso de suas atribuições, tendo em vista o disposto no artigo 16 do Decreto n.º 20074, de 15 de junho de 1994. RESOLVE:

Art. 1º - A concessão de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais a que se referem a Lei n.º 1954, de 26 de janeiro de 1992, e o Decreto n.º 20074, de 15 de junho de 1994, obedecerá ao disposto nesta resolução.

Art. 2º - O incentivo fiscal será requerido à repartição fiscal de jurisdição do estabelecimento principal da empresa doadora ou patrocinadora.

Art. 3º - O requerimento deve conter:

I - certificado de aprovação do projeto, emitido pela Secretaria de Estado de Cultura;

II - valor da doação ou patrocínio;

III - Identificação do contribuinte beneficiário;

IV - Identificação do beneficiário;

V - autorização expressa do autor da obra;

VI - especificação da área cultural beneficiada; e

VII - declaração de que o incentivo fiscal pleiteado será proporcional à doação ou contribuição, não podendo ultrapassar a 50% (cinquenta por cento) do seu valor.

Art. 4º - O incentivo fiscal só pode ser concedido, pelo Estado, a empresa que esteja em dia com suas obrigações tributárias.

Art. 5º - Estando o beneficiário em débito com o Estado, o pedido será indeferido de plano pelo titular da repartição fiscal.

Parágrafo único - Do indeferimento cabe pedido de reconsideração ao Superintendente Estadual de Fiscalização.

Art. 6º - Caso sejam apresentados todos os documentos exigidos e estando o contribuinte em dia com suas obrigações tributárias, o processo será encaminhado no prazo de 10 (dias), à Superintendência Estadual de Fiscalização, que após parecer e anotações o remeterá ao Gabinete do Secretário de Estado de Economia e Finanças.

Art. 7º - Cabe ao Secretário de Estado de Economia e Finanças deferir, ou não, o aproveitamento do incentivo fiscal.

Parágrafo único - Do despacho do Secretário de Estado de Economia e Finanças não cabe recurso.

Art. 8º - Após o despacho do Secretário de Estado de Economia e Finanças, a decisão, com o nome das partes e o objeto será publicada no Diário Oficial para acompanhamento público.

Art. 9º - Em seguida o processo será encaminhado à Secretaria de Estado de Cultura para a ciência e anotações cabíveis com posterior remessa à repartição fiscal da jurisdição do contribuinte beneficiado.

Art. 10º - A repartição fiscal cientificará o contribuinte da concessão do benefício, aguardará a apresentação da documentação relativa à transferência de recursos e acompanhará a situação fiscal do contribuinte e a aplicação do incentivo até sua extinção. [...]

Art. 14º - Ao término do projeto cultural, o produtor apresentará à repartição fiscal da jurisdição, em duas vias, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, através de balancete contábil, comprovação por faturas, notas fiscais ou recibos de cada pagamento efetuado e demonstrativo de receitas vindas dos responsáveis por doações e patrocínios. [...]

Rio de Janeiro, 15 de junho de 1994

CIBILIS VIANA
Secretaria de Estado de Economia e Finanças

Diário Oficial de 25/06/96 - página n.º 05

Altera o Decreto n.º 20.074/94, que regulamentou a Lei n.º 1.954/92, de incentivos fiscais para a realização de projetos culturais.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais, e tendo em vista o que consta do processo n.º E-04/014419/96, DECRETA:

Art. 1º - O § 1º do artigo 1º e o artigo 13 do Decreto n.º 20.074, de 15 de junho de 1994, acrescentado pelo Decreto n.º 20.333, de 15 de agosto de 1994, passam a vigorar com a seguinte redação:

§ 6º - A contribuição correspondente a, no mínimo, 50% de que se trata o § 4º deste artigo poderá ser realizada por meio de materiais, serviços prestados ou cessão de uso de imóvel.

Art. 2º - Este decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 24 de junho de 1996

MARCELLO ALENCAR
Governador do Estado

Resolução n.º 004 de 08 de março de 1999:

Estabelece teto máximo para a aprovação de projetos incentivados pela lei do ICMS. O Secretário de Estado de Cultura, no uso de suas atribuições legais, RESOLVE:

Art. 1º - Fica estabelecido o teto máximo de R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais) como valor de incentivo pleiteado para a concessão do Certificado de Aprovação Cultural de projetos que venham a ser submetidos à apreciação da Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI), nos termos do que faculta a Lei n.º 1954 de 26 de janeiro de 1992 (Lei Estadual de Incentivo à Cultura).

§ 1º - Para os projetos referentes às produções cinematográficas de longa metragem, estabelece-se o teto de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) com o mesmo efeito. Excluem-se deste benefício as demais produções audio-visuais (vídeos, cd roms, fotografias, filmes de curta metragem, etc.).

§ 2º - Os limites estabelecidos nesta resolução poderão ser ultrapassados desde que o projeto incentivado seja de relevante interesse social e de acordo com parecer de mais de 50% da CPCI.
Art. 2º - A presente resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 08 de março de 1999

ADRIANO DE AQUINO
Secretário de Estado de Cultura

Decreto nº 28.030 de 02 de abril de 2001:

Dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais para a realização de projetos culturais a que se refere a Lei nº 1.954/92.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais, CONSIDERANDO o disposto na Lei nº 3112, de 19 de dezembro de 1998, que autoriza o Poder Executivo a alterar a Lei nº 1.954/92, de 26 de janeiro de 1992, que dispõe sobre a concessão de incentivo fiscal para patrocínio de projetos culturais, DECRETA:

Art. 1º - O incentivo fiscal concedido pela Lei nº 1954/92, através do instrumento da outorga de crédito tributários, tem por objetivo o patrocínio ou doação de recursos em favor de projetos culturais e esportivos, visando a democratização do acesso da população à cultura e ao esporte.

§ 1º - Considera-se projeto cultural o ato e o efeito de produzir, criar, gerar, elaborar e realizar evento de natureza artística, as edições, os seminários e pesquisas e, ainda, a concessão de bolsas de estudo.

§ 2º - Incluem-se nos benefícios deste Decreto as produções independentes, desde que o produtor não seja empresa concessionária de serviço de radiodifusão e cabodifusão de som ou imagem, para qualquer tipo de transmissão, ou entidade a esta vinculada, na área de produção audiovisual, fonográfica e fotográfica, nem detenha, cumulativamente, as funções de distribuição ou comercialização da obra ou fabricação de qualquer material destinado à sua produção.

§ 3º - Considera-se projeto esportivo o ato e o efeito de produzir, criar, gerar e realizar evento de natureza esportiva, inclusive edições, seminários e pesquisas e, ainda, a concessão de bolsas de estudo a atletas.

§ 4º - O incentivo fiscal de que trata o caput, observados os limites estabelecidos no artigo 2º, corresponde a 4% (quatro por cento) do ICMS a recolher em cada período para incentivos pleiteados até R\$ 35.000,00 (trinta e cinco mil reais), 3% (três por cento) até R\$ 65.000,00 (sessenta e cinco mil reais) e 2% (dois por cento) nos demais casos, para patrocínio de produção cultural de autor e intérpretes nacionais, e a 1% (um por cento), para patrocínio de produção cultural estrangeira, excluídas desse benefício as produções de filmes cinematográficos e demais produções audiovisuais.

§ 5º - Para efeito do disposto no parágrafo anterior, considera-se, também, produção nacional a obra de autor estrangeiro, principalmente, no que se refere aos clássicos, desde que dirigida e interpretada por artistas nacionais.

§ 6º - Para poder utilizar o benefício a que alude o caput deste artigo, a empresa patrocinadora ou doadora deverá contribuir com parcela equivalente a no mínimo 50% (cinquenta por cento) do desconto que pretende realizar.

Art. 2º - Fica estabelecido o limite de R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais) como valor do incentivo pleiteado para a concessão do Certificado de Aprovação Cultural de projetos que venham a ser submetidos à apreciação da Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI).

§ 1º - Para os projetos referentes às produções cinematográficas de longa metragem, estabelece-se o limite de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) com o mesmo efeito.

§ 2º - O disposto no § 1º deste artigo não se aplica às demais produções audiovisuais (vídeos, cd roms, fotografias, filmes de curta metragem, etc.).

§ 3º - Os limites estabelecidos neste artigo poderão ser ultrapassados, desde que o projeto incentivado seja de relevante interesse social e aprovado, por unanimidade, pelos membros da CPCI.

§ 4º - Na hipótese prevista no § 3º deste artigo, o processo referente à concessão do incentivo fiscal, pleiteado pelo patrocinador do evento, deverá ser protocolado na Chefia de Gabinete da Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral e, após análise dos órgãos técnicos da SEFCON, será submetido à decisão do Governador do Estado.

Art. 3º - Os agentes culturais deverão encaminhar seus projetos à Secretaria de Estado de Cultura.

§ 1º - Os agentes culturais de outros Municípios poderão encaminhá-los através das Secretarias Municipais de Cultura ou de suas Prefeituras Municipais.

§ 2º - A Secretaria de Estado de Cultura procederá à análise prévia dos projetos através de comissão específica para esse fim constituída, por Ato do Secretário de Estado de Cultura, a fim de verificar se os mesmos atendem fielmente ao sentido e à finalidade da Lei nº 1954/92, em especial, se estão revestidos de efetiva qualificação cultural, artística, esportiva ou ambiental, conforme o caso, e se o orçamento apresentado é compatível com padrões do mercado e, em seguida, os encaminhará à Comissão de Projetos Culturais Incentivados, para avaliação dos mesmos quanto ao mérito cultural.

§ 3º - O Certificado de Aprovação será emitido pelo titular da Secretaria de Estado de Cultura, após análise e aprovação do projeto por decisão unânime, da Comissão de Projetos Culturais Incentivados.

§ 4º – Os projetos serão avaliados em rigorosa ordem cronológica de apresentação, excetuando-se aqueles que forem encaminhados acompanhados de cartas de intenção de empresa que manifeste seu interesse e seu compromisso em participar do projeto.

Art. 4º – A Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI) terá a seguinte composição:

I – um representante da Secretaria de Estado de Cultura que à presidirá;

II – um representante da Secretaria Executiva do Gabinete do Governador;

III – um representante da Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral;

IV – um representante da Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável;

Parágrafo Único – Os representantes das Secretarias de Estado e respectivos suplentes serão indicados pelo titular de cada Pasta.

Art. 5º – A Secretaria de Estado de Cultura definirá, em Resolução específica, as diretrizes para concessão do Certificado de Mérito Cultural e para avaliação e aprovação dos projetos culturais pela Comissão de Projetos Culturais Incentivados, estabelecendo, ainda, a documentação obrigatória e complementar necessária à instrução dos processos e os limites básicos a serem observados, relativamente aos custos dos projetos.

Art. 6º – O incentivo fiscal será requerido pela empresa doadora ou patrocinadora junto à repartição fiscal de sua circunscrição.

§ 1º – O processo de incentivo deverá ser instruído com os seguintes documentos:

I – certificado de aprovação do projeto, emitido pela Secretaria de Estado de Cultura;

II – valor da doação ou patrocínio;

III – identificação do contribuinte beneficiário;

IV – identificação do beneficiado ;

V – autorização expressa do autor da obra;

VI – especificação da área cultural beneficiada;

VII – declaração do beneficiado de quais as empresas farão doação ou patrocinarão o projeto com os respectivos percentuais de patrocínio;

VIII – cópia da autorização de acesso à movimentação bancária, firmada pelo produtor cultural com instituição bancária credenciada a receber tributos estaduais.

§ 2º – Estando o beneficiário em débito com o Estado, seu pedido será indeferido de plano pelo titular da repartição fiscal.

Art. 7º – Preenchidos os requisitos legais, o processo será remetido no prazo de 10(dez) dias, ao Gabinete do Secretário de Estado de Fazenda e Controle Geral, para decisão.

§ 1º – Deferido o pedido, a decisão, com o nome das partes e o objeto ao processo, será publicado no Diário Oficial, para acompanhamento público. Em seguida, o processo retornará à Secretaria de Estado de Cultura para ciência e anotações cabíveis, com posterior remessa à Superintendência Estadual de Fiscalização.

§ 2º – A Superintendência Estadual de Fiscalização cientificará o contribuinte da concessão do benefício, aguardará a apresentação da documentação relativa à transferência de recursos, acompanhará a situação fiscal do contribuinte e a aplicação do incentivo até sua extinção.

Art. 8º – O início da escrituração do benefício ocorrerá no período em que se completarem 60 (sessenta) dias, contados da data do depósito dos recursos empregados no projeto cultural.

Parágrafo Único – Na hipótese de transferência parcelada de recursos, aplica-se o prazo previsto neste artigo para cada uma das parcelas.

Art. 9º – No caso de incentivo parcelado, o contribuinte deverá apresentar à repartição fiscal de sua circunscrição, até o dia 20 de cada mês, cópia do comprovante de depósito de cada parcela dos recursos destinados ao projeto cultural, para ser anexada aos autos do processo de concessão do benefício.

Art. 10º – É vedada a utilização do incentivo fiscal em projetos de que sejam beneficiários as partes patrocinadora ou produtora, seus sócios ou dirigentes e suas coligadas ou controladas, a qualquer título.

Parágrafo Único – A vedação prevista no caput deste artigo se estende aos ascendentes e descendentes em primeiro grau, bem como aos cônjuges ou companheiros dos sócios ou dirigentes.

Art. 11º – O lançamento do projeto cultural aprovado e incentivado na forma deste Decreto deverá ser sempre no Estado do Rio de Janeiro.

Art. 12º – Será obrigatória a veiculação do nome e símbolos oficiais do Estado do Rio de Janeiro em todo material de apresentação e divulgação relativa ao projeto incentivado, em tamanho, no mínimo, equivalente ao do espaço utilizado para a divulgação do nome do principal patrocinador do projeto.

Art. 13º – O beneficiado com o projeto cultural incentivado deverá fornecer para o Setor de Documentação e Arquivo, como parte da memória da Secretaria de Estado de Cultura, todo o material publicitário e promocional.

Art. 14º – Ao término do projeto cultural, o patrocinador apresentará à Secretaria de Estado de Cultura, em 2 (duas) vias, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, através de balancete contábil, comprovação por faturas, notas fiscais e recibos de cada pagamento efetuado e demonstrativo de receitas vindas dos responsáveis por doações e patrocínios para efeito de análise e aprovação da conformidade com o projeto aprovado pela Comissão, após o que o processo será remetido à Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral para efeito de análise e aprovação dos créditos tributários pelo Superintendente Estadual de Fiscalização.

§ 1º – É permitida a inclusão das despesas realizadas com a contratação de serviços para a elaboração do projeto, desde que explicitada em sua planilha de custos, não podendo ultrapassar a 10% (dez por cento) do valor global do projeto executado, até o limite estabelecidos por Resolução da Secretaria de Estado de Cultura.

§ 2º – Os limites para os gastos de administração, honorários do produtor, percentagem do produto destinada ao patrocinador, cachês, custos máximos de produtos e publicidade serão estabelecidos por Resolução da Secretaria de Estado de Cultura.

Art. 15º – A forma de patrocinar o acesso a espetáculo ou produto cultural poderá ser objeto de norma específica, a ser editada, em conjunto, pelo Secretário de Estado de Cultura e pelo Secretário de Estado de Fazenda e Controle Geral.

Art. 16º – A quantia correspondente ao crédito pertinente ao incentivo utilizado a cada período de apuração, deverá ser depositada em conta-corrente aberta, na instituição bancária credenciada a receber tributos estaduais, vinculada ao projeto cultural, em nome da respectiva entidade produtora.

§ 1º – Serão informados à Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral e à Secretaria de Estado de Cultura os dados principais das contas referidas no caput, quais sejam: a data da abertura, número da conta-corrente e a identificação das pessoas habilitadas a movimentá-la.

§ 2º – A qualquer tempo, a Secretaria de Estado de Cultura ou a Secretaria de Estado de Fazenda e Controle Geral poderão ter livre acesso à movimentação bancária da conta vinculada ao projeto, para fins de fiscalização e controle, devendo a entidade produtora assinar uma autorização com essa finalidade, previamente à abertura da conta.

Art. 17º – O valor anual do benefício fiscal, a ser observado pela Comissão de Projetos Culturais Incentivados, decorrente da Lei nº 1.954, de 26/01/92, não ultrapassará o limite de R\$ 20.000.000,00 (vinte milhões de reais).

Parágrafo Único – Cada empresa patrocinadora ou proponente somente poderá utilizar 20% (vinte por cento) do valor do teto fiscal determinado neste artigo.

Art. 18º – Os Secretários de Estado de Fazenda e Controle Geral e de Cultura adotarão as medidas complementares necessárias ao fiel cumprimento do disposto neste Decreto.

Art. 19º – O aproveitamento indevido dos benefícios de que trata o diploma legal, ora regulamentado, sujeitará o infrator à multa de 2 (duas) vezes o valor do crédito, nos termos do artigo 5º da Lei nº 1954/92, sem prejuízo das penalidades específicas previstas na legislação tributária.

Art. 20º – Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, em especial o Decreto nº 20.074 de 15 de junho de 1994 e suas alterações.

Rio de Janeiro, 02 de abril de 2001

ANTHONY GAROTINHO
Governador do Estado

Decreto nº 28.444 de 29 de maio de 2001

DIÁRIO OFICIAL Estado do Rio de Janeiro

ANO XXVII • Nº 101 • PARTE I incentivos fiscais para a realização de projetos culturais a que se refere a Lei nº 1.954/92.

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, no uso de atribuições legais, CONSIDERANDO o disposto na Lei nº 1.956, de 26 de janeiro de 1992, que trata da concessão de incentivo fiscal para patrocínio de projetos culturais, alterada pela Lei nº 3.555, de 27 de abril de 2001, DECRETA:

Art. 1º - O incentivo fiscal concedido pela Lei nº 1.954/92, através do instrumento da outorga de créditos tributários, tem por objetivo o patrocínio ou doação de recursos em favor de projetos culturais e esportivos, visando a democratização do acesso da população à Cultura e ao esporte.

§ 1º - Considera-se projeto cultural o ato e o efeito de produzir, criar, gerar, elaborar e realizar evento de natureza artística, as edições, os seminários e pesquisas e, ainda, a concessão de bolsas de estudo.

§ 2º - Incluem-se nos benefícios deste Decreto as produções independentes, desde que o produtor não seja empresa concessionária de serviço de radiodifusão e cabodifusão de som ou imagem, para qualquer tipo de transmissão, ou entidade e esta vinculada, na área de produção audiovisual, fonográfico e fotográfica, nem detenha, cumulativamente, as funções de distribuição ou comercialização da obra ou fabricação de material destinado à sua produção.

§ 3º - Considere-se projeto esportivo o ato de produzir, criar, gerar e realizar evento de natureza esportiva, inclusive edições, seminários e pesquisas, a edificação de área esportiva e, ainda, a concessão de bolsas de estudo de atletas.

§ 4º - O incentivo fiscal de que trata o caput, observados os limites estabelecidos no artigo 2º, corresponde a 4% (quatro por cento) do ICMS a recolher em cada período para doações ou patrocínios de produções culturais de autores e intérpretes nacionais, e 1% (um por cento), para doações ou patrocínios de produções culturais estrangeiras.

§ 5º - Para efeito do disposto no parágrafo anterior, considera-se também, produção nacional a obra de auto estrangeiro, principalmente, no que se refere aos clássicos, desde que dirigida e interpretada por artistas nacionais.

§ 6º - Para poder utilizar o benefício a que alude o caput deste artigo, a empresa patrocinadora ou doadora deverá contribuir com parcela equivalente ao no mínimo 20% (vinte por cento) do desconto que pretende realizar.

§ 7º - É vedada a concessão de incentivo a que se refere este artigo para realização de filmes e demais produtos audiovisuais, quando se tratar de produção estrangeira.

Art. 2º - Fica estabelecido o limite de R\$ 225.000,00 (duzentos e vinte e cinco mil reais) como valor de incentivo pleiteado para a concessão do Certificado Aprovação Cultural de projetos que venham a ser submetidos à apreciação da Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI).

§ 1º - Para os projetos referentes às produções cinematográficas de longa metragem, estabelece-se o limite de R\$ 375.000,00 (trezentos e setenta e cinco mil reais) com o mesmo efeito.

§ 2º - O disposto no § 1º deste artigo não se aplica às demais produções audiovisuais (vídeos, cd roms, fotografias, filmes de curta metragem, etc.).

§ 3º - Os limites estabelecidos neste artigo poderão ser ultrapassado, desde que o projeto incentivado seja de relevante interesse social e a quantia referente ao incentivo seja aprovada, por unanimidade, pelos membros da CPCI.

§ 4º - Os produtores culturais cujos projetos já tenham obtidos Certificado de Mérito Cultural em data anterior à da vigência da Lei nº 3555, de 27 de abril de 2001, poderão solicitar à Secretaria de Estado de Cultura a ratificação dos valores correspondentes ao incentivo fiscal e à contribuição própria, de forma a adequá-los ao disposto nesta artigo, desde que o pedido de aproveitamento de incentivo ainda não tenha sido protocolizado pelo seu patrocinador na Secretaria de Estado de Fazenda.

Art. 3º - Os agentes culturais deverão encaminhar seus projetos à Secretaria de Estado de Cultura.

§ 1º - Os agentes culturais de outros Municípios poderão encaminhá-los através das Secretarias Municipais de Cultura ou de suas Prefeituras Municipais.

§ 2º - A Secretaria de Estado de Cultura procederá à análise prévia dos projetos através de comissão específica para esse fim constituída, por Ato do Secretário de Estado de Cultura, a fim de verificar se os mesmos atendem fielmente ao sentido e à finalidade da Lei nº 1954/92, em especial, se estão revestidos de efetiva qualificação cultural, artística, esportiva ou ambiental, conforme o caso, e se o orçamento apresentado é compatível com os padrões de mercado e, em seguida, os encaminhará à Comissão de Projetos Culturais Incentivados, para avaliação dos mesmos quanto ao mérito cultural.

§ 3º - O Certificado de Aprovação será emitido pelo titular da Secretaria de Estado de Cultura, após análise e aprovação do projeto, por decisão unânime, da Comissão de Projetos Culturais Incentivados.

§ 4º - Os projetos serão avaliados em rigorosa ordem cronológica de apresentação, excetuando-se aqueles que forem encaminhados acompanhados de carta de intenção de empresa que manifeste seu interesse e seu compromisso em cata de intenção de empresa que manifeste seu interesse e seu compromisso em participar do projeto.

Art. 4º - A Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI) terá a seguinte composição:

I – um representante da Secretaria de Estado de Cultura, que a presidirá;

II – um representante da Secretaria Executiva da Gabinete do Governador;

III – um representante da Secretaria de Estado de Fazenda;

IV – um representante da Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável;

Parágrafo Único – Os representantes das Secretarias de Estado e respectivos suplentes serão indicados pelo titular de cada Pasta.

Art. 5º - A Secretaria de Estado de Cultura definirá, em resolução específica, as diretrizes para concessão do Certificado de Mérito Cultural e para avaliação e aprovação dos projetos culturais pela Comissão de Projetos Culturais Incentivados, estabelecendo, ainda, a documentação obrigatória e complementar necessária à instrução dos processos e os limites básicos a serem observados, relativamente aos custos dos projetos.

Art. 6º - O pedido de utilização do incentivo fiscal será apresentado pelo contribuintes à Secretaria de Estado de Fazenda, acompanhado dos seguintes documentos:

I - certificado de aprovação do projeto, emitido pela Secretaria de Estado de Cultura;

II – valor de doação ou patrocínio;

III – identificação do contribuinte beneficiário;

IV – identificação do beneficiado;

V – autorização expressa do autor da obra;

VI – especificação da área cultural beneficiada;

VII – declaração do beneficiado de quais as empresas farão doação ou patrocinarão o projeto com os respectivos percentuais de patrocínio;

VIII – cópia da autorização de acesso à movimentação bancária, prevista no §2º do artigo 15, firmado pelo produtor cultural com instituição bancária credenciada a receber tributos estaduais.

IX – comprovante do recolhimento da Taxa de Serviços Estaduais, fixados no art. 107 do Decreto-Lei nº 5/75, para a concessão de incentivos fiscais relativos à realização de projetos culturais.

§ 1º - Caso o requerente possua débito inscrito em dívida ativa, seu projeto será indeferido pelo órgão competente da Secretaria de Estado de Fazenda, salvo se a exigibilidade do crédito tributário estiver suspensas nos termos do artigo 151, do Código Tributário Nacional.

§ 2º - Na hipótese de não haver débito inscrito em dívida ativa ou sua exigibilidade estiver suspensa a Secretaria de Estado de Fazenda deferirá o pedido, quanto à regularidade fiscal do requerente.

Art. 7º - Preenchidos os requerimentos legais, o processo será remetido, no prazo de 10 (dez) dias, à Secretaria de Estado de Cultura, para decisão final quanto a fruição do benefício, considerando o limite a que se refere o § 2º deste artigo.

§ 1º - A Secretaria de Estado de Cultura verificará:

I – se está completa a documentação de que trata o artigo 6º; e

II – a conformidade do valor do incentivo pleiteado com o que foi aprovado pela Comissão de Projetos Culturais Incentivados.

§2º - Será autorizado o aproveitamento do benefício até que o total dos incentivos concedidos no ano em curso perfaça 0,25% (vinte e cinco centésimos por cento) do ICMS arrecadado no exercício anterior.

§3º - Cada empresa patrocinadora ou proponente somente poderá utilizar até 20% (vinte por cento) do valor do teto fiscal referido no §2º.

§4º - O direito à fruição do incentivo será declarada pelo Secretário de Estado de Cultura, em ato publicado no Diário Oficial do Estado.

§5º - Atingido o teto a que se refere o §2º, bem como na hipótese de ser ultrapassado o limite estabelecido no §3º, não será autorizada a fruição do incentivo, assegurada a possibilidade de os processos aguardarem o exercício seguinte para serem autorizados.

§6º - O montante correspondente ao percentual de que trata o §2º será informado pela Secretaria de Estado de Fazenda à Secretaria de Estado de Cultura, que efetuará os controles necessários ao enquadramento dos pedidos conforme os critérios estabelecidos neste artigo.

§7º - O aproveitamento do incentivo somente ocorrerá após a publicação do ato a que se refere o §4º.

§8º - Adotadas as providências a que se referem os parágrafos anteriores, a Secretaria de Estado de Cultura devolverá os processos, com cópia do ato a que se refere o §4º, à Subsecretaria-Adjunta da Administração Tributária, da Secretaria de Estado de Fazenda, para as anotações cabíveis. [...]

Art. 9º - É vedada a utilização do incentivo fiscal em projetos de que sejam beneficiárias as partes patrocinadora ou produtora, seus sócios ou dirigentes e suas coligadas ou controladas, a qualquer título.

Parágrafo Único – A vedação prevista no caput deste artigo se estende aos ascendentes e descendentes em primeiro grau, bem como aos cônjuges ou companheiros dos sócios ou dirigentes.

Art. 10º - O lançamento do projeto cultural aprovado e incentivado na forma deste Decreto deverá ser sempre no Estado do Rio de Janeiro.

Art. 11º - Será obrigatória a veiculação do nome e símbolos oficiais do Estado do Rio de Janeiro em todo material de apresentação e divulgação relativa ao projeto incentivado, em tamanho, no mínimo, equivalente ao do espaço utilizado para a divulgação do nome do principal patrocinador do projeto.

Art. 12º - O beneficiado com o projeto cultural incentivado deverá fornecer para o Setor de Documentação e Arquivo, como parte da memória da Secretaria de Estado de Cultura, todo o material publicitário e promocional.

Art.13º - Ao término do projeto cultural, o patrocinador apresentará à Secretaria de Estado de Cultura, em 2 (duas) vias, detalhada prestação de contas dos recursos recebidos e despendidos, através de balancete contábil, comprovação por faturas, notas fiscais e recibos de cada pagamento efetuado e demonstrativo de receitas vindas dos responsáveis por doações e patrocínios para efeito de análise e aprovação da conformidade com o projeto aprovado pela Comissão.

§1º - É permitida a inclusão das despesas realizadas com a contratação de serviços para a elaboração do projeto, desde que explicitada em sua planilha de custos, não podendo ultrapassar a 10% (dez por cento) do valor global do projeto executado, até o limite estabelecido por Resolução da Secretaria de Estado de Cultura.

§2º - Os limites para os gastos de administração, honorários do produtor, percentagem do produto destinada ao patrocinador, cachês, custos máximos de produtos e publicidade serão estabelecidos por Resolução da Secretaria de Estado de Cultura.

§3º - Analisada a prestação de contas, a documentação será encaminhada pela Secretaria de Estado de Cultura, com relatório conclusivo, à Subsecretaria-Adjunta da Administração Tributária, da Secretaria de Estado de Fazenda, que adotará as providências necessárias para verificação quanto ao correto aproveitamento do incentivo fiscal pelo contribuinte.

Art.14º - A forma de patrocinar o acesso a espetáculo ou produto cultural poderá ser objeto de norma específica, a ser editada, em conjunto, pelo Secretário de Estado de Cultura e pelo Secretário de Estado de Fazenda e Controle Geral.

Art.15º - A quantia correspondente ao crédito pertinente ao incentivo utilizado a cada período de apuração, deverá ser depositada em conta-corrente aberta, na instituição bancária credenciada a receber tributos estaduais, vinculada ao projeto cultural, em nome da respectiva entidade produtora.

§1º - Serão informados à Secretaria de Estado de Fazenda e à Secretaria de Estado de Cultura os dados principais das contas referidas no caput, quais sejam: a data da abertura, número da conta-corrente e a identificação das pessoas habilitadas a movimentá-la.

§2º - A qualquer tempo, a Secretaria de Estado de Cultura ou a Secretaria de Estado de Fazenda poderão ter livre acesso à movimentação bancária da conta vinculada ao projeto, para fins de fiscalização e controle, devendo a entidade produtora assinar uma autorização com essa finalidade, previamente à abertura da conta.

Art.16º - Aos processos em tramitação na Secretaria de Estado de Fazenda na data de início da vigência da Lei nº3555, de 27 de abril de 2001, observa-se-á o que se segue:

I – os valores referentes ao incentivo fiscal e à contribuição própria não serão alterados, mantendo-se o que foi aprovado pela Secretaria de Estado de Cultura, conforme consignado no respectivo Certificado de Mérito Cultural;

II – a dedução do valor incentivado será feita conforme os percentuais estabelecidos no §4º, do artigo 1º, deste Decreto.

§1º - Todos os processos a que se refere o caput deverão ser remetidos, no prazo de 3(três) dias a contar da data de publicação deste Decreto, à Superintendência Estadual de Arrecadação para a adoção dos procedimentos estabelecidos no artigo 6º.

§2º - Para o ano em curso, o teto a ser considerado para efeito da decisão a que se refere o §4º do artigo 7º corresponderá ao percentual a que se refere o §2º do mesmo artigo, deduzido dos valores dos incentivos cuja utilização já tenha sido autorizada no exercício atual, os quais serão informados pela Secretaria de Estado de Fazenda à Secretaria de Estado de Cultura, no prazo de dez (10) dias a contar da vigência deste Decreto.

§3º - Para efeito de aplicação do limite a que se refere o §3º do artigo 7º a Secretaria de Estado de Fazenda relacionará todas as empresas que obtiveram o incentivo fiscal no ano em curso, com os respectivos valores, e os informará à Secretaria de Estado de Cultura, no prazo estabelecido no parágrafo anterior.

Art.17º - Os Secretários de Estado de Fazenda e de Cultura adotarão as medidas complementares necessárias ao fiel cumprimento do disposto neste Decreto.

Art.18º - O aproveitamento indevido dos benefícios de que trata o diploma legal, ora regulamentado, sujeitará o infrator à multa de 2 (duas) vezes o valor do crédito, nos termos do artigo 5º da Lei n.º 1.954/92, sem prejuízo das penalidades específicas previstas na legislação tributária.

Art.19º - Este decreto entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário, em especial o Decreto nº 28.030, de 2 de abril de 2001.

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2001

ANTHONY GAROTINHO
Governador do Estado

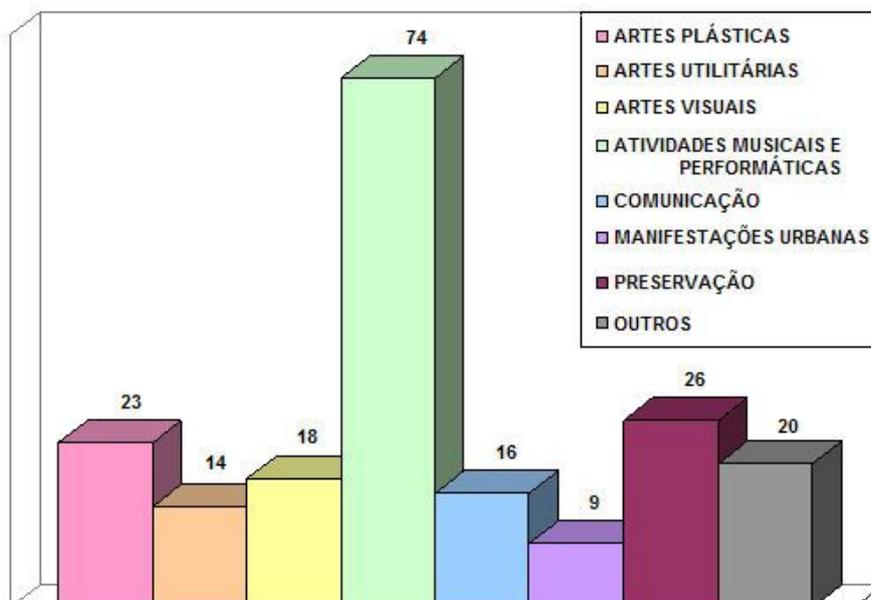
FONTE:

Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro. **Ministério da Cultura**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.php?p=16938&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 12 dez. 2007

ANEXO 3 – Gráficos sobre as ações culturais

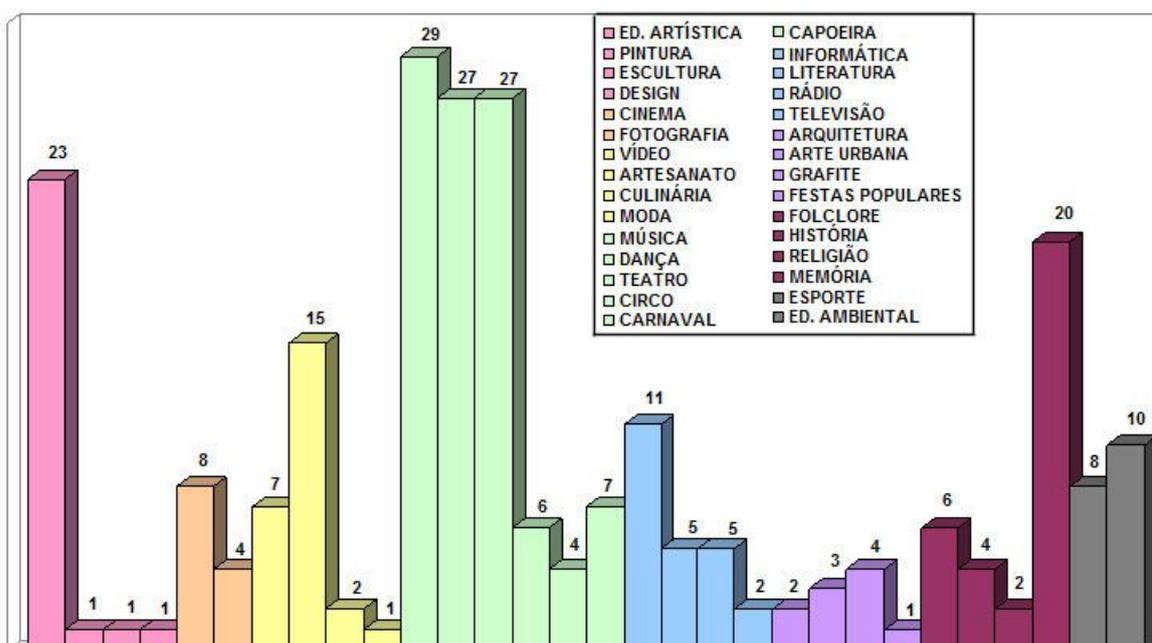
Os gráficos representados abaixo foram elaborados a partir da análise de um grupo de cento e quatro ações culturais espalhadas pelo país através da pesquisa “A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social”. Para sua compreensão, vale destacar que algumas ações podem englobar mais de uma modalidade artístico-cultural diferente.

GRÁFICO I – AÇÕES CULTURAIS SEGUNDO SUAS PRINCIPAIS MODALIDADES ARTÍSTICO-CULTURAIS



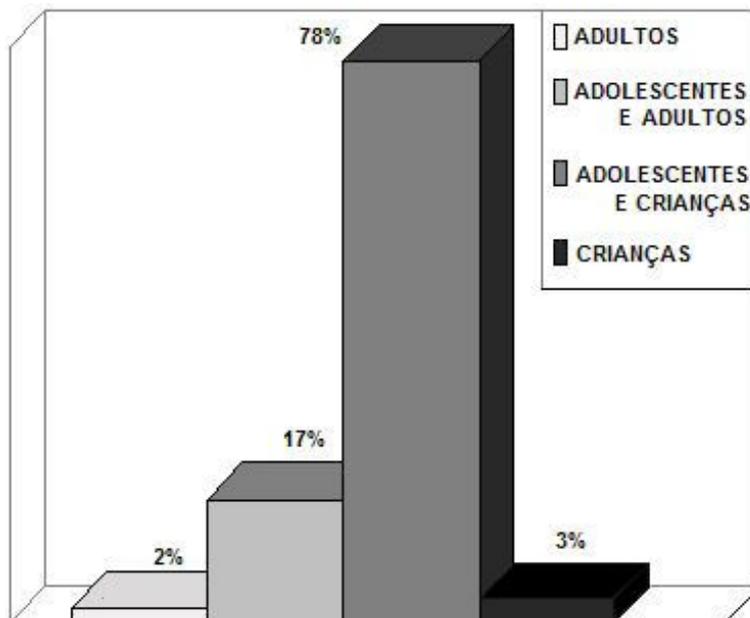
FONTE: Pesquisa “A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social”.

GRÁFICO II – AÇÕES CULTURAIS SEGUNDO SUAS SUB-MODALIDADES ARTÍSTICO-CULTURAIS



FONTE: Pesquisa “A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social”.

GRÁFICO III – AÇÕES CULTURAIS SEGUNDO A FAIXA-ETÁRIA DE PÚBLICO-ALVO



FONTE: Pesquisa "A cultura nas políticas urbanas: possibilidades de seu uso como instrumento de desenvolvimento social".

ANEXO 4 – Exemplos de ações culturais

OLHARES DO MORRO

MODALIDADE ARTÍSTICA: Fotografia

OBJETIVO: Documentar, através da fotografia, a vida e o cotidiano da favela.

LOCAL: Morro Santa Marta, Rio de Janeiro – RJ

DATA DE INÍCIO: 2003

RESPONSÁVEL: Vincent Rosenblatt (fotógrafo)

APOIO: Empresas privadas e ONGs.

O projeto Olhares do Morro consiste num pólo de criação fotográfica, que trabalha com as temáticas de documentário e fotografia criativa. Apesar de idealizado pelo fotógrafo francês Vincent Rosenblatt, o projeto é sustentado pelos moradores do morro Santa Marta, que procuram documentar sua vida social e cultural do ponto de vista interno à favela, proporcionando, ao mesmo tempo, que seus participantes desenvolvam olhares autônomos, refletindo sobre sua realidade. A iniciativa prefere distanciar-se da temática da violência no sentido de registrar os pontos positivos da vida em favela, contribuindo para a desmistificação da imagem de pobreza e crime difundida pela mídia.

O programa funciona através de aulas práticas em um espaço cedido provisoriamente pela Associação de Moradores local. As imagens produzidas são disponibilizadas através de acesso virtual (pelo *website* do grupo), de exposições itinerantes e de livros publicados no Brasil e em outros países.



FOTOGRAFIA 49 – Imagem captada por fotógrafo do Olhares do Morro.

FONTE: Olhares do Morro (*website*). **AUTORIA:** Alexandre Firmino.

FONTE: Olhares do Morro. Disponível em: <<http://www.olharedmorro.org.br>>. Acesso em: 03 mar. 2005.

CINE FAVELA

MODALIDADE: Cinema / Vídeo

OBJETIVO: Incentivar a produção cultural na favela através de produções cinematográficas.

LOCAL: Favela de Heliópolis, São Paulo - SP

DATA: 2003

RESPONSÁVEIS: ACAHS (Associação Cultural e Artística de Heliópolis e Sacomã)

APOIO: Governo municipal

O Cine Favela consiste em um projeto de incentivo a produção nacional de filmes em territórios de periferia. Com sede em Heliópolis – a maior favela do estado de São Paulo, ele possui o diferencial de contar com equipe e elenco inteiramente formados por moradores locais que trabalham no projeto sem remuneração, chegando a contribuir com a renda de seus empregos fixos para as despesas das produções, formando um verdadeiro cordão de participação solidária. No âmbito do Cine Favela já foram produzidos dois longas-metragens: *Uma Gota de Sangue* (2003) e *Excluído da Sociedade* (2006), disponibilizados para o público local através de fitas e DVDs nas 15 locadoras de Heliópolis. Ambos abordam o cotidiano da favela, sendo filmados na própria área de residência dos cinquenta atores/moradores que fazem parte de seu elenco.



FOTOGRAFIA 50 – Filmagem do Cine Favela.

FONTE: Isto É. **AUTORIA:** Alan Rodrigues.

FONTE: RODRIGUES, Alan. É Nós na Fita. *Revista Isto É*, São Paulo, nº 1842, 02 fev. 2005.

PROJETO ESCOLA TV MORRINHO

MODALIDADE ARTÍSTICA: Artes Plásticas e Vídeo

OBJETIVO: Estimular a criatividade dos moradores da favela do Pereirão através da elaboração de uma maquete e da produção de vídeos, além de transmitir conhecimentos técnicos capazes de inserir adolescentes no mercado de trabalho.

LOCAL: Vila Pereira da Silva, Rio de Janeiro - RJ

DATA DE INÍCIO: 2001

RESPONSÁVEL: Fábio Gavião (produtor).

APOIO: ONG, Governo Municipal.

O Morrinho consiste em uma maquete de aproximadamente 200m² executada por um grupo de jovens moradores da Vila Pereira da Silva (também conhecida como favela do Pereirão) em 1998. A obra, construída a partir de restos de tijolo e material reciclado e concebida como um brinquedo que reproduzisse em miniatura o universo de diversas favelas cariocas, despertou o interesse do produtor de vídeos Fábio Gavião que, em 2001, realizou o documentário "Morrinho, o Filme".

Durante as filmagens, uma câmera foi emprestada aos jovens, que passaram a filmar suas narrativas próprias, construídas a partir da interação de personagens (representados por bonecos de lego) com a maquete, reproduzindo em filme situações do cotidiano da favela, como um grande "jogo". Nascia, assim, a TV Morrinho. Logo, os jovens começaram a ser treinados para desenvolverem suas próprias produções, aprendendo sobre o manuseio de equipamentos audiovisuais. A partir deste momento teve início o Projeto Escola TV Morrinho – uma iniciativa com o objetivo de capacitar profissionalmente um grupo de 30 jovens (entre 10 a 20 anos de idade) para que possam, não só inserir-se no mercado de trabalho, mas também aprender a gerir a TV Morrinho de forma autônoma. A Maquete que deu origem a esta ação foi recriada no Centro cultural do Parque das Ruínas em Santa Teresa, onde permanece em exposição permanente ao público, com o apoio da Prefeitura do Rio.



FOTOGRAFIA 51 – A maquete do Morrinho recriada em exposição no Parque das Ruínas.

FONTE: CLAN Design. **AUTORIA:** desconhecida.

FONTE: Projeto Morrinho. Disponível em: <<http://www.clandesign.com.br/morrinho/>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

TEATRO DA LAJE

MODALIDADE: Teatro

OBJETIVO: Inserir o teatro no currículo escolar, enfatizando as conseqüências instrumentais da arte na educação, proporcionando uma nova atividade aos jovens de classes pobres.

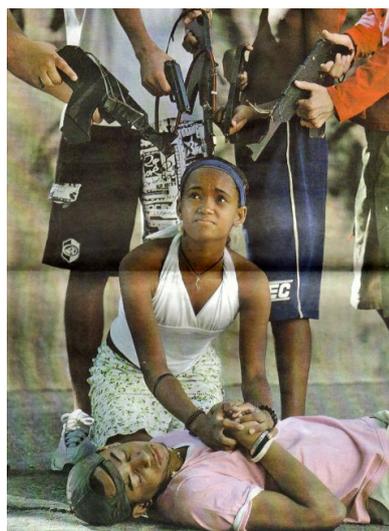
LOCAL: Vila Cruzeiro (Complexo do Alemão), Rio de Janeiro – RJ

DATA: 2003

RESPONSÁVEIS: Antônio Veríssimo dos Santos Junior (diretor teatral).

O Teatro da Laje surgiu como um projeto pedagógico com o objetivo de discutir o processo teatral dentro da educação pública, tendo como base a Escola Municipal Leonor Coelho Pereira. Rapidamente, o projeto pedagógico se transformou em uma companhia de teatro autônoma, constituída por dezesseis membros - todos jovens alunos e ex-alunos da escola selecionados por seu idealizador, o professor, ator e diretor Antônio Veríssimo Junior.

Quando a escola estava indisponível, seus ensaios aconteciam nas lajes da favela Vila Cruzeiro. O palco improvisado inspirou o nome do grupo, que faz uma homenagem ao espaço mais social da favela, onde acontece o encontro de



FOTOGRAFIA 52 – Julieta (Camila Gamboa) chora a perda de Romeu (Ailton Ferreira) na guerra entre duas facções rivais da favela.

FONTE: O Globo. **AUTORIA:** Custódio Coimbra.

seus moradores. Em novembro de 2003, com a ajuda da comunidade local, O grupo conseguiu construir seus aparelhos cênicos, montando sua própria sala de espetáculo situada em uma garagem a céu aberto, onde estrearam sua primeira peça. Em 2004, lançaram sua segunda peça, uma adaptação de "Romeu e Julieta", de William Shakespeare ao cotidiano da favela. Na montagem feita pelo grupo, as famílias da história original foram substituídas por facções rivais do tráfico e elementos de dança e música *funk* foram incorporados. O objetivo desta adaptação era discutir através de exercícios teatrais temas não tratados na escola, porém muito presentes nas vidas dos jovens, como a violência e o narcotráfico. O sucesso da peça deu projeção ao grupo, que se apresentou em alguns teatros da cidade (como o Centro Cultural Sergio Porto) e ganhou em 2006 o Prêmio Cultura Viva.

FONTE: SANTOS JR., Antônio V. dos. **Shakespeare e a reinvenção da escola ou a escola e a reinvenção de Shakespeare.** 2004. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense. Niterói.

F4

Todos juntos somos fortes

ONGs atuantes em favelas do Rio se unem no F4, contraponto irônico ao G7, e propõem concerto social a partir da periferia

Os representantes dos grupos posam no Vidigal: parcerias com Estado e União



■ *Por Alessandro Soler*

A INSPIRAÇÃO NÃO PODERIA TER sido mais irônica. Numa espécie de contraponto ao G7, o grupo dos países mais ricos, nasce o F4, entidade que congrega quatro ONGs de favelas do Rio. O AfroReggae, de Vigário Geral; a Central Única das Favelas (Cufa), dirigida por MV Bill e Celso Athayde; o grupo de artes Nós do Morro, do Vidigal; e o Observatório de Favelas, dirigido por Jailson de Souza e Silva, querem propor soluções para a profunda crise social do Estado, a partir das experiências da periferia. Experiências que beneficiam mais de cem mil pessoas, direta e indiretamente. Os governos já entenderam o recado e engendam parcerias com eles.

— Continuaremos com nossas ações individuais, mas precisamos nos unir para discutir plataformas comuns com mais força. Cada um de nós tem seus patrocínios, de certa forma concorriamos. Uniremos ações e expertise — conceitua o criador do termo F4, Celso Athayde, produtor e diretor do documentário "Falcão: meninos do tráfico", o mais recente ganhador do Premio Rey de España.

Para Jailson, a violência que permeia o dia-a-dia da cidade é uma questão comum. O novo grupo pretende discutir políticas públicas para lidar com esse flagelo social:

— Não nos pretendemos representantes das favelas, mas somos legítimos como expressão delas. Uma das nossas maiores bandeiras é denunciar o assassinato sistemático de jovens negros na periferia.

Entre as primeiras ações, eles comandarão dias dedicados à cultura nos presídios, todo mês, com a chancela de AfroReggae e Nós do Morro. Um projeto de estímulo à contratação de ex-presidiários por empresas parceiras também está em andamento. Além disso, com patrocínio do governo federal, o F4 está criando um sistema para trabalhar de modo integrado, usando o melhor de cada ação desenvolvida pelas ONGs separadamente. Mesmo sem ter se constituído legalmente, o grupo já se reuniu com o governador Sérgio Cabral. Novas parcerias vêm por aí. Entre elas, um plano de cursos para humanizar a polícia e aproximá-la dos cidadãos.

— Queremos saber o que os governos têm a nos dizer. Nós já mostramos o que podemos fazer, como podemos contribuir para uma sociedade melhor — resume José Júnior, diretor do AfroReggae. ■

5 Revista O GLOBO 4.2.2007

FONTE: SOLER, Alessandro. Todos juntos somos fortes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 fev. 2007. Revista.

ANEXO 5 – Letra de música

RAP DA FELICIDADE

(MC Cidinho & MC Doca, 1995)

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz, onde eu nasci
E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e alegria que caminham lado a lado
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido à tiros de metralhadora
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela
Já não agüento mais essa onda de violência
Só peço a autoridade um pouco mais de competência

Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar
Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar
Fica lá na praça que era tudo tão normal
Agora virou moda a violência no local
Pessoas inocentes, que não tem nada a ver
Estão perdendo hoje o seu direito de viver
Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
Só vejo paisagem muito linda e muito bela
Quem vai pro exterior da favela sente saudade
O gringo vem aqui e não conhece a realidade
Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco
E o pobre na favela, vive passando sufoco
Trocaram a presidência, uma nova esperança
Sofri na tempestade, agora eu quero abonança
O povo tem a força, precisa descobrir
Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

FONTE:

Letra disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidinho-e-doca/235293>>. Acesso em: 17 mar. 2008.

ANEXO 6 – Tabelas de dados sobre a região da Maré

TABELA I – POPULAÇÃO DAS PRINCIPAIS FAVELAS DO MUNICÍPIO CARIOCA

LOCALIDADE	2000
Rocinha	56.313
Complexo do Alemão	65.637
Jacarezinho	36.428
Complexo da Maré	132.176*

FONTE: CENSO IBGE 2000 (EXCETO * → CENSO MARÉ 2000)

TABELA II – FORMAS DE OCUPAÇÃO DA MARÉ POR COMUNIDADE

COMUNIDADE	RESPONSÁVEL
Morro do Timbau	Ocupação espontânea
Baixa do Sapateiro	Ocupação espontânea
Parque Maré	Ocupação espontânea
Parque Rubens Vaz	Ocupação espontânea
Parque União	Ocupação espontânea
Nova Holanda	Governo Estadual
Vila do João	Governo Federal
Conjunto Esperança	Governo Federal
Vila do Pinheiro	Governo Federal
Conjunto Pinheiros	Governo Federal
Conjunto Bento Ribeiro Dantas	Governo Municipal
Nova Maré	Governo Municipal
Salsa e Merengue	Governo Municipal
Marcílio Dias	Governo
Parque Roquete Pinto	Ocupação espontânea
Praia de Ramos	Governo Estadual

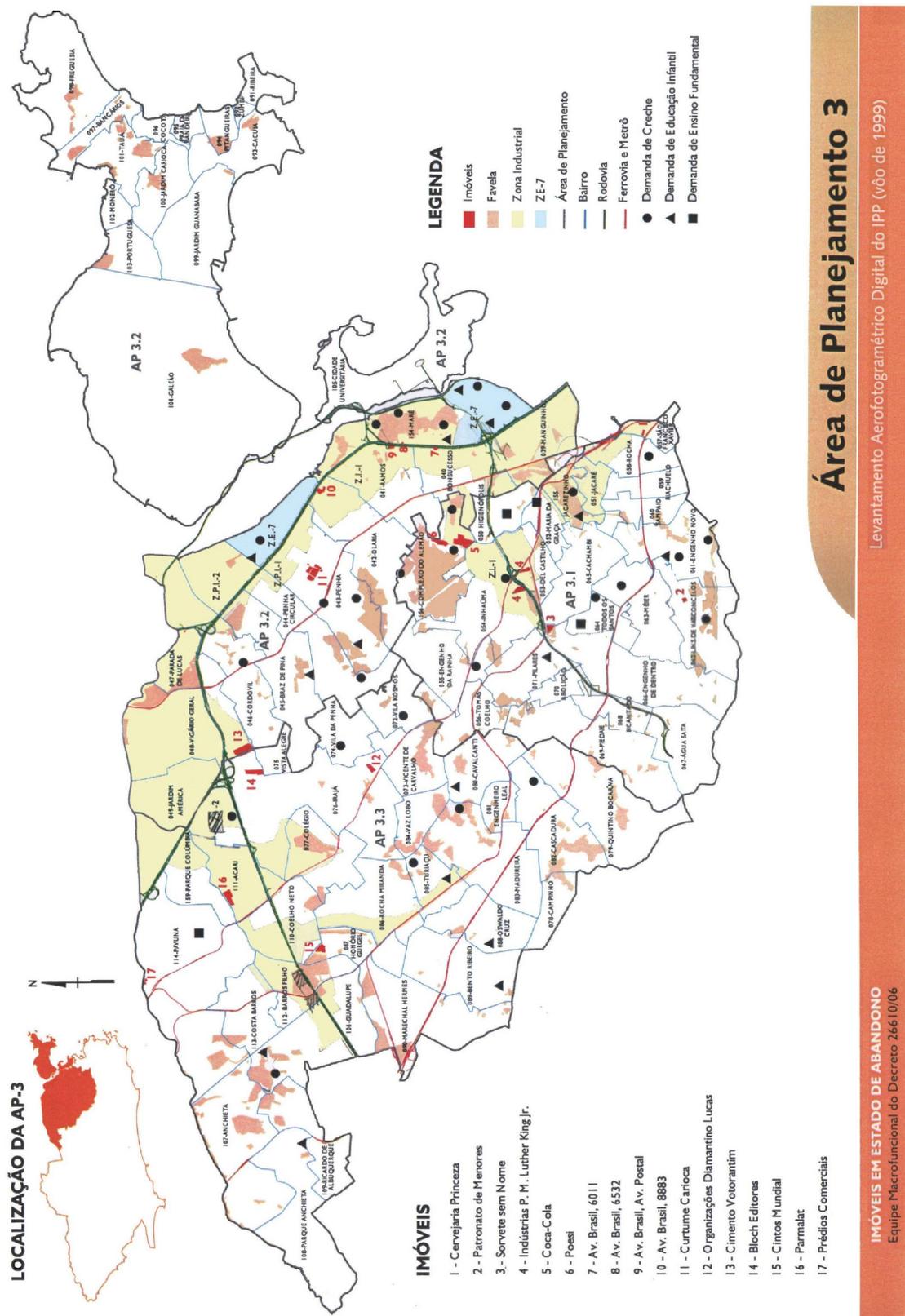
FONTE: TEODOSIO, Taiana S. J.. Reflexões sobre a produção do espaço Maré: histórias e trajetórias. **Estudos & Debates**, Rio de Janeiro, nº 47, p. 21, dez. 2006.

TABELA III – POPULAÇÃO DA MARÉ POR COMUNIDADE (%)

RANKING	COMUNIDADE	POPULAÇÃO DA MARÉ (%)
01	Parque União	13,50
02	Vila do Pinheiro	11,70
03	Parque Maré	11,65
04	Baixa do Sapateiro	8,70
05	Nova Holanda	8,60
06	Vila do João	8,00
07	Parque Rubens Vaz	6,00
08	Marcílio Dias	5,72
09	Morro do Timbau	4,60
10	Conjunto Esperança	4,30
11	Salsa e Merengue	4,00
12	Praia de Ramos	3,62
13	Conjunto Pinheiros	3,60
14	Nova Maré	2,40
15	Roquete Pinto	1,90
16	Bento Ribeiro Dantas	1,70

FONTE: CENSO MARÉ 2000

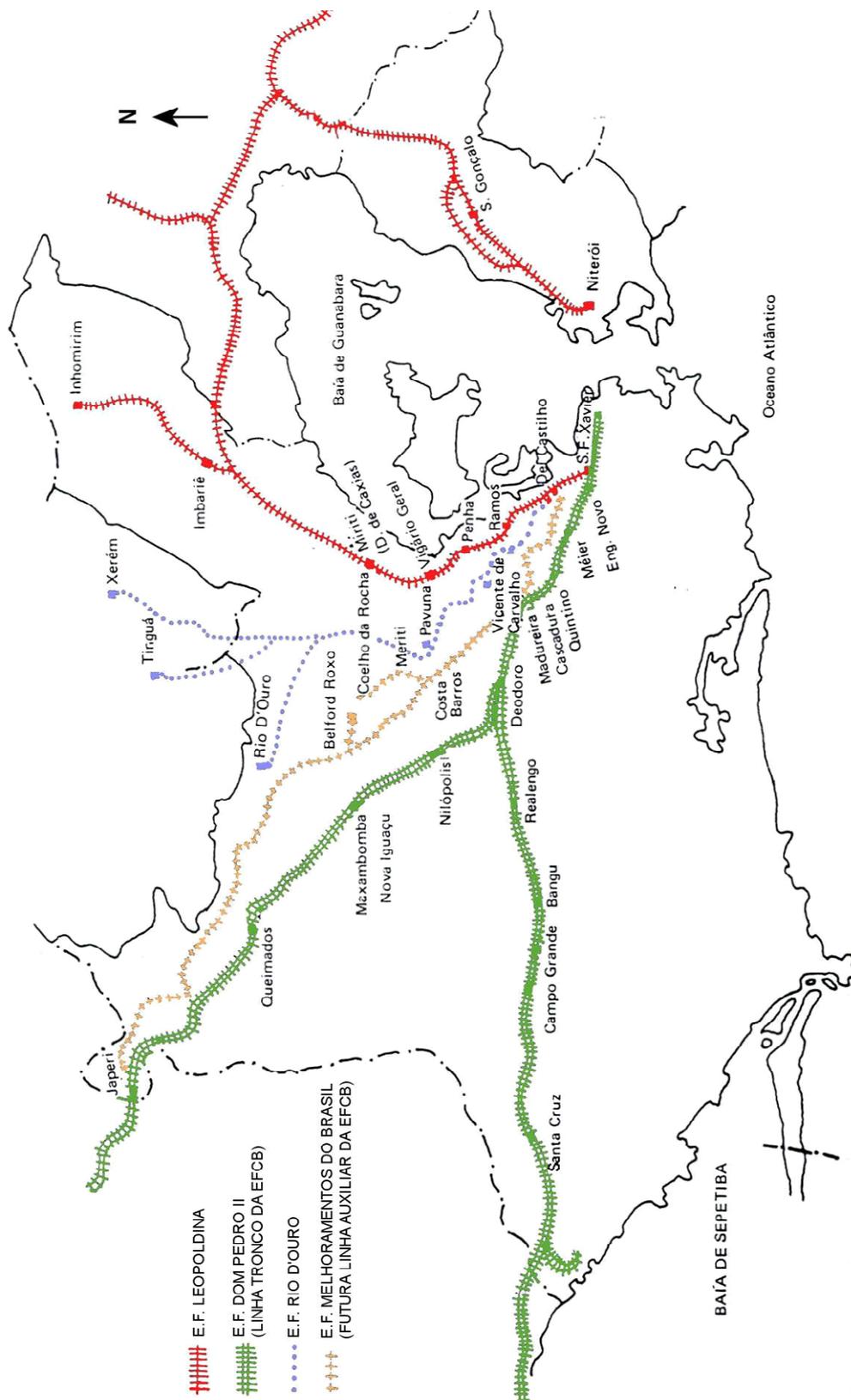
ANEXO 7 – Mapa de antigas fábricas em estado de abandono na Área de Planejamento 3 (AP3) da cidade do Rio de Janeiro



FONTE:
RIO DE JANEIRO. Prefeitura. Equipe Macrol funcional do Decreto 26610/06. **Imóveis em Estado de Abandono – Área de Planejamento 3.** Rio de Janeiro: [s/n], 1992.

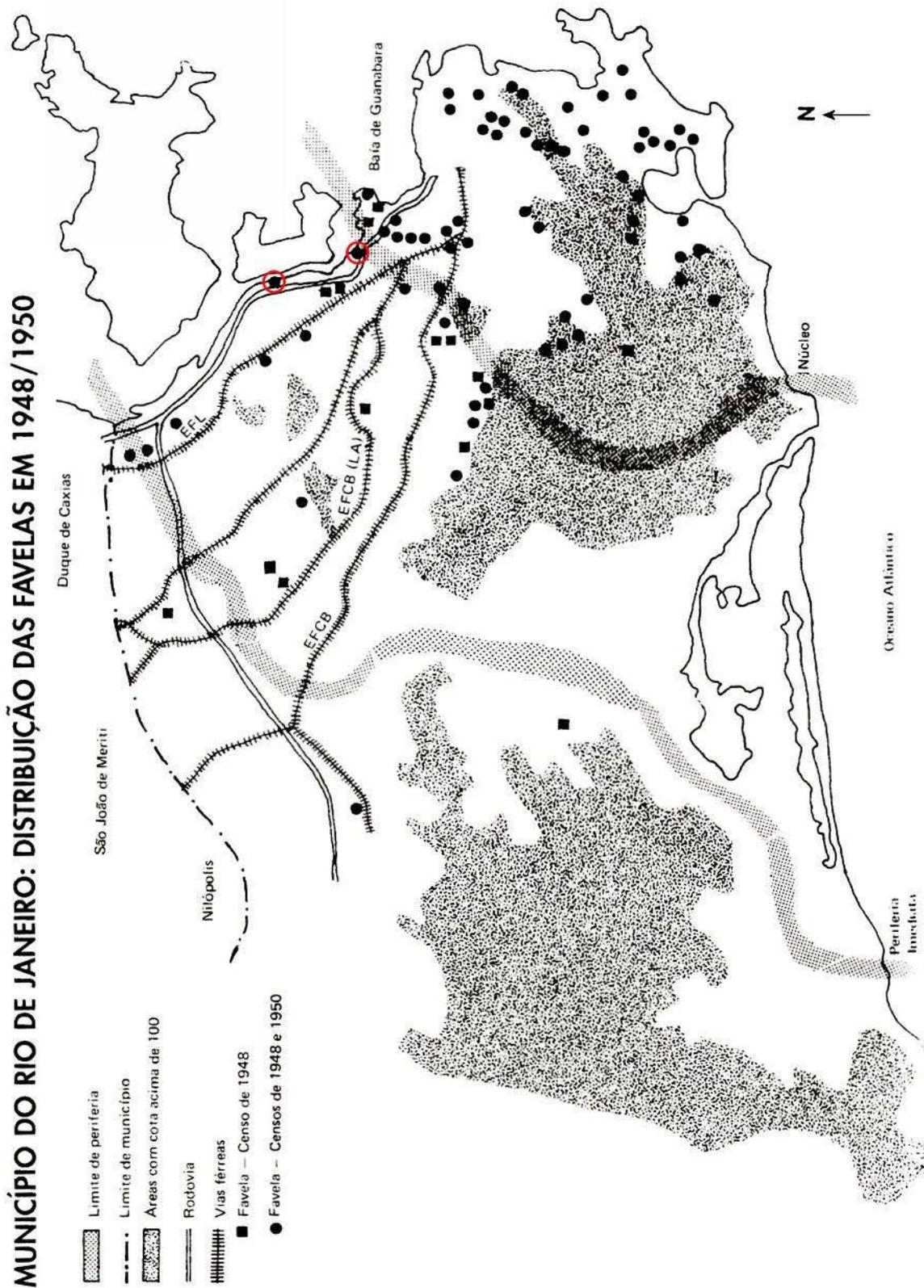
ANEXO 8 – Mapa destacando a influência da Estrada de Ferro Leopoldina na ocupação da Maré

LOCALIZAÇÃO DAS ESTRADAS DE FERRO NA REGIÃO METROPOLITANA DO RIO DE JANEIRO



FONTE:
 ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, p. 52, 1987 (imagem adaptada).

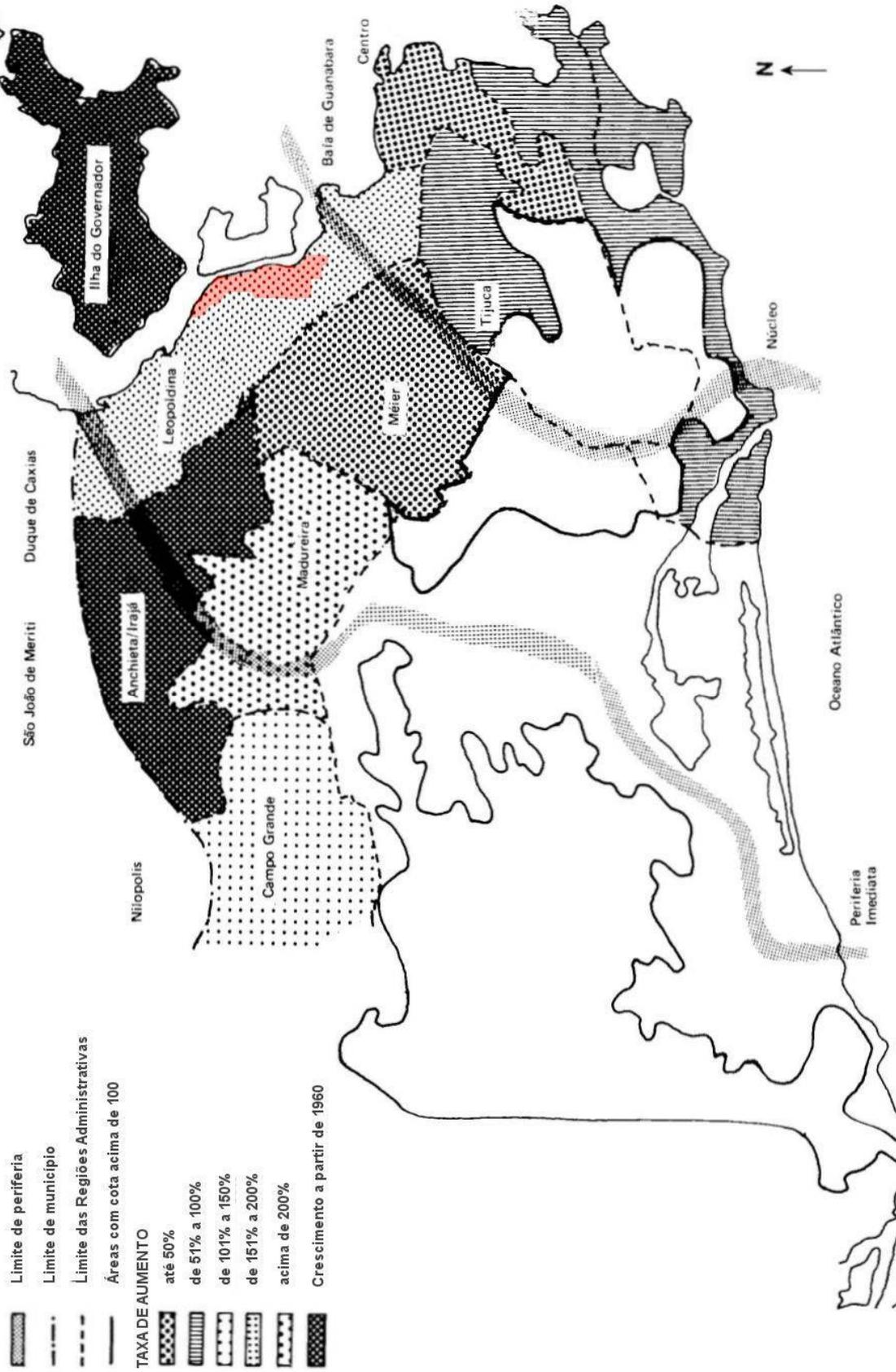
ANEXO 9 – Mapas de evolução do processo de favelização no município do Rio de Janeiro



FONTE:

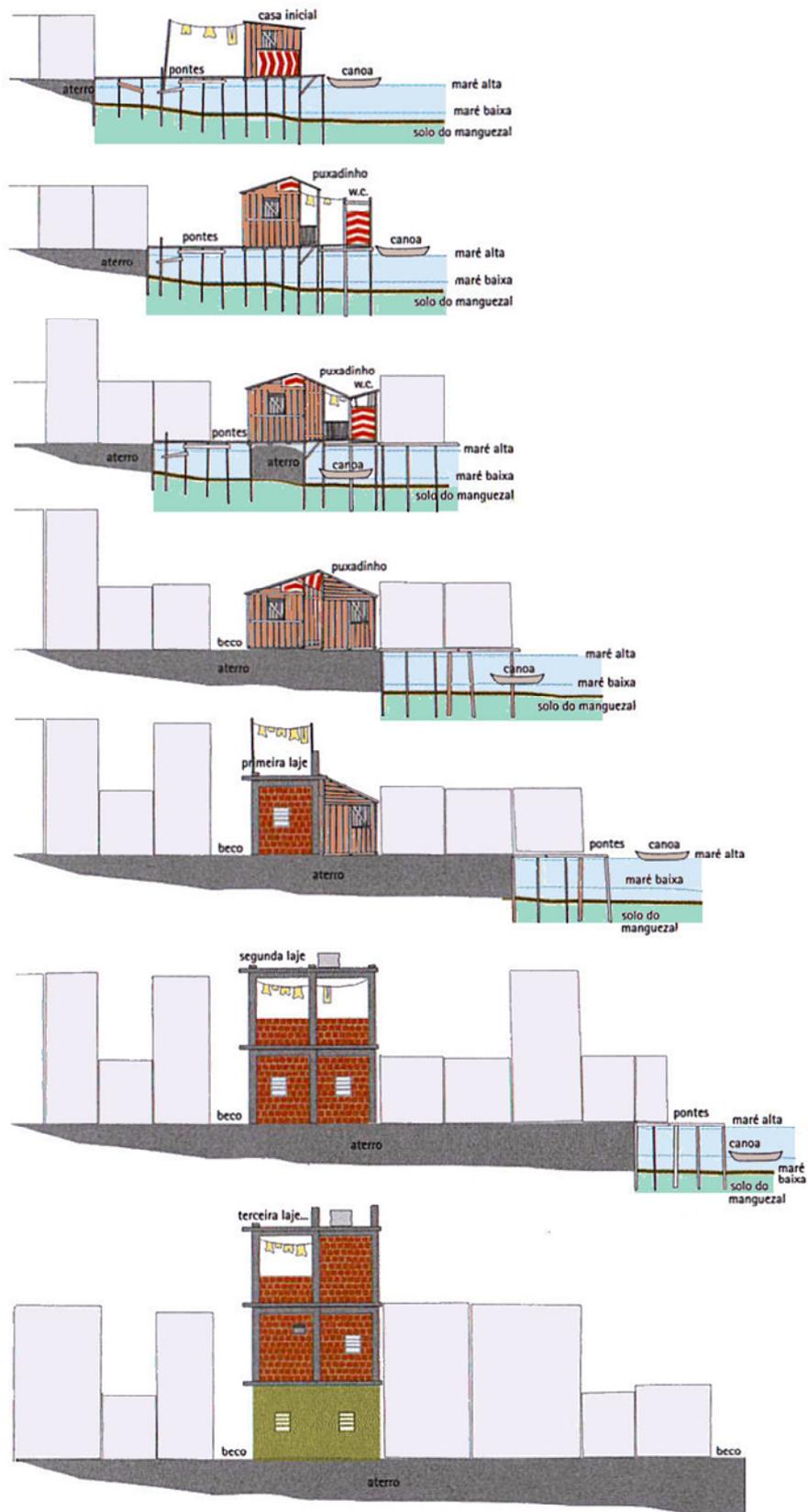
ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, p. 108, 1987 (imagem adaptada).

MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO: TAXAS DE AUMENTO DA POPULAÇÃO FAVELADA (1950/1960)



FONTE:
 ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, p. 127, 1987 (imagem adaptada).

ANEXO 10 – Esquema de evolução arquitetônica das palafitas da Maré



FONTE:

VARELLA, Drauzio; JACQUES, Paola B; BERTAZZO, Ivaldo. **Maré, Vida na Favela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 37, 2002 (imagem adaptada).

ANEXO 11 – Mapa esquemático da Maré antes e depois do Projeto-Rio

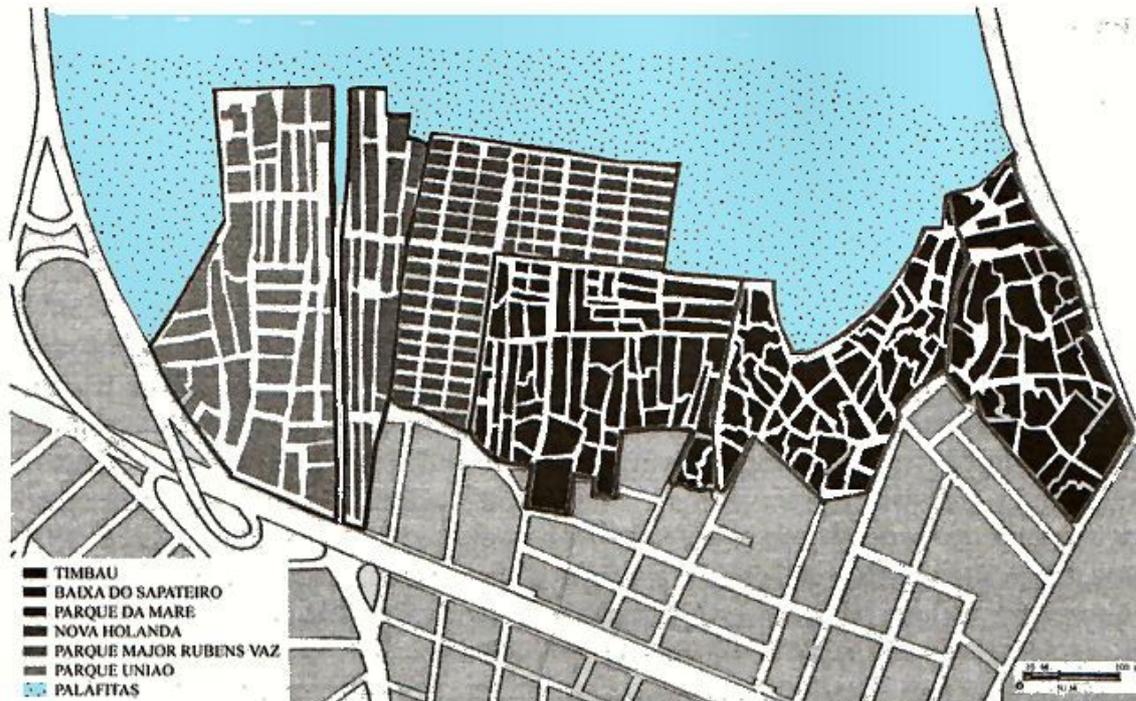


Fig. Nº 4. Planta parcial do Complexo da Maré, trecho compreendido pelas favelas do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Nova Holanda, Parque Rubens Vaz e Parque União, no início dos anos 80. O trecho pontilhado indica a zona das palafitas. Desenho: Leandro C. Rodrigues, sobre plantas do Projeto Rio.

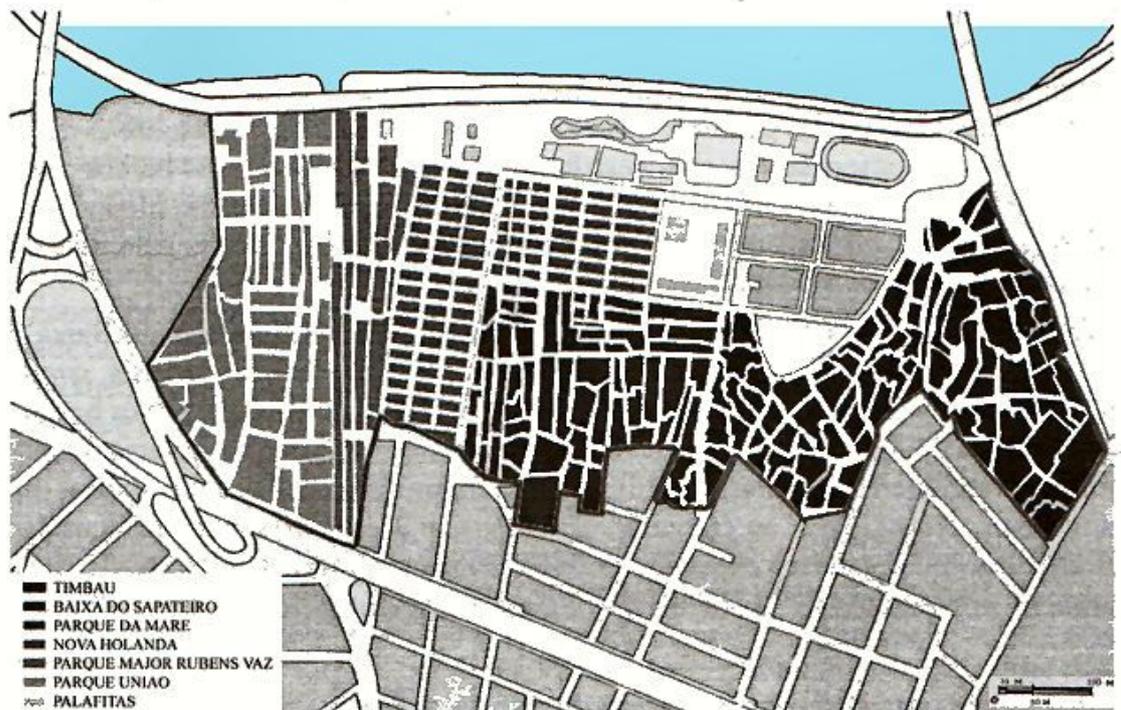


Fig. Nº 5. Planta parcial do complexo da Maré, trecho compreendido pelas favelas do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Nova Holanda, Parque Rubens Vaz e Parque União, final dos anos 90. A zona das palafitas foi urbanizada. Desenho: Leandro C. Rodrigues, sobre plantas do Projeto Rio.

FONTE:

VAZ, Lilian F.; JACQUES, Paola B.. Formas urbanas nas favelas do Rio de Janeiro. O Complexo da Maré. *Ur[b]es – Revista de ciudad, urbanismo y paisaje*. Lima, vol. 01, nº 01, p. 203, abril 2003 (adaptada).

ANEXO 12 – Projetos de lei

CRIAÇÃO DA XXX REGIÃO ADMINISTRATIVA

Projeto de lei nº 2059/88:

Dá o nome de Novo Bonsucesso à atual XXX Região Administrativa, no Complexo da Maré.
A CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO DECRETA:

Art. 1º - Fica denominada NOVO BONSUCESSO a atual Trigésima Região Administrativa, no Complexo da Maré.

Art. 2º - A placa indicativa deverá conter a inscrição: NOVO BONSUCESSO, Conquista da Comunidade.

Art. 3º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Plenário Teotônio Vilela, 01 de março de 1988

LUDMILA MAYRINK
Vereadora

(DCM de 07/03/1988, p. 6)

CRIAÇÃO DO BAIRRO MARÉ

Projeto de lei nº 307/93:

Cria o bairro da maré na xxx região administrativa e dá outras providências.
A CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO DECRETA:

Art. 1º - Fica criado o Bairro da Maré, na XXX Região Administrativa, com delimitação no Anexo I do Decreto nº 7980, de 18 de agosto de 1988.

Art. 2º - na forma do disposto no Art. 67 da Lei Complementar nº 16, de 5 de junho de 1992, que institui o Plano Diretor Decenal da Cidade, o Bairro da Maré, será objeto de programa especial que abrangerá:

I – promoção da distribuição e da apropriação dos serviços públicos e dos equipamentos urbanos;

II – preservação, proteção e recuperação do meio ambiente urbano e cultural;

III – recuperação das condições ambientais locais.

§ 1º - A promoção da distribuição e da apropriação dos serviços públicos e dos equipamentos urbanos será executada com base nas diretrizes de uso e ocupação do solo para a Área de Planejamento 3-A e compreenderá:

I – implantação de equipamentos urbanos;

II – reavaliação da delimitação dos territórios dos Distritos de Educação e Cultura da Secretaria Municipal de educação;

III – implantação de Unidades de Saúde primárias e secundárias;

IV – implantação de bibliotecas públicas e demais equipamentos da área da Cultura;

V – implantação de áreas de lazer.

§ 2º - A preservação, proteção e recuperação do meio ambiente urbano e cultural compreenderá:

I – aprovação do AP – Subárea 3ª;

II – edição de legislação específica de uso e ocupação do solo;

§ 3º - A recuperação das condições ambientais locais compreenderá:

I – eliminação dos fatores de risco;

II – projetos de educação ambiental;

III – projetos de proteção de baixadas sujeitas a inundação.

Art. 3º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Plenário Teotônio Vilela, 26 de agosto de 1993.

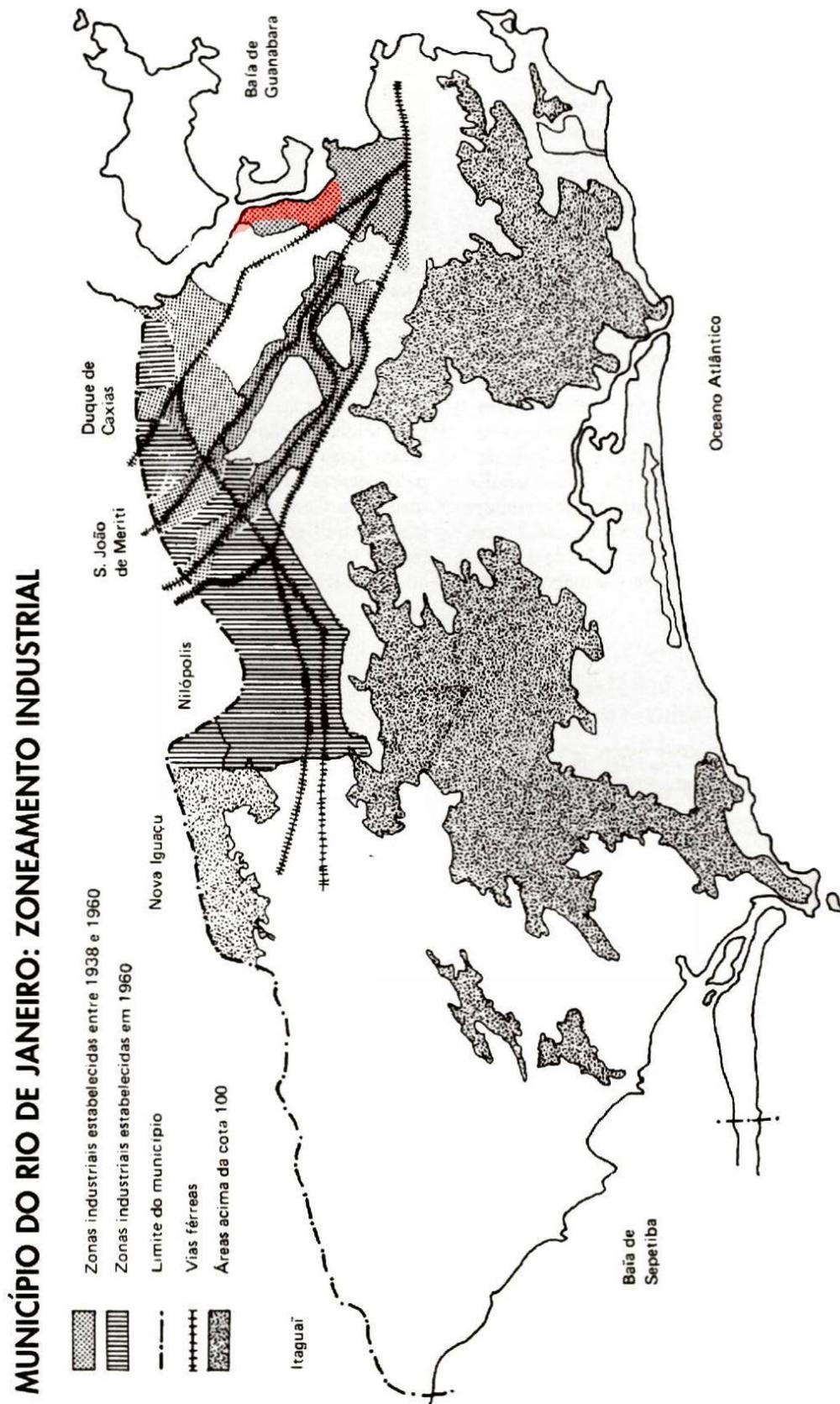
JOSÉ DE MORAES CORREIA NETO
Vereador

(DCM de 31/08/1993, p. 5)

FONTE:

SILVA, Claudia R. R. da. **Maré: A Invenção de um Bairro**. 2007. 202f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, p. 120.

ANEXO 13 – Mapa de crescimento da zona industrial próxima a Maré até 1960



FONTE:
 ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, p. 102, 1987 (imagem adaptada).

ANEXO 14 – Movimentos associativos na Maré até a década de 1990

Associação de Moradores do Timbau

Terceira associação de favelas do Rio, fundada em 1954. Construiu a rede de água, esgoto, um reservatório de 300 mil litros, pavimentou as ruas, trocou o transformador da antiga comissão de luz ampliando a capacidade de consumo de energia elétrica. Tudo com os recursos dos próprios moradores. Foi fundadora e membro da Codefam. Mantém hoje três creches conveniadas com a SMDS.

Associação de Moradores da Baixa do Sapateiro

Fundada em 1959, ano em que iniciou a construção da rede água. Durante o governo Faria Lima - em meados da década de 70 - construiu com a ajuda da Cedae uma elevatória que solucionou as constantes faltas de água na comunidade. Foi fundadora e membro da Codefam. Mantém hoje uma creche e pré-escolar, uma escola profissionalizante e um posto médico.

Associação de Moradores do Parque Maré

Fundada em 1960. Na época do Projeto Rio participou ativamente na mobilização das comunidades contra a remoção e pela urbanização, até então inexistente na favela. Seu presidente - Manuelino da Silva - assumiu a presidência da Codefam. Hoje mantém uma escolinha de primeiro-grau e um consultório médico na associação. Produz vídeos através da TV Maré sobre a história e o cotidiano da favela.

Associação de Moradores de Parque União

Foi fundada em 1962. Tentou obter água junto à Cedae sem sucesso, passando a realizar ligações clandestinas. Construiu a rede de esgoto manilhada com os moradores. Em 1968 resistiu à remoção pretendida pela Chisam para o conjunto Antares. Foi também funda-

dora da Codefam. Mantém hoje um pré-escolar, consultório médico e dentário, escola de música, aulas de ginástica feminina, e uma ótica com exame de vista grátis e desconto de 30% para moradores da favela.

Associação de Moradores do Parque Major Kubens Vaz

Fundada em 1965, promoveu asfaltamento da rua João Araújo, construiu uma rede de água clandestina puxada da Av. Brasil e a rede de esgoto. Hoje mantém um consultório com atendimento médico em convênio com o Inamps, uma creche, pré-escolar com cerca de 100 crianças. Também foi uma das fundadoras da Codefam.

Associação de Moradores de Nova Holanda

Foi fundada em 1980, vinculada à Fundação Leão XIII. Em 1984 conseguiu eleger a primeira diretoria. Mantém uma escola comunitária, uma creche, um posto odontológico, um centro profissionalizante, uma Unidade de Cuidados Básicos de Saúde em convênio com a UFRJ - ainda em fase de implementação - além da cooperativa habitacional que funciona como um banco de materiais de construção, uma fábrica de pré-moldados e uma construtora com convênios com a Cehab e a SMDS.

Associação de Moradores do Conjunto Pinheiros

Fundada em 1988, dois anos após a inauguração do conjunto construído pelo BNH como decorrência do Projeto Rio. Seu objetivo principal era lutar por obras complementares inacabadas e pela manutenção de serviços públicos. Atualmente mantém uma escolinha comunitária, executa plantio de árvores, construção de uma praça, e um posto de saúde em fase de implementação.

FONTE:

KARSCH, Thomas; Compans, Rose. **Política Social, Conflitos e Participação: um diálogo na Maré**. 1. ed. Rio de Janeiro: FASE / GTZ, pp. 15-20, 1992.

ANEXO 15 – Reportagem - Inauguração da Casa de Cultura da Maré

Quem sabe faz

Claudio Pereira (da Maré) e Vilma Homero (da redação do site | 31/10/2003



Fotos Deise Lane/Viva Favela



Lea: novo acesso à cultura

A Casa de Cultura da Maré ainda não foi inaugurada, mas já funciona a todo vapor. Desde maio, oficinas de teatro, dança e artesanato, além de sessões de cinema, estão mobilizando a comunidade. O espaço começou a virar realidade a partir de uma parceria entre o Ceasm (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) e a Petrobras. A localização não podia ser melhor - perto da Avenida Brasil, da Linha Amarela e ao lado da Linha Vermelha, e em frente ao SESI de Bonsucesso, na zona norte do Rio.

Ainda em reformas, o espaço tem tudo para ser o maior sucesso na Maré. O Grupo Estação, proprietário de uma cadeia de cinemas no Rio, já firmou parceria para construir uma sala de projeção na favela. E nem será preciso esperar até que fique pronta. A exibição de sucessos como Deus é brasileiro já está sendo feita a partir de um caminhão com um projetor que volta e meia estaciona na comunidade. "Vai ser assim até o espaço definitivo ficar pronto", explica Lea Souza da Silva, 43 anos, uma das diretoras da recém-criada instituição.

O lugar escolhido para sediar a Casa de Cultura é um imenso galpão, cedido pela Terminal 1, empresa de contêineres. Depois de assistir a apresentações das crianças dos projetos do Ceasm no espaço da Firjan (Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro), alguns diretores da Terminal 1 ficaram loucos para contribuir com algum dos projetos do Ceasm. Escolheram bem.

Endereço do agito



Luck: hip hop com cara brasileira

Segundo Lea, a casa está tornando acessíveis à população projetos culturais antes inexistentes na região. Além de artesanato, outras cinco atividades movimentam o lugar de segunda a sábado. Incluem-se aí aulas de música, as reuniões do Adolescentro - grupo de jovens que faz palestras em escolas sobre DSTs e AIDS - e a oficina de hip hop, que, por sinal, é uma das mais populares. Também o Corpo de Dança da Maré e um grupo de teatro, criado nos moldes do CTO, o Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal, trocaram o espaço que usavam no Ceasm pelo novo endereço.

"Aqui, ensinamos os primeiros passos; depois cada um vai ter seu estilo", diz Luís Carlos dos Santos, orientador da oficina de hip hop e mais conhecido pelos alunos como Luck. Ele lembra que hip hop é

cultura em quatro vertentes: o grafite; a dança, que é o break; o DJ; e a música, que é o rap. "As rimas do rap mostram a indignação com a situação atual", fala Luck.

Com 75 alunos matriculados e uma frequência média de 45 a 50 meninos por aula, o hip hop faz o maior sucesso entre a garotada. Eles se mostram animados com tudo o que estão aprendendo. E Luck procura ensinar um hip hop com cara brasileira, o que, na prática, significa uma mistura eclética de dança que envolve até candomblé e yoga entre seus movimentos. "O hip hop fala de paz e aqui procuramos mostrar atitudes positivas e gente talentosa", explica.

Mesmo que, no começo, alguns meninos reclamem que algumas posições são difíceis de executar, no final da aula, a maioria já consegue fazer o que antes achava impossível. Todos se sentem orgulhosos. E isso não fica só na dança. O que o orientador quer é incentivar também os jovens a ler, a estudar. "Se houvesse mais espaços como esse em outras comunidades, muitos jovens não se perderiam para a violência", diz Luck.

Nada de Tchan



Corpo de Dança da Maré: jovens da Maré aguardam ansiosos novas vagas

Ver os movimentos que os dançarinos são capazes de fazer nos ensaios do Corpo de Dança da Maré tem sido uma experiência e tanto para o jovem Wallace de Araújo, de 14 anos, outro que passou a freqüentar regularmente a casa. “Venho sempre com um amigo e acho muito legal. Eles dançam, contando a história da comunidade, o que é bem interessante. Atualmente não tem vaga na companhia, mas estou esperando a primeira oportunidade para entrar”, afirma.

Se Wallace aguarda a vez, Leonardo Nunes, de 16 anos, está na companhia desde o começo, há quatro anos. “Viajamos muito. No começo, quando dizíamos que éramos da Maré, sempre nos olhavam com outros olhos. Mas ao ver o espetáculo que fazíamos, isso mudava. Hoje, a companhia tem nome e os novos participantes têm a responsabilidade de manter esse nome por onde dançam”, conta.

À frente do Corpo de Dança da Maré, o coreógrafo Diógenes Lima, de 37 anos, também tem tido uma boa experiência. Ensaaiando com seu grupo, ele percebe a mudança de comportamento nesses quase cinco anos de existência da companhia. “No começo, as crianças só queriam saber de dançar como o grupo É o Tchan. Fui mostrando a eles que este é um ritmo imposto pela televisão. Aí eles foram aprendendo e, mesmo tímidos, estão dando os primeiros passos”, conta.

Uma das que só gostavam dos ritmos da moda era Rosimere Silva de Barros, de 16 anos, moradora da Baixa do Sapateiro. “Quando entrei para o grupo, há três anos, só queria dançar o tchan. Hoje vejo que o que o Diógenes diz é verdade. Também achava que não tinha capacidade para dançar e tive de correr atrás para aprender”, fala. Rosimere não deu ouvidos às pessoas que lhe falavam que dançar não dava futuro. Com o apoio da mãe, ela continuou na dança. “Agora, muitos dos que me falavam para desistir são os primeiros a me incentivar”, orgulha-se Rosimere.

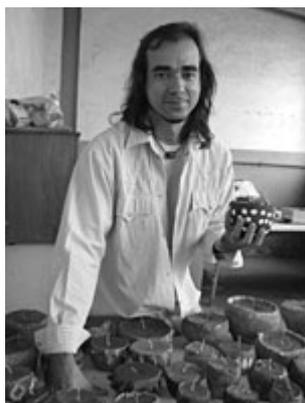
Kita Pedroza/Viva Favela



Rosimere: antes só queria dançar

Fuxico, bolsas e terapia

Mas não são apenas os jovens que começaram a freqüentar a casa de cultura. Nas turmas do cenógrafo e orientador da oficina têxtil Marcelo Pinto Vieira, de 36 anos, as senhoras são maioria absoluta. De 15 a 20 delas largam afazeres domésticos e aparecem a cada aula. “Passei a vida cuidando da casa, do marido e das filhas. Este é meu primeiro curso de artesanato e estou achando muito bom”, diz Nailde Felix da Silva, de 42 anos.



Marcelo: todo tipo de artesanato

De uma só tacada, Nailde trocou a ociosidade por uma prática prazerosa e ainda procura sair no lucro: “Pode ser uma oportunidade de ganhar dinheiro ou até dar um presente diferente pros amigos. A oficina caiu do céu. Se houver outras como esta, quero participar também”.

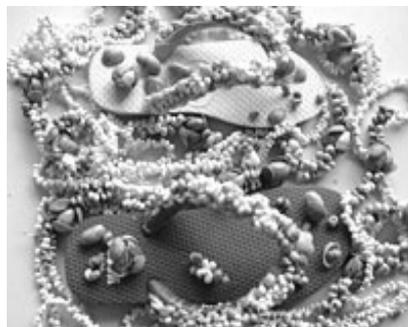
Realmente elas já pensam em faturar uma renda extra, vendendo as peças que estão aprendendo a fazer. “Nossas sandálias havaianas cobertas com pedrinhas fazem o maior sucesso. Ainda posso ganhar um troco com a venda desses trabalhos”, diz Irenice Pereira Barbosa, de 46 anos, moradora da Vila do Pinheiro, que costuma levar também a filha de 10 anos.

Como orientador, Marcelo está sempre inventando novidades para passar às alunas. Fuxico, pintura de tecido, bolsas, elas adoram. “Como o curso não tem duração, minha intenção é montar uma cooperativa com as alunas e ganhar dinheiro. Todas as bolsas que fizemos foram vendidas. Agora, estou com idéias de montar um tear e fazer tramas para tapetes”, conta. Em novembro, Marcelo vai ensinar pátina,

texturação de parede, marmorização e peças com material reciclado. “Afinal, como todo mundo, não gosto de gastar dinheiro e sim de ganhá-lo”, diz.

É o que também quer Maria das Graças Rodrigues da Silva, de 42 anos, moradora da comunidade de Bento Ribeiro Dantas, que encontrou um prazer a mais nas aulas. “Para mim, tem sido uma terapia. Por ter muitos problemas em casa, tinha que ter um lugar para arejar a cabeça; então vim fazer curso aqui. Tem sempre gente diferente para conversar. Ganhei também a compreensão de meu marido, o primeiro a me incentivar a mudar a rotina.”

Quando volta para casa, Maria das Graças já fica ansiosa em vir novamente. Ela só lamenta que não haja maior divulgação das atividades da Casa de Cultura para que mais pessoas participem. “Além de assistirmos à aula, conversamos sobre a vida. E isto é muito bom para as pessoas não ficarem se estressando em casa...”



Sandálias bordadas com conchas do mar

FONTE:

PEREIRA, Cláudio; HOMERO, Vilma. Quem sabe faz. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 31 out. 2003. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_002.htm?editionsectionid=2&infoid=30927&user=reader>. Acesso em 02 jan. 2008.

ANEXO 16 – Reportagens - Inauguração do Museu da Maré

MEMÓRIAS DA MARÉ

O Museu é inaugurado!

Caro leitor de O CIDADÃO, quem acompanha esta página do jornal, com certeza, estava ansioso por notícias, pois, há vários meses, falamos sobre a criação de um museu. Depois de muito planejamento e trabalho, no dia 08 de maio, finalmente concretizamos nosso sonho! Com a colaboração de várias pessoas de diferentes lugares, em particular dos moradores e moradoras, conseguimos inaugurar o Museu da Maré.

Todo o esforço e cansaço da equipe da Rede Memória e de tantos colaboradores que se juntaram ao trabalho para conseguir terminar a tempo a montagem das exposições foi recompensado pela emoção e pelo carinho de todos e todas que até agora visitaram o museu.

A imprensa saudou a iniciativa como pioneira, referindo-se ao Museu da Maré como o “primeiro museu em favelas”. Várias matérias foram realizadas na televisão, no rádio, nos jornais, revistas e internet. A inauguração do Museu da Maré não deixou, porém, de trazer polêmicas. Em um site, várias pessoas fizeram duras críticas à iniciativa, como as que reproduzimos aqui:

“Me diga: quem vai visitar esse museu logo na Maré, tão dividida por fações?”

“Esse negócio de glamourizar favelas em vez de promover a sua extinção via remoções ou reurbanização levou o Rio à situação que se vê hoje.”

“Que lembranças terríveis são essas que as pessoas querem tanto guardar na memória? Morar em palafitas, sem rede de esgoto e inúmeras dificuldades enfrentadas”

Contrariando estas críticas, o museu é um sucesso! Mais de cinco mil pessoas já visitaram as exposições. Gostaríamos de agradecer a estas pessoas que de alguma forma colaboraram para a concretização desse sonho. Um sonho realizado, mas não terminado! As críticas construtivas e as palavras de apoio, incentivo e afeto nos impulsionam a pensar um museu que se transforma a cada dia. Queremos reproduzir aqui alguns destes depoimentos emocionados:

“Eu estou orgulhosa de ver uma conquista tão dificultosa a ser vista da forma dolorosa, mas vitoriosa. Mas isso mostra a cada pessoa que passa por aqui o lugar no qual nós moramos. Se fizermos, poderemos mudar a situação que ainda aflige a todos nós, a violência. Estão de parabéns”.



Gil acena da varanda de uma réplica, em tamanho real, de uma casa de palafitas



Rede Memória apresenta o ministro com uma camisa estampada com a foto da Maré

“O museu está lindo. Só tenho uma ressalva a fazer: o primeiro morador da Maré é Seu Otávio da Capivari e o 1º bloco de carnaval é o Bloco dos Tamanqueiros, que depois se transformou no Cacique de Ramos”.

“Adorei! Revi parte da minha história junto a essa gente bonita e trabalhadora. Fui professora do CIEP nos seus primeiros anos. Apreendi muito aqui. É fantástico ter uma outra forma de contar a história”.

“Eu morei nas palafitas, hoje moro no Pinheiro. Tenho 31 anos, já levei tiro, já fui agredido fisicamente, mentalmente. Mas essa visita faz você notar a evolução de um povo que não tinha nenhuma chance, um povo que luta, que sofre e que, com certeza, vence a cada dia que passa. Falo isso como um vencedor que tem muito que fazer para continuar na luta!”

“Achei ótima idéia viajar ao passado. As fotos que pude observar me levaram a uma viagem que já havia me esquecido. Pude ver que o avanço da urbanização não extinguiu, infelizmente, a violência”.

“Gostei muito. Fiquei emocionada com a luta do nosso povo procurando melhoria de vida. Vindo dos interiores do Brasil, com a ilusão de morar e trabalhar e ganhar bem. Só que a realidade que encontrava era muito diferente dos sonhos”.

“Hoje foi a primeira vez que visitei o museu: estava passando e resolvi entrar. Foi uma das melhores experiências que tive nos últimos anos. Incrível! É bom saber que temos história, cultura, tradição, etc. Não somos números ou censo de pobreza; somos gente. Que bom que há quem saiba disso e nos faça lembrar, porque às vezes esquecemos. Obrigado.”

A equipe da Rede Memória é que agradece a colaboração de todos e todas.

Parabéns Maré!

Caro leitor, este espaço do CIDADÃO é seu. Conte sua história para que ela seja publicada aqui. Pergunte o que você gostaria de saber sobre a história da Maré e da cidade do Rio de Janeiro, e nós responderemos. Envie sua história, perguntas e sugestões para a Rede Memória nos endereços: Morro do Timbau (Pç. dos Caetés, nº 7. Tels.: 2561-4604; 2561-3946); Nova Holanda (R. Sargento Silva Nunes, 1012. Tel.: 2561-4965); Casa de Cultura (Av. Guilherme Maxwell, 26, em frente ao SESI. Tel.: 3868-6748). Se você tiver facilidade de acesso à internet, envie sua colaboração para os seguintes endereços eletrônicos: contato@ceasm.org.br ou jornalmares@bol.com.br.

FONTE:

O Museu é inaugurado. O Cidadão, Rio de Janeiro, jun. a set. 2006. Memórias da Maré, p. 24.

Maré de cultura

Renata Sequeira | 01/06/2006



Fotos Rodrigues Moura/Viva Favela



Inauguração do Museu da Maré contou com a presença do ministro Gilberto Gil

Há lugares onde são guardadas relíquias e antiguidades, que conservam muitas histórias de vida. Não é preciso ir longe para conhecer um destes recantos. A Zona Norte do Rio conta com uma área como esta, que encanta por suas particularidades. Trata-se do Museu da Maré: o primeiro localizado dentro de uma favela e que os objetos expostos foram doados ou emprestados pelos próprios moradores. Iniciativa que valoriza o cotidiano da população e tenta desconstruir a imagem de que regiões populares só produzem violência.

O público alvo do espaço cultural é a própria comunidade, mas nada impede que pessoas de outros bairros possam conhecer o acervo e até mesmo mandar alguma contribuição para lá. Estão muito enganados aqueles que pensam que só quem está perto visita o local. "Já veio até estrangeiro aqui. A maioria são latino-americanos e alemães, que conheciam algumas pessoas que atuavam no projeto. Estamos esperando o museu completar um mês, dia 8 de junho, para fazer uma estatística do número de visitas, mas é uma média de 91 pessoas por dia", conta Luiz Antônio, coordenador do Museu.

Mas são os pequeninos e bem brasileirinhos que fazem com que estes números sejam tão expressivos. "Tem criança que vai ao museu duas, três vezes por dia. As pessoas sempre perguntam: 'mas você já não esteve aqui hoje?' E a resposta é sempre a mesma - desta vez, vim trazer um coleguinha", conta rindo, Rosinete Siqueira, 54 anos, nascida na Maré.



Maquete da Maré é atração da criançada

Segundo ela, os admiradores mirins e até mesmo os que já passaram da adolescência se surpreendem quando vêem as fotos expostas: "Eles não acreditam que toda aquela área era mar, que aqui já teve praia e que andávamos de barco. Depois de olhar as imagens eles vão direto para a maquete apontar o lugar onde eles moram", relata a moradora, que se emociona ao lembrar alguns fatos da sua infância. "Quando vi a reprodução da palafita (tipo de construção sobre o mangue, que existiu até os anos 80), chorei muito, muito mesmo. Eu morava em um barraco parecido com aquele e quando íamos deitar ficávamos olhando o luar através das fendas da construção. Naquela época não tinha água encanada, telefone, saneamento. As nossas brincadeiras eram construir um estilete para derrubar goiaba da árvore e pegar jaca na casa do vizinho", diz com saudades.

O objetivo do museu é manter viva trajetórias como esta para conservar a memória e retratar o dia-a-dia da favela, mostrando como a própria população, ao longo do tempo, modificou o lugar onde mora. É a comunidade que protagoniza a história:

"A idéia de um museu, onde fosse possível conservar toda a história da comunidade, começou em 98, quando um dos projetos do Centro Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) recebeu um acervo de fitas que foram doadas pela extinta TV Maré. Em 2004, este material, mais algumas fotografias fizeram parte de uma exposição no Museu da República. Então, apareceu uma parceria com o Ministério da Cultura para que fosse desenvolvido aqui um Ponto de Cultura. Assim surgiu o Museu da Maré", explica Luiz.

O acervo não pára de crescer. A animação dos moradores não foi apenas na hora da inauguração, eles continuam levando objetos. Qualquer material pode fazer parte do acervo, desde que respeite algumas condições: "Recebemos de tudo, desde fotos até objetos antigos. Mas damos preferência àqueles de 30, 40 anos atrás, pois têm um apelo maior. Quando chega uma doação, analisamos o artigo e ele não entra imediatamente para a exposição", complementa.

Depois deste processo, os responsáveis pelo espaço direcionam a contribuição para uma das salas do museu, que foi dividido em 12 tempos (palavra utilizada para designar as galerias temáticas), tais como: criança, cotidiano e violência. O 'Espaço do Medo' é uma das mais expressivas, pois suas paredes são pintadas de preto e nas prateleiras há cápsulas de vários calibres, que foram recolhidas nas ruas da favela.

Para o acervo, Rosinete levou os primeiros documentos da atual casa e um tapete, com três décadas, feito por sua mãe. Já Atanásio Amorim, que tem 75 anos e vive na Baixa do Sapateiro há 51, levou algumas fotos da Maré quando ainda eram palafitas. Por causa de sua experiência, o veterano foi convidado para ser uma espécie de guia, durante a inauguração. “O Luiz falou que eu era a pessoa indicada para mostrar a área da comunidade. Fiquei muito feliz porque acho de suma importância a possibilidade que o mundo tem de conhecer a Maré. E podem aparecer outros museus em favelas, mas esse será sempre o primeiro”, conta orgulhoso.



Cápsulas de bala recolhidas pela população



Deise Lane/Viva Favela

Imagem de São Pedro doada, pertencia ao pescador Jaqueta (E)

Um objeto, em especial, emocionou todos os moradores e coordenadores do projeto. A imagem de São Pedro que foi doada por Eliana, filha de uma figura muito tradicional da localidade. “Foi muito emocionante quando recebemos a imagem de São Pedro, que pertencia ao pescador Jaqueta. Sua filha tinha resistência, mas acabou doando a imagem que acompanhou seu pai no barco de pesca e nas festividades para o santo”, revela Luiz, frisando que a imagem está em local de destaque, bem em frente ao barco de pesca.

Quem quiser conhecer o Museu da Maré pode anotar na agenda. Ele funciona gratuitamente de segunda a sexta-feira, das 9h às 17h e aos sábados das 10h às 14h. O endereço é Rua Guilherme Maxwell, 26, Maré. Informações pelo telefone da Casa de Cultura: 3868-6748. Para não deixar passar sua visita em branco, faça parte desta história, assinando o livro de registros.

FONTE:

SEQUEIRA, Renata. Maré de cultura. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 01 jun. 2006. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&inoid=43736&user=reader>. Acesso em: 22 jan. 2008.

Ponto de Cultura Museu da Maré

Solenidade será às 10h e contará com a presença do ministro Gilberto Gil

(Angela Abdala - Ascom DEMU) | 05.05.06

Será inaugurado nesta segunda-feira (8 de maio), às 10h, na Casa de Cultura da Maré, o primeiro museu em favelas do Rio de Janeiro, o Museu da Maré. No mesmo dia, será lançada a programação da Semana de Museus 2006, que será desenvolvida de 15 a 21 de maio, de Norte a Sul do país. A solenidade contará com a presença do ministro da Cultura, Gilberto Gil, e demais dirigentes do MinC, além de outras autoridades.

A instituição foi criada com um propósito interativo, onde o público participa a cada visita dando sugestões e contribuições para o acervo e, também, para mostrar a grande diversidade cultural dos cariocas. A iniciativa é do MinC e da Rede Memória do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, e faz parte da agenda de comemorações de 2006 - Ano Nacional dos Museus.

O acervo do Museu da Maré - que estará em construção permanente - é formado por fotografias, documentos escritos, objetos do cotidiano dos moradores da favela e por objetos históricos, doados por familiares de moradores já falecidos. Para o público, o museu será uma experiência inovadora, pois o projeto não é pautado por uma concepção tradicional de exposições prontas e acabadas das quais o público não participa.

A criação do Ponto de Cultura Museu da Maré valoriza o trabalho desenvolvido para preservação do patrimônio cultural dos subúrbios, favelas e periferias, localidades pouco reconhecidas ou mesmo desprezadas no contexto histórico nacional. Além de valorizar a história local, o museu contribuirá para estabelecer pontes de comunicação e troca entre os diferentes patrimônios culturais existentes na cidade,

favorecendo o exercício da cidadania e a participação das comunidades no processo de apropriação do seu próprio patrimônio. O projeto integra os Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva do MinC.

Casa de Cultura da Maré - Av. Guilherme Maxwell, 26 – Maré (em frente ao SESI). Telefone: (21) 3868-6748. Como chegar: Av. Brasil, sentido Zona Oeste, entrar na primeira rua após os quartéis da Aeronáutica e do Exército.

Maré de cultura no Rio |05.05.06

Ponto Museu da Maré vai preservar o acervo cultural da periferia carioca

A Casa de Cultura da Maré inaugura nesta segunda-feira, 8 de maio, no Rio de Janeiro, o primeiro espaço de visitação artística em favelas do estado, o Ponto de Cultura Museu da Maré. O lançamento contará com a presença do ministro Gilberto Gil, do secretário de Programas e Projetos Culturais, Célio Turino, do diretor do Departamento Nacional de Museus, José do Nascimento Júnior, a comunidade museológica e outros Pontos de Cultura do Rio. Na ocasião, também acontecerá o lançamento da 4ª Semana Nacional de Museus.

FONTE:

ABDALA, Angela. Ponto de Cultura Museu da Maré. **MinC**, Brasília, 05 maio 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/noticias/index.php?p=15526&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 22 jan. 2008.

Museu da Maré resgata memória do bairro carioca

Reportagem e fotos: Vinicius Zepeda |11/05/2006



Algumas crianças deram seus shows particulares no evento

Um trabalho de resgate da memória histórica, cultural e religiosa do bairro Maré, empreendido por moradores locais e por uma equipe de alunos e professores universitários, rendeu fruto na manhã de segunda-feira, 8 de maio, quando foi inaugurado o Museu da Maré. Localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, o museu é o primeiro do país construído numa comunidade de baixa renda. Entre os colaboradores do projeto, está o professor da UFRJ Samuel de Mello Araújo, apoiado pelo edital Cientistas do Nosso Estado da FAPERJ.

O evento contou com a presença do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, que inaugurou o empreendimento, e de diversos representantes do poder público e de movimentos culturais como Afroreggae, Teatro do Oprimido, Corpo de Dança da Maré, entre outros. A celebração foi marcada por apresentações

de maracatu, hip hop, reggae e capoeira, realizadas por moradores da região.

A equipe coordenada por Araújo, que desenvolve na comunidade o projeto Mapa de práticas musicais, contribuiu com o projeto, coletando fotografias e objetos pessoais relativos à religiosidade. O material foi doado por moradores locais para compor um dos painéis temáticos do museu: Tempo – Fé, Festa e Cultura. Para Araújo, o mapa e o Museu da Maré se complementam. “Trabalhos conjuntos como o mapa e a pesquisa para o Museu só vêm a somar no resgate da cidadania, da dignidade e auto-estima dos moradores, que são fonte viva de material e que, ao colaborarem, passam a valorizar mais sua comunidade e a si próprios”, observa.

Entre os diversos maréenses engajados no evento, destacavam-se

Rosilene de Matos e Anna Karla de Souza da Silva, ambas ex-bolsistas

Jovens Talentos da FAPERJ. Atualmente, a primeira coordena o jornal O cidadão e é estagiária de Comunicação Social do Museu da Vida/Fiocruz. A segunda, recém-formada em Biblioteconomia pela Uni-Rio, é bolsista de iniciação científica da Fiocruz e continua colaborando não apenas com o Museu da Maré, como com o mapa coordenado por Araújo

Rosilene estava numa grande agitação, orientando sua equipe de repórteres e fotógrafos, e cobrindo o evento. “Apesar da crônica policial vender a imagem de que a Maré é uma espécie de Faixa de Gaza carioca, iniciativas como o Centro de Estudos e Ações



O local aonde ficam a Casa de Cultura e o Museu da Maré



Gilberto Gil (ao centro) observa a apresentação de capoeira

Solidárias da Maré (Ceasm), o jornal O Cidadão, Casa de Cultura, Museu e Corpo de Dança da Maré são exemplos de como somos capazes e ricos em nossa cultura e diversidade”, falou emocionada.

A arte de viver da fé

Ainda conhecido pelos cariocas como Complexo da Maré - conjunto formado por 16 comunidades ao longo da Avenida Brasil -, o local ganhou da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 1994, o status de bairro, passando a se chamar Bairro Maré. Imortalizada na canção Alagados - sucesso nas rádios, na interpretação do grupo Paralamas do Sucesso em 1986 -, a localidade parece estar hoje bem distante dos versos da canção de autor desconhecido.

As palafitas descritas na música não passavam de uma bela reconstituição histórica do Museu - uma parceria da Ong Ceasm com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e o Ministério da Cultura - para contar as origens do local.

“Com este museu e as diversas iniciativas que vêm sendo desenvolvidas em nossa comunidade, desde a ocupação da área na década de 50 e mais fortemente depois de 1997, com a criação do Ceasm, a esperança de que nossos filhos terão orgulho de morar aqui é hoje uma realidade”, falou Cláudia Rose Ribeiro da Silva, colaboradora e uma das fundadoras do Ceasm.



Os colaboradores do Ceasm; Cláudia Rose, Marilene Nunes, Anna Karla da Silva e Renato Reis se despedem de Gilberto Gil



Os batuques do maracatu marcaram o início das apresentações

O
Minist
o

Gilberto Gil elogiou a força de mobilização dos moradores do local. “O Ministério da Cultura, através do IPHAN, nada mais fez do que apoiar uma série de iniciativas muito ricas e que já vêm sendo desenvolvidas pelos próprios moradores há mais de 10 anos. Meus parabéns ao povo da Maré. Espero que esse seja o primeiro de muitos outros bem sucedidos museus do país em comunidades de baixa renda”, afirmou, antes de descerrar a cortina e inaugurar o museu. Na saída do local, Gil entoou ainda alguns versos de sua canção Parabolicamará, adaptando a letra para mencionar a Maré.

O museu é aberto ao público em geral de segunda à sexta-feira, de 9 às 17h e aos sábados, das 10 às 14h. O endereço é Casa de Cultura da Maré, que fica na Avenida Guilherme Maxwell, 26 – Maré, em frente ao SESI. (Como chegar: Avenida Brasil, sentido Zona Oeste é preciso entrar na 1ª rua após os quartéis da Aeronáutica e do Exército, altura da passarela 7.) Outras informações pelo telefone (21) 3868-6748.

FONTE:

ZEPEDA, Vinicius. Museu da Maré resgata memória do bairro carioca. **FAPERJ**, 11 maio 2006, Disponível em: <http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2852>. Acesso em: 22 jan. 2008.

Memória da Maré ganha casa

Jornal da Cidadania nº 134 – maio de 2006.

iBetinho
Base

Criado há oito anos, o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm) vem desenvolvendo projetos fundamentais para registrar e preservar o passado – e projetar o futuro – do conjunto de 16 comunidades cariocas onde vivem cerca de 132 mil pessoas. Uma dessas iniciativas foi o Rede Memória, bem-sucedida empreitada de organização e catalogação de documentos, fotos, vídeos, artigos de jornais e revistas e trabalhos acadêmicos sobre diversos aspectos da vida e da história do bairro. Desdobramento desse projeto, o Museu da Maré foi inaugurado no último dia 10 de maio. É mais um passo importante na preservação da história e da cultura da comunidade. O museu foi viabilizado em parceria com o Ministério da Cultura, dentro do programa Cultura Viva. O projeto Pontos de Cultura foi criado com o objetivo de criar pólos culturais em locais periféricos das grandes cidades. Em todo o país, 214 entidades foram selecionadas e receberam subsídios para a instalação desses espaços. Uma das entidades contempladas foi justamente o Ceasm. O acervo do museu – o primeiro dentro de uma favela carioca – contará com o arquivo do projeto Rede Memória, que tem cerca de 3 mil fotografias. Além disso, recortes de jornais e objetos diversos ajudam a reconstituir a história da comunidade.

Entre os objetos, autênticos símbolos da ocupação da favela por pessoas das mais diversas origens. Um deles é uma velha garrucha (arma de fogo) que pertencia à Orosina Vieira, que chegou ao Morro do Timbau na década de 1940 e é considerada a primeira moradora da Maré. Há ainda utensílios como um

fogão da década de 1970 e chapéus, remetendo a várias épocas. Responsável pela parte visual do museu, o cenógrafo Marcelo Pinto Vieira criou uma palafita dentro do espaço. Os(as) visitantes poderão ver essa espécie de instalação que, como os demais itens, ficará exposta permanentemente. O acervo foi dividido em 12 módulos, relacionados a inúmeras etapas cronológicas e situações vividas pelos moradores(as) da Maré nas últimas décadas. São módulos temáticos como o Tempo da Água; Tempo da Casa; Tempo da Migração; Tempo da Resistência; Tempo do Trabalho; Tempo da Festa; Tempo da Feira; Tempo da Fé; Tempo do Cotidiano, Tempo da Criança; Tempo do Medo e, finalmente, Presente e Futuro. Para o coordenador da Rede Memória e Ponto de Cultura Museu da Maré, Luiz Antonio de Oliveira, o projeto tem enorme significado para a comunidade. “A gente quer fortalecer nosso espaço. E isso só pode ser feito quando positivamos nossas ações”, afirma. Os horários de visita ao museu ainda estão sendo organizados.

Ponto de Cultura Museu da Maré
Av. Guilherme Maxwell, 26 – Maré
Tel.: (21)3868-6748
Ceasm: 3105-1407

FONTE:

IBASE. Memória da Maré ganha casa. **Jornal da Cidadania**, Rio de Janeiro, nº 134, ano XI, maio 2006. Disponível em: <<http://www.ibase.br/modules.php?name=Conteudo&pid=1279>>. Acesso em: 22 jan. 2008

Reportagem

Onde está o patrimônio da cidade?



Para contar a história de uma cidade, não basta apenas proteger seus bens materiais. A vida nos centros urbanos - seja em bairros operários, nobres ou nas favelas - também merece registro

Carolina Cantarino – jan/fev 2007



Crianças sobre as pontes do Parque Maré na década de 1960. Foto: Anthony Leeds,

Práticas preservacionistas recentes vêm apontando para mudanças nos critérios tradicionais de concepção e preservação do patrimônio histórico e cultural nas grandes cidades brasileiras. Cada vez mais, territórios como bairros, favelas, subúrbios e periferias, que tendem a ser pouco reconhecidos – ou mesmo desprezados - na paisagem urbana, passam a ser valorizados, seja por sua história local – que ajuda a contar a história da própria cidade como um todo – seja pelas referências culturais dos seus moradores, importantes para a sua identidade. Esse deslocamento tem trazido, também, discussões relevantes sobre a participação das comunidades locais na apropriação do seu próprio patrimônio.

Esse é o caso da favela da Maré, a primeira da cidade do Rio de Janeiro a ser reconhecida como região administrativa do município. É formada por 16 comunidades que contabilizam cerca de 130 mil moradores na região próxima ao centro da cidade e da Baía de Guanabara. Antiga região portuária e de engenhos, a Maré

começou a ganhar um perfil mais urbano a partir da década de 1940. Com a industrialização do Rio de Janeiro e a valorização imobiliária de regiões do subúrbio, a população mais pobre da cidade, incluindo muitos migrantes nordestinos, começa a ocupar as áreas alagadas em torno da Baía de Guanabara. Na década de 1960, obras de “modernização” da zona sul removem as populações de favelas para habitações provisórias na Maré. As palafitas, então, se estendem por toda a região. Transformada num forte símbolo das desigualdades sociais do país, na década de 1980, a região passa por uma intervenção do governo federal, com a construção de um aterro e a substituição das palafitas por construções pré-fabricadas.

Com a intenção de registrar essa história, mas privilegiando a perspectiva das pessoas que a viveram, é que foi criado, em 1997, por moradores locais, o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), que desenvolve uma série de projetos na área da educação, cultura, geração de emprego e renda. Dentre esses, a Rede Memória da Maré que recebeu, neste ano, o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade na categoria “salvaguarda de bens de natureza imaterial”.

Criada em 1987 pelo Iphan, a premiação tem como objetivo reconhecer ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro. “O prêmio foi muito importante pelo reconhecimento, por parte do Iphan, do nosso trabalho, cuja filosofia é atuar considerando os moradores como protagonistas da história. Nesse sentido, eles produzem cultura e um patrimônio histórico a ser valorizado e preservado. É preciso fugir da idéia de que o patrimônio só existe nos museus, nos centros culturais, na cultura produzida pela elite”,

afirma Cláudia Rose Ribeiro da Silva, historiadora, coordenadora da Rede Memória e uma das fundadoras do Ceasm.

A Rede é formada por uma série de projetos que privilegiam o registro e a divulgação da história oral a partir, principalmente, dos depoimentos dos moradores mais antigos da Maré. O projeto mais recente do Ceasm é a criação do Museu da Maré que integra o Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. A idéia de se criar o museu surgiu a partir do recebimento, em regime de comodato com uma empresa portuária, de dois grandes galpões, num dos quais o Ceasm já vem centralizando suas atividades culturais. O outro galpão irá sediar o museu que já está em fase final de implantação e deverá ser inaugurado, segundo Cláudia Rose Ribeiro da Silva, no final de novembro ou início de dezembro deste ano.

Tudo começou com um projeto de TV comunitária, desenvolvido a partir de 1989, por um grupo de moradores e que recebeu o nome de TV Maré, uma das primeiras TVs comunitárias da cidade do Rio de Janeiro. Sua equipe realizou entrevistas na comunidade e gravou uma série de eventos. Essas gravações eram divulgadas por meio de telões instalados nas praças e ruas do bairro e, em torno dessas gravações, os moradores discutiam as várias versões sobre o nome do bairro, sobre a origem das comunidades e outros temas relativos à história das favelas da região.

Entusiasmadas com esses debates públicos, a equipe da TV iniciou uma pesquisa nos arquivos da cidade (Arquivo Geral da Cidade, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Casa de Oswaldo Cruz) o que resultou no levantamento de um acervo fotográfico e bibliográfico, sobre a Maré: não só sobre a sua origem e história de ocupação mas também assuntos específicos como o surgimento de movimentos populares na região.

A partir de 1998, a Rede Memória estabelece uma equipe de pesquisadores para ampliar o acervo e produzir material para divulgação da história da Maré. "Através desse resgate da história local é que se vê o quanto a cidade é múltipla e diversa. Apesar das distâncias sociais criadas e dos preconceitos, é preciso lembrar que as histórias dos bairros do subúrbio e das favelas fazem parte da história da cidade do Rio de Janeiro como um todo", afirma a historiadora.

FONTE:

CANTARINO, Carolina. Onde está o patrimônio da cidade? **Patrimônio - Revista Eletrônica do IPHAN**, Campinas, nº 6, jan./fev. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=104>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

O carioca dá a volta por cima

LUIZ PAULO CONDE

Em meio ao turbilhão político e econômico que tem sacudido o país nestes últimos tempos, uma notícia, vinda do Rio de Janeiro e veiculada pelos principais meios de comunicação mostra-nos como é fantástica a capacidade dos brasileiros de dar a volta por cima e vencer situações de vida extremamente complexas. Em especial, os brasileiros que se encontram nas classes mais pobres, enfrentando todo tipo de adversidades para sobreviver num dos países mais injustos do planeta.

Refiro-me à inauguração, no último dia 8 de maio, do Museu da Maré, uma parceria do Ministério da Cultura com a ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm). Um dos exemplos mais criativos e mais interessantes desta capacidade de transformar problema em solução, de preservar história e tradição, de não perder as esperanças jamais.

O trabalho do Ceasm com a população das comunidades do Complexo da Maré já é conhecido e respeitado pelos meios governamentais e empresariais

do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros. Reflete a vontade política dos moradores da região, convencidos de que o seu futuro lhes pertence e deles depende para ser melhor.

A palavra-chave é parceria, nunca submissão.

Deste conceito nasceu a idéia do museu que conta a história da ocupação da área, destaca tradições e culturas ali criadas, mostra a realidade como ela é, inclusive o convívio com a violência. História para os mais velhos, novidade para os jovens.

Este resgate da autoestima proposto pelo Ceasm também está presente em outras comunidades e revela o orgulho que estes cariocas têm de seu lugar. O poder das forças mais populares de usar a criatividade para lutar contra o preconceito e contra a pobreza.

A alma carioca que nunca desiste pode ser sentida em vários outros projetos, que também já romperam

fronteiras: nas manifestações de artes, música e teatro da Rocinha; na convivência do samba com a Folia de Reis no Morro da Mangueira; no jongo do Morro da Serrinha, em Madureira; nos diversos programas de cultura e educação que nasceram do AfroReggae, de Vigário Geral.

No desabrochar dos novos talentos do Nós do Morro, do Vidigal; nos desfiles bem-humorados das coleções da Daspu, a grife das prostitutas que tanto tem dado o que falar; e no projeto Favela Bairro, que tem como proposta respeitar e valorizar a tradição e a história de cada comunidade beneficiada.

Na área da arquitetura, por exemplo, o caso do Morro do Timbau, que integra o Complexo da Maré, tem sido motivo de debate entre profissionais, professores e estudantes. Um arquiteto que se preze precisa visitar o Timbau, conhecer de perto a organização espontânea dos espaços promovida pela comuni-

dade, aprender com ela o que nenhum livro pode ensinar porque só a vida e a experiência são capazes disso.

No governo do estado, temos o prazer de realizar as obras urbanísticas da Favela Santa Marta, em Botafogo. Ali, não obstante todas as transformações que estão sendo feitas para melhorar as condições de vida de seus moradores, cultura e história locais estão preservadas através do projeto Santa Cultura, que promove também a integração entre o morro e o asfalto com a promoção das várias manifestações culturais.

Todos estes exemplos mostram que a vida e a cultura de cada comunidade pobre faz parte da realidade deste país e que tentar tirá-las do mapa não é a solução para seus problemas.

Iniciativas como a do Museu da Maré podem nos fazer enxergar melhor esta alma carioca, este orgulho e esta esperança incansáveis. Podem ensinar a nossa sociedade tão combatida a difícil mas não impossível arte de dar a volta por cima.

LUIZ PAULO CONDE é arquiteto e vice-governador do Estado do Rio de Janeiro.

A alma carioca
que nunca
desiste pode
ser sentida em
vários projetos

FONTE:

CONDE, Luiz Paulo. O Carioca dá a volta por cima. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 jun. 2006.

ANEXO 17 – Museu - texto introdutório ao “tempo da casa e fotos

“Um pequeno barraco de madeira sustentado por estacas. Ícone de uma paisagem inexistente no presente, imagem simbólica do passado. Surpresa nos causa pelo equilíbrio, pela estabilidade, pela centralidade que ocupa no espaço onde está. Âncora da lembrança. Sua cor é azul. Não o azul monótono e frio das paredes lisas. É um azul de muitos tons, roubado da cor das águas, do céu e da vida, mutável conforme a luminosidade dos dias, os anúncios de tempestades, os fluxos do mar e os dramas da existência. O espaço é escasso. Uma pequena varanda é o que restou como porção do mundo exterior. A porta se abre em duas, primeiro para olhar quem chega, depois para convidar a entrar. Por dentro, a vida é rosa. As paredes, de evidente estrutura, selada por tábuas criam um cenário de móveis e objetos. Num único cômodo se escreve a vida, dividida em ambientes que propõem o alimento e o repouso. Aqui os objetos falam, feitos de metal, argila, madeira, tecido, papel, couro, eles têm vida. Isso nos assusta na medida que damos conta da reflexão ali proposta, num convite para vermos adiante dos olhos. Esses objetos nos falam porque são portadores de vida. Na parede, a lamparina, velhas fotos retocadas, um calendário antigo. Quadros, muitos quadros, do Sagrado Coração, São Jorge, Menino Jesus de Praga, Nossa Senhora da Conceição, todos acima da velha cama patente, geralmente preterida pela rede dependurada sob o travessão. Ao lado, um guarda-roupa, vestidos de chita, saias, blusas, calças e camisas usados com suas marcas e cheiros. Sobre o guarda-roupa há malas de couro e papelão, malas surradas, corroídas por inúmeras viagens, depósitos de lembrança, denunciando que quem vive ali está constantemente de passagem. Há um criado mudo. Num barraco, sim! Duas gavetas que podem ser abertas, porque aqui os objetos dialogam e podem ser tocados. E ao abrir, se encontra mais vida: grampos de cabelo embrulhados num tosco papel, bijuterias descoloradas pelo tempo, orações já muito recitadas e antigas notas de dinheiro, que não compram mais nada, somente o passado. Um velho rádio emudecido, que foi do “Seu Carlos”, uma velha bíblia com as marcas do sebo e uma imagenzinha de Nossa Senhora aparecida dão conta das conexões necessárias nesse ambiente dedicado aos sonhos e à fé. No outro espaço da casa somos devorados. Um velho fogão a gás, da marca Cosmopolita, um paineleiro arrumado, com painelas brilhantes e areadas, bule e pratos de ágata, garfos, colheres e facas desgastados pelo uso despertam um apetite pela alma. Um pote de cerâmica sobre a aba do fogão nos alerta que ali ainda se cozinha com banha. Sobre o fogão, uma prateleira singelamente forrada por um papel cortado em forma decorativa, com a geometria dos balões. Ao lado, uma mesa revela que às vezes se substitui o gás pelo querosene, o fogareiro “jacaré”. Como não há geladeira, a água geladinha verte do filtro e da moringa. E ali somos devorados pelo pensamento, do alimento ganho com o trabalho do dia-a-dia, dos dias em que não há nada para comer, nos devora a percepção da fome. O pequeno lugar ainda encontra espaço para uma mesa cercada por três cadeiras, todas diferentes entre si, acabam por formar assim um conjunto interessante. Ali é um lugar de encontro, de celebração, ali se encontram as individualidades que moram na casa. Na mesa se expõem as angústias, nela se conversa e se silencia. Podemos ver a família, os amigos, os vizinhos, tomando o café da tarde, passando no coador de pano, com um pedaço de pão; a avó fazendo o “capitão”, misturando o feijão cozido com carne seca e a farinha crua de mandioca; os pais alegres no dia do batizado servindo o macarrão com galinha. O telhado é pesado, de telhas de barro tipo francesas, em duas águas, de acabamento irregular. Não protege tão bem do sol e das chuvas, tem frestas e goteiras. As telhas o ventos pode arrancar e expor os medos. Esta casa é de todos e de ninguém. Um barraco de madeira, razão de ser e centro da história de vida de milhares. É mais que um lugar, é um lugar de memória”.

FONTE:

CHAGAS, Mário de S.; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n° 3, ano III, pp. 143-144, 2007.

FOTOS DO "TEMPO DA CASA":



FOTOGRAFIA 53 - EXTERIOR DA CASA DE PALAFITAS



FOTOGRAFIA 54 - INTERIOR DA CASA DE PALAFITAS



FOTOGRAFIA 55 - EXTERIOR DA CASA DE PALAFITAS

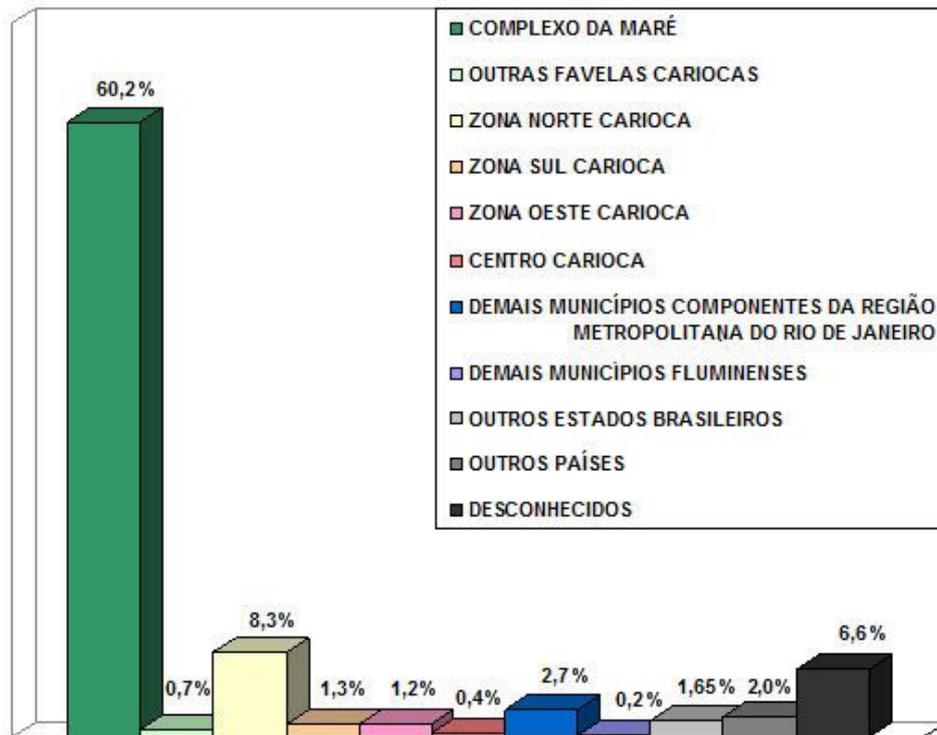


FOTOGRAFIA 56 - INTERIOR DA CASA DE PALAFITAS

FONTE: Arquivo Pessoal. Autoria: Claudia Seldin, 01 dez. 2007.

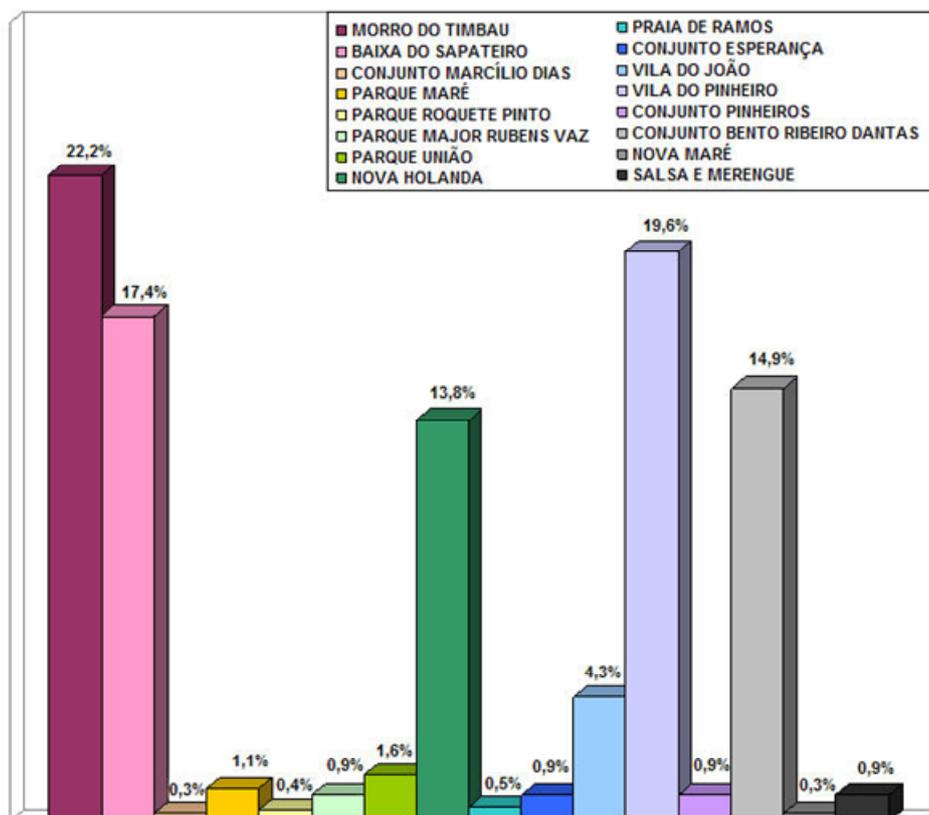
ANEXO 18 – Gráfico e mapa do raio de influência do Museu da Maré

GRÁFICO IV – PROCEDÊNCIA DOS VISITANTES DO MUSEU DA MARÉ



FONTE: Arquivo Pessoal.

GRÁFICO V – PROCEDÊNCIA DOS VISITANTES DO MUSEU DA MARÉ POR COMUNIDADE



FONTE: Arquivo Pessoal.

MAPA HIPOTÉTICO DO RAIOS DE INFLUÊNCIA DO MUSEU



Mapa hipotético do raio de influência do Museu da Maré dentro do bairro. As comunidades com tons mais escuros de vermelho apresentam maior número de visitantes segundo o "Livro de Sugestões, Impressões, Idéias e Opiniões".

FONTE: Prefeitura do Rio de Janeiro, IPP (adaptada).

GRÁFICOS E MAPAS BASEADOS EM DADOS DE:

CHAGAS, Viktor H. C. de. **Museu é como um lápis (táticas de apropriação da memória como uma ferramenta de comunicação e participação cidadã no Museu da Maré)**. Trabalho apresentado no 31º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, ANPOCS, 2007.

ANEXO 19 – Reportagens e gráfico sobre a distribuição e a frequência em equipamentos e eventos culturais



AGÊNCIA BRASIL

29 de Abril de 2007 - 17h10 - Última modificação em 29 de Abril de 2007 - 17h11

Estudo revela que mais da metade dos brasileiros nunca foi ao cinema ou a um museu

Alessandra Bastos

Repórter da Agência Brasil

Brasília - O Brasil, sempre visto como um país de diversidade cultural, de muita música, ritmo e carnaval, não tem uma boa oferta de cultura. A conclusão é de pesquisa do Ministério da Cultura. O estudo mostra que a cultura está presente no orçamento das famílias brasileiras e tem a mesma importância entre ricos e pobres, embora não tenha qualidade.

Publicado em dois livros Economia e Política Cultural e Política Cultural no Brasil, o estudo analisa a cultura brasileira no desenvolvimento do país e constata que “todas as famílias brasileiras valorizam a cultura e fazem dela uma atividade no tempo livre”. O pesquisador Frederico Barbosa, autor dos livros, ressalta, entretanto, que “existe grande dificuldade de acesso, por falta de equipamento e por falta de oferta dos bens culturais”.

Pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), Barbosa faz, nos dois livros, uma retrospectiva crítica das políticas culturais e fala sobre as necessidades para a criação de novas.

“[A análise] Ajuda no ganho de objetividade e capacidade de auto-avaliação. É valiosa também para as demais instituições culturais avaliarem suas políticas”, afirma o secretário de Políticas Culturais do ministério, Alfredo Manevy. No início do governo Lula, o Ministério da Cultura era o único que nunca havia feito uma pesquisa pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e esta é a primeira análise qualitativa da área.

De acordo com o estudo, a importância da cultura é igual em todos os níveis sociais. As famílias brasileiras gastam, em média, 4% da renda com cultura. “É uma revelação muito interessante. Mesmo com as profundas desigualdades, a cultura é algo muito presente e está entre as necessidades fundamentais, como moradia e saúde, independentemente de escolaridade e renda”, destaca o secretário.

A falta de oferta “vem da falta de educação e de exercício prático”, diz o estudo, lembrando que a maioria dos brasileiros escuta a música que é tocada no rádio e desfruta o audiovisual através da televisão aberta, que é muito pobre de conteúdo. “É preciso melhorar a qualidade do produto simbólico que chega à população”.

Apenas 14% dos brasileiros vão ao cinema - 60% nunca foram ao cinema. Setenta por cento da população nunca visitou um museu. “A falta de oferta se dá em todos os setores, são poucos os livros consumidos. A tiragem média é de 3 mil exemplares”, aponta Manevy.

Para aumentar o acesso da população, o Minc criou o Tíquete Cultura, que aguarda sanção presidencial. Se aprovado, funcionará como o Tíquete Alimentação, em que o cidadão escolhe onde vai comer. No caso do Tíquete Cultura, escolhe que obras vai assistir ou que livros vai comprar. Entretanto, diz Barbosa, tal política não será suficiente, pois “quem vai usar é quem já valoriza”.

Somente a educação pode melhorar o consumo cultural, pois “cria o gosto pela cultura e dota as pessoas de capacidade de desfrutar dos bens culturais, de decifrar códigos culturais, de ter um trabalho de elaboração simbólica maior”, destaca o pesquisador. Os números mostram também que o livro ainda não chegou à casa de muitas famílias. Em média, as despesas anuais com audiovisual somam 41,2% dos gastos culturais das famílias, “apenas 1,65% é investido na compra de livros”.

O estudo conclui ainda que “boa parte do consumo é feita dentro de casa, no âmbito familiar, seja a música, o cinema ou a televisão. Isso coloca o desafio de espaços públicos de socialização”, afirma Frederico Barbosa, que estudou o assunto durante dois anos e meio. O ministério promete seguir a recomendação. “É uma das nossas metas. Talvez a nossa mais importante diretriz”, diz Alfredo Manevy.

FONTE:

BASTOS, Alessandra. Estudo revela que mais da metade dos brasileiros nunca foi ao cinema ou a um museu. **Agência Brasil**, Brasília, 29 abril 2007. Disponível em: <<http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2007/04/28/materia.2007-04-28.8120843949>>. Acesso em: 03 mar. 2008

Choque Cultural

Por Felipe Awi

Considere-se privilegiado o leitor que, ano passado, foi ao cinema, ao teatro, a uma exposição de arte ou simplesmente leu um livro em casa. No Brasil, ele pertence a uma minoria. Mais da metade dos brasileiros não realizou sequer uma dessas atividades em 2007. E o que mostra uma pesquisa encomendada pelo Sistema Fecomércio-RJ, que pode ser classificada como um desanimador panorama dos hábitos de lazer cultural da população nacional.

As principais descobertas do estudo não estão nos números, mas nas razões que mantiveram 55% dos brasileiros longe de qualquer programa cultural em 2007. Apontado por muita gente como o maior vilão dos consumidores de cultura, o preço dos ingressos ou dos livros perdeu de longe para dois problemas ainda mais preocupantes, uma vez que demandam mais tempo para serem solucionados: a falta de hábito e o desinteresse.

— A pesquisa derruba todo o cenário construído até agora sobre o tema, que fala muito de preços altos e do medo da violência na rua. Ela mostra que o brasileiro não consome cultura, porque não conhece e, por isso, não gosta. É uma falta de hábito que leva ao desinteresse, o que só pode ser resolvido num trabalho de longo prazo — resume o presidente do Sistema Fecomércio-RJ, Orlando Diniz. O melancólico diagnóstico se confirma em qualquer faixa etária, classe social ou grau de instrução. Do total de entrevistados, 69% disseram, por exemplo, que não leram nenhum livro auto pas-

Pesquisa mostra que 55% dos brasileiros não foram ao cinema, ao teatro, a exposições ou leram livros no ano passado — e não foi pelo preço, mas por falta de hábito ou de interesse

livraria Argumento e da Editora Paz e Terra. Programa cultural mais popular, o cinema também sofreu, de acordo com a pesquisa, com o desinteresse da população. Nada menos que 85% dos entrevistados disseram que não entrariam em nenhuma sala de exibição em

Ainda não conseguimos convencer os brasileiros de que ler é importante, como já conseguimos convencê-los, por exemplo, de que fumar faz mal

Marcus Gasparian, dono da livraria Independente

2007. Novamente, o binômio "não tenho o hábito/não gosto" é a principal razão apontada em todas as classes sociais e graus de escolaridade. A opção "não posso pagar" ficou em quarto lugar.

— Espantoso e triste é saber que, no geral, mesmo as pessoas de maior poder aquisitivo e nível mais alto de escolaridade não têm hábitos culturais consolidados — afirma a diretora de exibição do Grupo Estação, Isabella Santiago. — Mas no Circuito Estação, por exemplo, o hábito é uma das mais fortes características do público. Nosso frequentador pode ser considerado *heavy user*, pois costuma ir ao cinema de quatro a seis vezes por mês.

A pesquisa, executada pela empresa Ipsos Public Affairs, foi realizada entre os dias 23 e 30 de janeiro em mil domicílios de 70 cidades de nove regiões metropolitanas. Por sua abrangência, o estudo ressalva num grande proble-

EM 2007 VOCE PARTICIPOU DE ALGUMA DESSAS ATIVIDADES CULTURAIS?

LER LIVROS? **Não** 55% **Sim** 45%

ASSISTIR A PEÇAS/ESPECTÁCULOS DE TEATRO? **Não** 55% **Sim** 45%

VISITAR EXPOSIÇÕES DE ARTE? **Não** 55% **Sim** 45%

IR AO CINEMA? **Não** 55% **Sim** 45%

IR A SHOWS DE MÚSICA? **Não** 55% **Sim** 45%

ASSISTIR ESPETÁCULOS DE DANÇA? **Não** 55% **Sim** 45%

PARA QUEM RESPONDEU NÃO: por que atividade você fez?

Não tenho o hábito	58%	58%	43%	28%	46%	26%	51%	27%	37%	28%	41%	28%
Não gosto	19%	27%	15%	24%	21%	25%	18%	19%	22%	22%	22%	24%
Não posso pagar	1%	5%	5%	14%	5%	14%	2%	15%	2%	15%	3%	12%
Não sei	13%	5%	8%	2%	7%	2%	10%	3%	10%	5%	8%	4%
Não me dá trabalho	4%	7%	8%	7%	7%	9%	11%	9%	13%	7%	7%	7%

MAS CLASSES SOCIAIS

A B D E	A B D E	A B D E	A B D E	A B D E
31%	8%	17%	20%	7%

PARA QUEM RESPONDEU NÃO: por que atividade você fez?

Não tenho o hábito	31%	8%	17%	20%	7%							
Não gosto	19%	27%	15%	24%	21%	25%	18%	19%	22%	22%	22%	24%
Não posso pagar	1%	5%	5%	14%	5%	14%	2%	15%	2%	15%	3%	12%
Não sei	13%	5%	8%	2%	7%	2%	10%	3%	10%	5%	8%	4%
Não me dá trabalho	4%	7%	8%	7%	7%	9%	11%	9%	13%	7%	7%	7%

EM MÉDIA, QUANTO VOCÊ acha justo pagar?

R\$	19	14	11	8	15	13
-----	----	----	----	---	----	----

EM 2008, VOCÊ PRETENDE PARTICIPAR dessas atividades?

Sim	48%	24%	20%	41%	40%	22%
Não	47%	68%	72%	52%	53%	69%

ma apontado pelo censo cultural do IBGE, divulgado ano passado, a carência de equipamentos culturais na maioria dos municípios brasileiros. Apenas 8,7% deles têm ao menos uma sala de cinema, 21,2% têm teatros ou salas de espetáculos e 30% possuem livraria. Na pesquisa, a falta de opções aparece como o terceiro maior motivo apontado pelos entrevistados.

— Se não existe muita oferta de serviços de cultura, como a gente pode dizer que não há demanda por eles? Mesmo em cidades como o Rio, a oferta de equipamentos está concentrada nas regiões mais ricas. Temos de tornar o acesso à cultura mais democrático — afirma a secretária estadual de Cultura, Adriana Rattes.

Com o estudo, a Fecomércio-RJ pretende levar a discussão não só para os órgãos públicos mas, principalmente, para as famílias. Segundo Orlando Diniz, é

“Espantoso e triste é saber que, no geral, mesmo as pessoas de maior poder aquisitivo e nível mais alto de escolaridade não têm hábitos culturais consolidados”

Isabella Santiago, diretora de Exibição

Mesmo a minoria que lê livros ou vai a ambientes culturais o faz, em média, numa frequência baixa. Segundo a pesquisa, ela vai ao cinema cinco vezes por ano, o que significa um filme a cada dois meses e meio. É a mesma proporção dos entrevistados que afirmaram ter lido um livro ano passado. No mesmo período, esses privilegiados foram a quatro shows de música, três peças de teatro e duas exposições de arte.

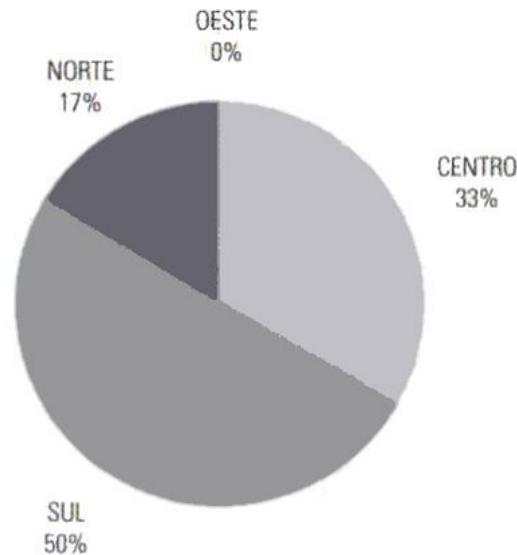
Embora o preço dos ingressos não tenha aparecido entre os maiores obstáculos dos consumidores, os pesquisadores quiseram saber qual seria o valor médio justo para cada um dos bens culturais citados. Um bilhete de cinema, por exemplo, custaria metade do que custa hoje nas principais salas de exibição do Rio: R\$ 8. Já os livros deveriam custar, em média, R\$ 19. As peças de teatro também estariam bem abaixo

do preço normalmente cobrado: R\$ 14. — É um valor fora da realidade, mas o preço, de fato, não é o preponderante. É falta de hábito mesmo. Quando tem abadia de trio e mesmo. É a mesma proporção dos entrevistados e compra, mas com teatro não acontece a mesma coisa. A realidade que a pesquisa mostra é lamentável — afirma o produtor teatral Marcus Montenegro.

Tão preocupante quanto os hábitos culturais do brasileiro é a perspectiva de mudança de panorama a curto prazo. Menos da metade dos entrevistados respondeu que deseja aumentar o interesse pelo lazer associado à cultura. Apenas 22% deles disseram que pretendem ir a um espetáculo dedicado em 2008, quase a mesma proporção dos que pensam em assistir a uma peça de teatro. Ir ao cinema ou a um show de música está nos planos de apenas 40% dos brasileiros. ●

GRÁFICO V – DISTRIBUIÇÃO DE CENTROS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO
POR ZONAS

Prefeitura do Rio de Janeiro: Centros Culturais



FONTE: *Prefeitura do Rio de Janeiro, 2005.*

FONTE:

SILVA, Jailson de S. e.; BARBOSA, Jorge L.. **Favela: alegria e dor na cidade.** 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; [X] Brasil, p.109, 2005.

GRÁFICO VI – FREQUÊNCIA DE MORADORES DE FAVELA EM EVENTOS E EQUIPAMENTOS CULTURAIS



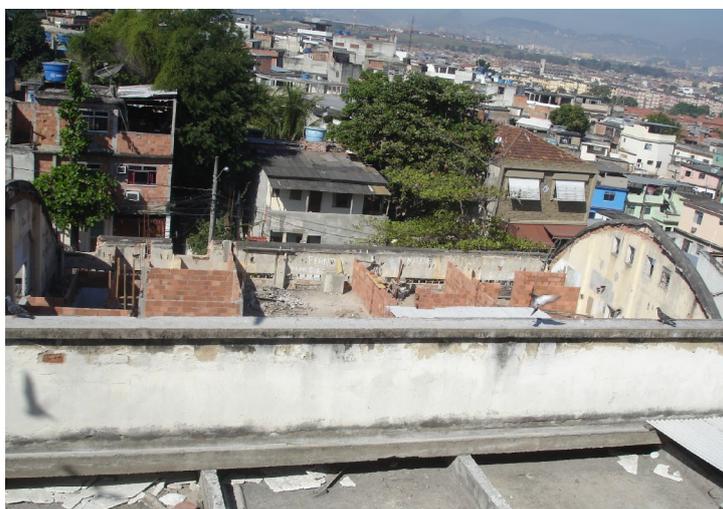
FONTE:

SHOW é a maior diversão. **O Globo.** Rio de Janeiro, 30 mar. 2008.

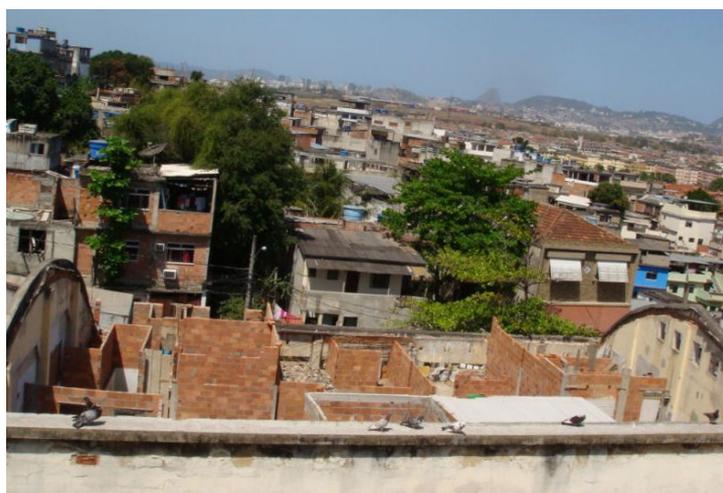
ANEXO 20 – Fotografias da evolução da ocupação habitacional do terreno do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré



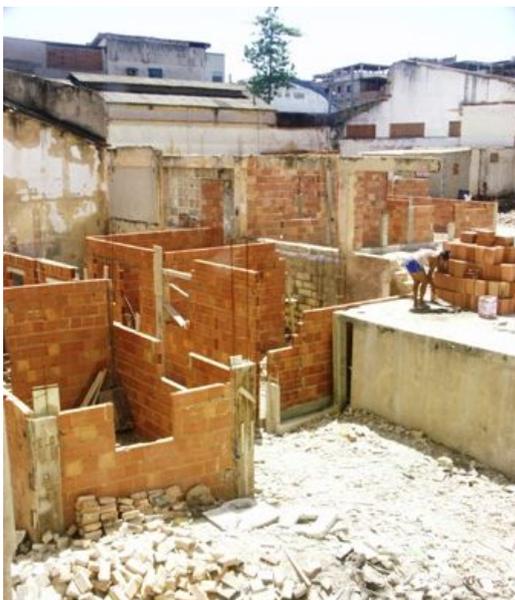
FOTOGRAFIA 57 - Vista do terraço para um dos pátios internos em 24 fev. 2007
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Monica Botkay.



FOTOGRAFIA 58 - Vista do terraço para um dos pátios internos em 10 jul. 2007
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Lilian Fessler Vaz.



FOTOGRAFIA 59 - Vista do terraço para um dos pátios internos set. 2007
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Carolina Barrozo P. Torres.



FOTOGRAFIA 60 – Construções em um dos pátios internos em **24 fev. 2007**
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Monica Botkay.



FOTOGRAFIA 61 – Construções em um dos pátios internos em **10 jul. 2007**
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Lilian F. Vaz.



FOTOGRAFIA 62 - Vista do terraço para um dos pátios internos **set. 2007**
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Carolina Barrozo P. Torres.



FOTOGRAFIA 64 - Vista do terraço para um dos pátios internos **set. 2007**
FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Carolina Barrozo P. Torres.

ANEXO 21 – Reportagem sobre o Centro de Artes e Cultura Popular da Maré

De fábrica abandonada a centro cultural

• Uma idéia na cabeça e um espaço ocioso. Foram necessários apenas esses dois ingredientes para fazer com que uma fábrica desativada há mais de 15 anos se transformasse no Centro de Artes e Cultura Popular da Maré, inaugurado há cerca de seis meses.

O terreno em questão — com quatro andares, salões amplos e muito espaço para salas de aulas — fica no coração do Complexo da Maré e, por muitos anos, abrigou uma fábrica da Quartzolit. Com as invasões que começaram a acontecer após o fechamento da indústria, algumas associações locais e ONGs se uniram para transformar o espaço num centro cultural para a comunidade.

— Para evitar novas invasões fizemos uma ocupação social, com

o aval dos antigos donos da fábrica. Com a ajuda da UFRJ, por exemplo, limpamos todo o terreno, que estava abandonado e cheio de lixo — explica o ambientalista Sérgio Ricardo, presidente da ONG Verdejar, uma das que apóiam o projeto.

Hoje, diversos movimentos comunitários e culturais da Maré e de seu entorno são responsáveis por gerir o centro de forma autônoma e colegiada. Com doações e apoio voluntário, cerca de 500 jovens e adolescentes participam de aulas de capoeira, música, dança e educação ambiental. O local ainda abriga um estúdio de música que é utilizado por cerca de 15 bandas de comunidades do Complexo da Maré.

Os responsáveis pelo espaço

aguardam apoio da prefeitura:

— Solicitamos oficialmente à prefeitura a cessão do espaço por regime de comodato, já que a empresa tem dívidas de IPTU com o município. Nossa idéia é que a prefeitura desaproprie o prédio para fins culturais — diz Sérgio Ricardo.

Em 2005, a fábrica deu entrada num processo de cessão do terreno, em andamento, no Sistema Único de Controle de Protocolo da prefeitura do Rio. De acordo com o requerimento, o terreno deve ser cedido para fins culturais em troca de abatimento das dívidas com o município. Sobre a falta de apoio da prefeitura, a Secretaria das Culturas informa que investe em cultura na região por meio da Lona Cultural Herbert Vianna e da Biblioteca Popular Jorge Amado.

William de Menezes



■ O ESTÚDIO de música que funciona dentro do Centro de Artes e Cultura Popular da Maré é mantido por doações e utilizado por bandas de comunidades da região. Na foto, o grupo Raça Humana

FONTE:

GOLÇAVES, Marina. De fábrica abandonada a centro cultural. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 jun. 2007. Jornais de Bairro – Zona Norte. Disponível em: <http://www.aula.org.br/mare/centro_de_cultura_popular.htm>. Acesso em: 03 mar. 2008.

ANEXO 22 – Fotografias do Observatório de Favelas



FOTOGRAFIA 65 – Hall de entrada do Observatório de Favelas.



FOTOGRAFIA 66 – Cartaz do programa Imagens do Povo.



FOTOGRAFIA 67 – Cartaz com logotipo da entidade.



FOTOGRAFIA 68 – Corredores internos do Observatório de Favelas.



FOTOGRAFIA 69 – Auditório do Observatório de Favelas.



FOTOGRAFIA 70 – Pesquisadores do programa Conexões de Saberes.

FONTE: Arquivo Pessoal. Autoria: Claudia Seldin, 01 dez. 2007.

ANEXO 23 – Reportagens sobre a guerra do tráfico na Maré

Traficantes fecham comércio em favela do Rio

FOLHAONLINE
www.folha.com.br

KARINE RODRIGUES da Folha de São Paulo, no Rio | 28/12/2000 - 19h45

Traficantes da favela Nova Holanda, no complexo da Maré (zona norte do Rio), ordenaram hoje o fechamento do comércio local, em sinal de luto pela morte de Mauro Reis Castellano, 38, o Gigante, chefe do tráfico local e vinculado à facção criminosa Comando Vermelho.

Gigante cumpria pena de 19 anos por tráfico de drogas no presídio de segurança máxima de Bangu 3. De acordo com a polícia, ele foi morto a golpes de estilete, dentro do presídio, pelo sequestrador Carlos Alberto Barros Firme. O traficante estava preso havia três anos.

Na manhã de hoje, três carros do Getam (Grupamento Especial Tático Móvel) foram deslocados para a Nova Holanda, a fim de reforçar a equipe de 42 policiais do 22º BPM (Batalhão da Polícia Militar) que há três meses ocupa a área.

Favela plana e quase totalmente urbanizada, localizada entre a Avenida Brasil e a Linha Vermelha, a Nova Holanda é palco de conflito entre as facções rivais Comando Vermelho e Terceiro Comando.

"Não posso obrigar ninguém a abrir as portas. Estamos aqui para garantir a segurança se eles quiserem abrir o comércio", disse o comandante do 22º Batalhão, coronel Mauro Figueiredo. Pela manhã, nenhum estabelecimento comercial - com exceção de farmácias e padarias, liberadas pelo tráfico - abriu as portas. Um comerciante, que não quis se identificar, disse que, "até a segunda ordem", permaneceria com apenas uma das portas da padaria aberta.

Comércio fechado, poucas pessoas nas ruas, clima de tensão no ar. Os moradores da Nova Holanda temem que, após a morte de Gigante, a favela seja invadida pelo traficante Linho, integrante do Terceiro Comando e líder do tráfico nas favelas Baixa do Sapateiro, Timbau e Vila Pinheiros, situadas ao lado da Nova Holanda.

"Quem vai olhar pela gente? Vai ter guerra aqui", disse uma das moradoras, apavorada. "Agora nossas vidas estão na mão de Jesus", afirmou outra, referindo-se à possibilidade de invasão da favela por Linho, que já tentou tomar Nova Holanda várias vezes.

De acordo com um morador, o assassinato de Gigante foi comemorado ontem com fogos por traficantes do Terceiro Comando. Em fevereiro deste ano, traficantes do morro do Timbau invadiram a Nova Holanda e mataram seis pessoas. Na ocasião, a polícia disse acreditar que refugiados angolanos, moradores das favelas do complexo da Maré, teriam ajudado os traficantes do Timbau ensinando táticas de guerrilha. A acusação causou revolta entre os refugiados e acabou se mostrando infundada.

Gigante era um dos mais antigos líderes do tráfico de drogas no Rio. Havia cerca de 15 anos que ele comandava o tráfico em três das 15 favelas do complexo da Maré - Nova Holanda, Parque União e Rubens Vaz, que reúnem cerca de 50 mil moradores. Mesmo depois de preso, ele continuava no comando.

Na divisa entre Nova Holanda e a Baixa do Sapateiro, está o Ciep (Centro Integrado de Educação Pública) Samora Machel. A área é definida, segundo policiais e moradores, como campo de guerra. Carros, casas, postes e até árvores têm marcas de bala. O corpo de Gigante foi necropsiado no final da tarde de hoje, no IML, e deve ser enterrado amanhã.

FONTE:

RODRIGUES, Karine. Traficantes fecham comércio em favela do Rio. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 28/12/2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u17775.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

Tiroteio assusta pais na fila para matrícula em escola do Rio

FOLHAONLINE
www.folha.com.br

KARINE RODRIGUES da Folha de S.Paulo, no Rio | 18/01/2001 - 15h52

Um tiroteio entre traficantes das favelas Nova Holanda e Timbau, no complexo da Maré (zona norte do Rio), assustou, na madrugada de hoje, mais de 50 pais de alunos que estavam em uma fila de matrículas no Ciep (Centro Integrado de Educação Pública) Samora Machel.

A troca de tiros, segundo a polícia, ocorreu por volta da meia-noite e às 4h30. Policiais do 22º BPM (Batalhão da Polícia Militar) e do Getam (Grupamento Especial Tático Móvel) estiveram no local. Segundo eles, os tiros foram dados para o alto.

Para garantir a segurança das pessoas, policiais arrombaram o cadeado de um dos portões da escola e abrigaram o grupo em uma sala de aula. Ninguém ficou ferido.

O Ciep Samora Machel já foi definido pela polícia como um "campo de guerra", pois está situado na divisa entre as favelas Nova Holanda, Baixa do Sapateiro e Timbau.

Enquanto a Nova Holanda é comandada por integrantes da facção criminosa Comando Vermelho, Baixa do Sapateiro e Timbau estão sob o domínio da rival Terceiro Comando.

O Samora Machel é um dos 132 pólos de matrícula da rede municipal de ensino, onde é possível garantir a vaga para várias escolas da zona norte carioca.

Há quase quatro meses a PM ocupa a área onde ontem houve a troca de tiros, por causa dos constantes conflitos entre traficantes rivais.

FONTE:

RODRIGUES, Karine. Tiroteio assusta pais na fila para matrícula em escola do Rio. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 18/01/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u19690.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

Protesto de moradores de favela no Rio interdita av. Brasil | 29/08/2001 - 21h34

FOLHAONLINE
www.folha.com.br

Moradores do complexo da Maré, conjunto de favelas na zona norte do Rio, entraram em confronto com a polícia, na tarde desta quarta-feira, durante um protesto contra a construção de um Batalhão da Polícia Militar no local.

O conflito provocou o fechamento, durante a tarde, da Linha Vermelha e da avenida Brasil, duas das principais vias de acesso ao centro da cidade.

Pelo menos oito pessoas foram detidas e dois rapazes de 21 anos, Eriton Tavares de Silva e Vagner da Silva Dias, ficaram feridos. Moradores denunciaram que um jovem de 21 anos, chamado Oswaldo, teria sido morto com um tiro na cabeça. Mas nem a Polícia Militar nem os hospitais da região confirmaram a morte.

No início da noite, 40 integrantes do Bope (Batalhão de Operações Especiais) entraram no complexo de mais de 120 mil moradores, que normalmente é policiado por 36 PMs.

À tarde, o clima no complexo era de guerra. Os moradores da Nova Holanda, uma das sete favelas do complexo da Maré, ocuparam pistas da avenida Brasil e da Linha Vermelha ao protestarem contra a construção do batalhão da PM. Eles argumentavam que o batalhão vai ocupar um terreno da prefeitura que estava destinado a sediar a segunda parte da Vila Olímpica do complexo.

Convocados para desimpedir o tráfego, policiais da tropa de choque da PM deram tiros para o alto e lançaram bombas de efeito moral. Os manifestantes correram, assustados.

Mário Domingues, presidente da Vila Olímpica da Maré, disse que os moradores querem a construção do novo batalhão entre a Nova Holanda e a vizinha favela do Timbau. O tráfego nas duas comunidades, separadas por apenas uma rua, é dominado por facções rivais: na Nova Holanda, o Comando Vermelho; no Timbau, o Terceiro Comando.

"Nós, da Nova Holanda, não podemos usar a piscina e a quadra da Vila Olímpica, porque fica na área do Timbau. Eles não nos deixam entrar. Por isso, pedimos um batalhão, mas ele não pode ser construído aqui, nem na área reservada para o lazer da comunidade. Se isso acontecer, além das crianças ficarem sem atividade, ficaremos acuados", dizia, irritada, uma moradora que se identificou apenas como Tereza Cristina.

A Vila Olímpica, construída pela prefeitura, ocuparia originalmente uma área de cem mil metros quadrados, mas apenas uma parte foi construída. A segunda, situada na região da favela Nova Holanda, ainda aguarda licitação, segundo Maurício Ferreira, administrador regional.

"O governo do Estado tem que saber que os problemas não podem ser resolvidos com violência, mas com programas sociais", disse o administrador.

Delimitado pela avenida Brasil e a Linha Vermelha, o complexo da Maré, com mais de 130 mil moradores, reúne sete favelas e é palco freqüente de disputas entre traficantes de drogas.

O Complexo Vermelho, a mais antiga facção do tráfico no Rio, domina a Nova Holanda, mas em todas as demais comunidades do complexo a venda de drogas está nas mãos do traficante Paulo César dos Santos, o Linho, do rival Terceiro Comando.

Há dois meses, policiais militares tiveram que se esconder dentro de um Ciep (Centro Integrado de Educação Pública) da favela Nova Holanda para escapar de um cerco de traficantes.

FONTE:

PROTESTO de moradores de favela no Rio interdita Av. Brasil. **Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 29/08/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u35980.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

VIVA A CRIANÇA VIVA

Manifestação pacífica contra a violência policial mobiliza centenas de moradores da favela da Maré no Dia das Crianças; mídia grande, mais uma vez, distorce os fatos

Texto: Marcelo Salles | 20.10.2006 / Fotos: Ração Diniz/Imagens do Povo

FAZENDO MEDIA



Dez pra uma da tarde, passarela nove da Avenida Brasil. Na entrada da Rua Teixeira Ribeiro há três PMs fortemente armados com fuzis. O mulato parece ter os olhos fixados no final da rua, como se isso fosse possível, dado o enorme número de pessoas que circulam por ali, nesse vai-e-vem ininterrupto que caracteriza a "Teixeira", uma das principais vias de acesso à favela Nova Holanda, no Complexo da Maré. O branco fala ao rádio enquanto vira em todas as direções, atento, e o negro se escora no muro da esquina. Todos mantêm o dedo no gatilho.

Um morador se aproxima e avisa: "Já estão fechando". "Por quê?", quero saber. "Por causa do feriado".

Sigo pela "Teixeira" até à Rua Principal. No caminho, noto a incrível concentração de pessoas, que dividem o pouco espaço das calçadas e da própria rua, desviando vez por outra de eventuais motos, carros e bicicletas. No comércio da "Teixeira" tem de tudo um pouco. Desde lojinhas com atendentes uniformizados até camelôs vendendo de mamão a CDs, passando por uma dessas pastelarias dirigidas por chineses.



Lá no final viro à esquerda e chego à Praça Nova Holanda, onde moradores levantam as primeiras faixas, cartazes e balões azuis e brancos. Um dos cartazes registra o tom da manifestação: "Dia das crianças: nada pra comemorar". Não há nada para comemorar nesse doze de outubro porque num período de apenas quinze dias cinco crianças foram mortas em ações da polícia, todas em favelas cariocas. Lohan Santos, no Borel, Guilherme Moraes, no Guarabu, Pablo Chaves, em Vigário Geral, Renan Ribeiro, na Maré e Moisés Tinim, no Complexo do Alemão. Três deles foram atingidos por tiros de fuzil, sendo que Renan tinha três anos de idade.

Como não dava para a polícia dizer que uma criança dessa idade estava associada ao tráfico, disseram que Renan foi atingido por uma bala perdida, versão embalada pela mídia grande. Mesmo que houvesse uma centena de testemunhas, como havia, alegando que o disparo partiu da arma de um policial, as manchetes do dia seguinte estamparam os dizeres tão freqüentes quanto mentirosos: "morreu de bala perdida após troca de tiro com o tráfico".

O historiador Marcelo Freixo, da ONG Justiça Global, enfatiza que essa política de segurança pública do Rio de Janeiro prejudica, além dos moradores de favelas, os próprios policiais. "É necessário entender que essa política de segurança é calcada na idéia da guerra. O estado não garante educação, não garante saúde, não garante nenhum direito fundamental para os moradores das favelas, mas entra sistematicamente com a polícia, que entra pro confronto, entra pra matar



Moradores observam a passeata na Avenida

ou morrer. E, nessa lógica, inúmeras pessoas da comunidade vão morrendo, inúmeros policiais vão morrendo e não se reduz a criminalidade".

É contra essa política de segurança que os cerca de mil manifestantes se levantaram no dia das crianças. A passeata, pacífica, levou o sugestivo nome "Viva a criança viva" e partiu da Nova Holanda, passou pela Baixa do Sapateiro, Parque União, Rubem Vaz e retornou à Praça Nova Holanda. No trajeto, a marcha fechou uma pista da Avenida Brasil durante aproximadamente uma hora. Foi aí que as equipes da mídia grande começaram a chegar. A repórter da TV Bandeirantes ficou repetindo o texto pra ela mesma por uns 40 minutos, desde a saída da Nova Holanda até a entrada no Parque União.

Pouco antes do início da gravação, retocou a maquiagem com esmero. Ao que o professor de fotografia Dante Gastaldoni ironizou: "a preocupação com a beleza é fundamental". Enquanto ela tentava gravar a "cabeça" de sua reportagem (um dos trechos da matéria telejornalística), ora pedia para que os

manifestantes parassem, ora pedia que andassem vagarosamente. Em todas as suas dezesseis tentativas ela foi prontamente atendida.

Marcelo Salles/fazendomedia.com



A repórter da Band segurou o passo para retocar a maquiagem; podia ter pedido ajuda à Miriam Griff, logo ali; [ao lado], uma das inúmeras tentativas de gravar a reportagem

Infelizmente, o retorno que ofereceu aos manifestantes não esteve à altura. Falando baixo, próximo ao microfone, foi preciso chegar muito perto para ouvir suas palavras: "Diante dos apelos o dia das crianças foi tranquilo. Não apresentou surpresas para quem acompanhou a manifestação. Bem diferente de quando a candidata Heloísa Helena teve que desviar seu caminho por imposição do tráfico local". Com isso, a Bandeirantes passou longe de informar algo próximo à realidade que se desenrolava naquele momento. A conjunção da repórter liga "os apelos dos moradores" à "violência do tráfico", quando na verdade a manifestação era contra a violência policial.

A reportagem da TV Record seguiu pelo mesmo caminho. Eis o que disse a moça, que pisava o solo da favela com saltos e tailler de gala, cor-de-rosa: "Essa manifestação foi convocada para tentar conter a violência. Essa semana cinco crianças foram mortas por balas perdidas na guerra entre a polícia e o tráfico".

Mais uma vez o telespectador é ludibriado, pois aquela manifestação foi convocada especificamente contra a violência policial, e não contra a instituição "bala perdida" ou a "guerra entre a polícia e o tráfico". Bira Carvalho é fotógrafo e morador do Complexo da Maré. Esteve na manifestação e deu sua opinião sobre a passeata: "O objetivo é evitar que mais mortes se façam em vão, mano. Que o governo, o Estado como um todo, continue vendo boa parcela dos cidadãos como marginais e maus elementos. O que queremos aqui é exigir nossos direitos, o que está na Constituição, direito à vida, à educação, à cultura, tudo o que a gente tem direito e foi negado por anos. Eles só se fazem presentes através da violência, é isso que a gente tenta mostrar hoje, através de um ato pacífico: queremos diálogo e não violência".

Um dos elementos mais criticados dessa política de segurança pública é o uso do caveirão, carro blindado da polícia utilizado para incursões em favelas. A própria estrutura do veículo agride o bom senso. Em sua lataria há o desenho de uma enorme caveira (daí o apelido), há orifícios na blindagem

para armamento pesado, de seu alto-falante ouve-se uma gravação ofensiva que intimida os moradores ("vim buscar sua alma"), além de ter sido projetado para matar, já que não há espaço interno para que o criminoso seja detido.

É evidente que os traficantes não são bonzinhos. Os traficantes são bandidos e devem ser tratados com o rigor da lei. Mas não é porque são bandidos que podem ser executados pelo Estado. Até porque as pessoas que transgridem as leis o fazem, em grande parte, pela omissão do próprio Estado, que não garante os direitos fundamentais aos cidadãos brasileiros, sobretudo àqueles economicamente menos favorecidos.

Os manifestantes terminaram seu protesto



Portão do 22º Batalhão de Polícia, que fica dentro da Maré

em frente ao 22º Batalhão de Polícia, onde fizeram um minuto de silêncio e cantaram o hino nacional.

E nesse doze de outubro, do início ao final da passeata era possível ouvir as crianças da Maré cantando a plenos pulmões: "Não, não, não. Não ao caveirão! Eu quero meu dinheiro na saúde e educação". Crianças como Renan, que dormem hoje sem saber o que pode acontecer amanhã.

FONTE:

SALLES, Marcelo. Viva a criança viva. **Fazendo Mídia**, Niterói, 20/10/2006. Disponível em: <<http://www.fazendomedia.com/novas/politica191006.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2008.

Bope ocupa principais acessos do Complexo da Maré. Segundo a polícia, o clima é tranquilo no momento

Plantão | Publicada em 13/01/2008 às 09h01m

O GLOBO ONLINE

RIO - Segundo informações do 22º BPM (Maré), neste momento a situação está sob controle no conjunto de favelas da Maré, onde houve confronto entre grupos de traficantes rivais na manhã de sábado. O tiroteio deixou dois mortos e sete pessoas feridas. Poiciais do Batalhão de Operações Especiais (Bope) continuam ocupando os principais acessos do complexo.

No sábado, o confronto começou por conta da tentativa de traficantes da Favela Nova Holanda de invadirem a Baixa do Sapateiro e o Morro do Timbau, para assumir o controle do tráfico de drogas na região.

FONTE:

BOPE ocupa principais acessos do Complexo da Maré. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 13/01/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/01/13/bope_ocupa_principais_acessos_do_complexo_da_mare_segundo_polici_a_clima_tranquilo_no_momento-327998723.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

Um dia após conflito na Maré, Linha Amarela volta a ser fechada

Publicada em 13/01/2008 às 12h28m

O GLOBO ONLINE



Operação da Polícia Militar na favela da Baixa do Sapateiro, no Complexo da Maré. Pablo Jacob / Extra

RIO - A Linha Vermelha, na pista sentido Centro, voltou a ser fechada neste domingo por conta de confrontos entre policiais e traficantes do Complexo da Maré. A polícia bloqueou a via por cerca de 30 minutos no fim da manhã deste domingo porque alguns bandidos tentaram fechar a pista aos tiros para atravessá-la.

O clima no entorno da favela é de tensão. Policiais do Bope voltaram a ocupar a favela, em pontos como Nova Holanda, Parque União, Timbau e Baixa do Sapateiro.

No sábado, um tiroteio no mesmo complexo deixou pelo menos duas pessoas mortas e oito feridas, informou Aldari Vianna, delegado titular da 21ª DP (Bonsucesso), responsável pelo registro dos casos. Segundo a Polícia Militar, Jefferson Leonardo Silva de Oliveira, de 22 anos, primeira das vítimas confirmadas, tinha envolvimento com o tráfico e foi morto durante o confronto. O gerente do tráfico de drogas da Nova Holanda também teria sido baleado.

De acordo com a PM, por volta das 8h traficantes da Favela Nova Holanda deram início à invasão, com auxílio de grupos de outras favelas da mesma facção criminosa. Os bandidos teriam usado 18

carros de luxo roubados para entrar nas comunidades da Baixa do Sapateiro, Morro do Timbau e Conjunto dos Tijolinhos, todas no Complexo da Maré.

A troca de tiros, intensa durante toda a tarde, deu uma trégua no início da noite. Policiais do 22º BPM (Benfica) ocuparam o local com o auxílio de dois blindados e de um helicóptero e estão nos principais acessos à Maré.

Segundo informações da polícia, Jefferson chegou a ser levado para o Hospital Geral de Bonsucesso, mas não resistiu aos ferimentos. O jovem foi atingido por dois tiros na barriga, dois na mão esquerda, três nas pernas e um na cabeça. Comerciantes da região foram obrigados a fechar as portas.

FONTE:

Um dia após conflito na Maré, Linha Amarela volta a ser fechada. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 13/01/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/01/13/um_dia_apos_conflito_na_mare_linha_amarela_volta_ser_fechada-327998814.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

Três mortos em guerra de traficantes na Maré

Bruno Menezes, Extra Plantão | 16/02/2008 às 19h03m

O GLOBO ONLINE

RIO - Traficantes da Favela Nova Holanda, que integra o Complexo da Maré, invadiram a Favela Baixa do Sapateiro, no mesmo conjunto de favelas. Durante intensa troca de tiros, três bandidos foram baleados e morreram. Eles foram levados ao Hospital Geral de Bonsucesso (HGB), onde outras duas pessoas feridas estão sendo atendidas neste momento. De acordo com o delegado titular da 21ª DP (Bonsucesso), Aldari Viana, a polícia já está no local, com apoio do Caveirão, carro blindado da polícia.

- Está muito complicada a situação no local. Está difícil até para a polícia entrar. Estamos estudando a melhor maneira de agir para diminuir os danos - afirmou o delegado.
Até o momento não há informações sobre fechamento das linhas Amarela e Vermelha, já que as duas comunidades margeiam as vias expressas.

FONTE:

MENEZES, Bruno. Três mortos em guerra de traficantes na Maré. **O Globo Online**, Rio de Janeiro, 16/02/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mat/2008/02/16/tres_mortos_em_guerra_de_traficantes_na_mare425689645.asp>. Acesso em: 08 mar. 2008.

ANEXO 24 – Reportagem sobre a Escola de Fotógrafos Populares

22/12/2007

Escola de Fotógrafos Populares

JURADOS: Isabel De Luca, Marcelo Balbino e Helena Celestino (O GLOBO)

REVISTA O GLOBO



Marizilda Cruppe

Com uma câmera na mão, eles mudaram a própria história. Tudo começou em 2006. Depois de uma tentativa frustrada, a Escola de Fotógrafos Populares — criada no Complexo da Maré pelo Observatório de Favelas, entidade dedicada a projetos sociais no estado, com apoio do Unicef — reabriu as portas.

Karla Monteiro

A primeira turma, formada no fim de 2006 por 28 alunos de comunidades carentes do Rio, como Complexo da Maré, Complexo do Alemão, Cidade de Deus e Rocinha, recebeu diplomas com o aval da Universidade Federal Fluminense (UFF). Durante o curso, os aspirantes a fotógrafos mergulharam em aulas diárias e clicaram o próprio universo, atuando como documentaristas das regiões em que nasceram. O resultado dos meses de labuta é duplo: jovens profissionais com potencial para uma carreira profissional e belos ensaios fotográficos das favelas cariocas, com o olhar sem preconceitos de quem nasceu e vive nas áreas carentes da cidade.

A história da Escola de Fotógrafos Populares remete ao ano de 2004. Ela nasceu como parte do projeto Imagens do Povo, que conta também com um banco de imagens e uma agência de fotografia que absorve os novos talentos revelados. Naquele ano, o fotógrafo João Roberto Ripper, idealizador do projeto, arregou as mangas para botar a idéia em prática. Com sede na

Casa de Cultura da Maré, a escola de fotografia ofereceu quatro meses de aulas para alunos de idade entre 18 e 40 anos. Mesmo com o sucesso, a escola fechou as portas por falta de patrocínio. Passaram-se dois anos até que Ripper conseguisse atrair atenção para sua empreitada. Em 2006, o Unicef entrou em cena, possibilitando a formação da primeira turma oficial da Escola de Fotógrafos Populares.

Logo depois de criada, tivemos que fechar a escola por falta de apoio, de patrocínio. Foram dois anos correndo atrás para conseguir retomar o projeto — comenta Ripper. A escola tem câmeras digitais profissionais e computadores de última geração. Os 28 participantes da primeira turma tiveram quatro horas diárias de aulas teóricas, além das aulas práticas. A qualidade do ensino da escola da Maré captou a atenção da UFF. Em novembro de

2006, a Pró-Reitoria de Extensão reconheceu o curso e concedeu diplomas aos formandos. De lá para cá, os garotos entraram de vez no mercado.

Este ano, sete alunos formados nessa turma publicaram um ensaio fotográfico na Revista O GLOBO, intitulado "A favela se diverte". A primeira turma também exibiu trabalhos no CCBB e na Caixa Cultural. E mostrou serviço também fora do país, em exposições na Bélgica e em Londres.

O mote do projeto Imagens do Povo é a fotografia a serviço dos direitos humanos. Exercitamos um olhar cuidadoso com os que enfrentam dificuldades de um cotidiano marcado por adversidades, mas rico em criatividade e iniciativas — comenta Ripper. A maioria dos 28 ex-alunos da Escola de Fotógrafos Populares já conseguiu vencer uma etapa: sobreviver só de fotografia, realizando trabalhos para entidades como o Sesc e a Casa Daros.

A fotografia é mágica. Com a imagem, sinto que posso ajudar a construir a história dos espaços populares. Tenho vontade de me desenvolver e crescer na fotografia documental — diz Rátão Diniz, formado na primeira turma.

A trupe virou símbolo para os 34 alunos da segunda turma da escola, que terminam agora seu curso, além de funcionarem como replicadores do que aprenderam. Entre os destaques da primeira turma, estão nomes como Bira Carvalho, Jaqueline Felix, Adriano Rodrigues, Davi Marcos, Rátão, Sadraque Santos, Walter Mesquita e Tony Barros.



Jaqueline Felix

A IMAGEM capturada na Maré por uma aluna

FONTE:

MONTEIRO, Karla. Escola de Fotógrafos Populares. O Globo, Rio de Janeiro, 22 dez. 2007.

ANEXO 25 – Outras iniciativas culturais da Maré

G.R.E.S. GATO DE BONSUCESSO

Quem ouve o nome da escola se pergunta: o que gato tem a ver com samba? A resposta vem quando se junta a velha guarda da escola. O gato era de uma moradora conhecida como Maria Dentão, que não gostava de conversa e não dava vida fácil para a garotada. Sempre que uma bola de futebol caía no seu quintal, Maria furava. Até que um dia, os rapazes que jogavam pelada - e gostavam de implicar com moradores da comunidade - resolveram se vingar. Caçaram o gato de estimação de Maria, e fizeram um ensopado com ele. Maria não demorou a descobrir o que acontecera. Foi direto dar queixa no posto policial. Desesperada, gritava: "Mataram meu gato, mataram meu gato".

A polícia prendeu três rapazes e deu neles "um corretivo" com uma palmatória. Para se vingar novamente de Maria, eles fizeram tamborins com o couro do gato e foram para a frente da casa dela, tarde da noite, gritando e batucando: "Mataram meu gato, mataram meu gato...", repetidas vezes. O refrão "pegou" entre os moradores e deu nome ao bloco. A partir daí, o Mataram Meu Gato passou a desfilar todos os anos pelas ruas da comunidade. Em 1974, foi inscrito na Federação de Blocos de Carnaval do Rio de Janeiro, mas só virou escola de samba em 1999, já com o nome de Gato de Bonsucesso.

O início de tudo foi realmente nos anos 60, quando uma leva de moradores das favelas do Esqueleto e do Querosene se mudou para a Maré. Lá, a nova turma se uniu aos antigos foliões. A parceria deu samba. Ou melhor, deu uma Escola de Samba: a Unidos da Nova Holanda. Tempos depois, seus integrantes formaram um bloco com amigos das rodas de samba da área, que brincavam juntas no carnaval. Foi assim que surgiu o Mataram meu Gato, batizado depois pelos desafetos de Maria Dentão.



FOTOGRAFIA 71 – Bandeira da GRES Gato de Bonsucesso, em exibição no Museu da Maré.

FONTE: Arquivo Pessoal; **AUTORIA:** Claudia Seldin, 01 dez. 2007.

SEDE: RUA SÃO JORGE s/nº - NOVA HOLANDA - BONSUCESSO
CONTATO: (21) 3868-0192 / 2467-8905
CORES: AZUL E BRANCO

FONTE:

HISTÓRIA do G.R.E.S. Gato de Bonsucesso. **Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro**, jan. 2008. Disponível em: <http://www.aescrj.com.br/escolas2008/GrupoD/Gato_Bonsucesso2008.htm>. Acesso em: 26 jan. 2008.

BLOCO CARNAVALESCO "SE BENZE QUE DÁ"

"Se benze que dá"

Fabiana Oliveira | 19/02/2007



Reunindo cerca de 30 pessoas, fora as que vão se juntando ao bloco ao longo do percurso, o "Se Benze que dá" vai encarar no próximo dia 24, seu terceiro desfile, nas passarelas de quatro comunidades do Complexo. E o grupo tem muito mais que samba no pé. Entre um passo e outro, a folia não esconde o principal objetivo, que é mostrar para os moradores da região que na verdade, as barreiras são muito mais fictícias, que reais.

Há três anos, quando a historiadora Guaraciara Gonçalves, 28 anos, moradora da Vila Pinheiro, reuniu-se com outros colegas, a idéia era a mesma: arrumar uma forma de diminuir a cultura do medo existente na região. Como estava no período do carnaval, não deu outra, às idéias saltaram do papel direto para a folia.

"A gente teve a idéia durante o carnaval de 2005. Aí ensaiamos na quarta-feira de cinzas e no sábado seguinte já estávamos desfilando. A importância do bloco para gente que construiu é passar para os moradores que a gente acha que não tem barreiras e mostrar para eles que eles, mesmo inconscientemente acabam impondo isso", conta esperançosa.

Fotos Bira Carvalho/Imagens do Povo



O bloco Se Benze que dá percorre várias ruas da favela da Maré



Guaraciara foi uma das fundadoras

Mesmo sendo feito as pressas, a idéia foi adiante e este ano será o terceiro desfile do bloco. E o trajeto já está marcado: os foliões se concentram às 14h, na Praça dos Caetés, no Morro do Timbau, passando pela Baixa do Sapateiro, Vila do Pinheiro e terminando na Vila do João, onde o grupo se junta a um bloco local, continuando a festa.

Além de garra e samba no pé o bloco conta com o auxílio das várias organizações existentes no Complexo. Uma delas, o Ceasm, empresta todos os instrumentos musicais do bloco, além de ter arquivado toda memória dos desfiles anteriores. E se depender da união, este ano o “Se Benze que dá” certamente repetirá o sucesso dos anos anteriores.

“A gente nunca teve nenhum problema durante os desfiles e nem nos ensaios. Isso do não poder passar é muito também do imaginário da população. Nada pode tirar nosso direito de ir e vir,” aponta Guaraciara.

Um dos fundadores e mestre-sala do grupo, o morador da Nova Holanda, Gilmar Santos, 22 anos, diz que o bloco também é uma forma de valorizar iniciativas culturais existentes no Complexo da Maré.

“Cada um vem da maneira que quer. Ano passado várias pessoas trouxeram de faixas criticando ao governo, denunciando a fome, violência e a segurança pública. Sinto que estamos valorizando a cultura da comunidade que vem perdendo, até porque poucas pessoas dão valor, porque se trata de algo da comunidade. Somos responsáveis por estar criando uma mentalidade de que aqui não tem só violência; temos alegria, samba, blocos aonde pode estar desfilando”, diz orgulhoso.

Valdean/Imagens do Povo



Gilmar(D) é fundador e mestre-sala

Nem só de funk vivem os moradores

Davi Marcos/Imagens do Povo



Geandra: o bloco é uma forma de resgate

Pesquisadora das manifestações culturais da Maré há três anos, a moradora da Vila do Pinheiro, Geandra do nascimento, 23 anos, diz que a diversidade cultural na região é muito grande e que o funk, tido como ritmo majoritário nas favelas do Rio, perde espaço para tanta diversidade.

“Uma coisa é vivenciar e outra é refletir sobre a Maré. Antes eu achava que aqui só existia funk, mas na verdade há ritmos diversos que tem muito mais força que o funk. O samba é uma delas só que o hoje não é tão presente, mas já foi forte”.

Para Geandra, um dos motivos para o samba estar morrendo na região é a forte influência dos grupos de

pagode e de outros ritmos com apelo midiático maior. Para ela, o bloco também funciona como forte ferramenta de resgate cultural. E a comunidade parece que aprova.

Bira Carvalho/Imagens do Povo



Em 2006 o protesto marcou o desfile do bloco

“O bloco é uma forma de resgate. Na verdade até existem outros blocos, bem pequenininhos, de poucas

Outro reforço que chegou de forma inusitada foi o da professora Neide Pacheco. O encontro dos dois aconteceu na Biblioteca Pública do Estado, onde fazia cursos livres. Ele tomou conhecimento das aulas na área de jornalismo através de um anúncio colocado num outdoor. Mais uma vez, o rapaz foi parar no lugar certo: “Lá, fui apresentado a Neide que gostou da minha idéia e tornou-se revisora do jornal”, explica.



Neide acredita no idealismo de Leonel

Ela aceitou o convite porque acredita que o jornal tem a função de elevar a auto-estima e incentivar os angolanos a participar de atividades culturais. “A maioria dos angolanos vem para o Brasil como refugiados e não conhecem para onde estão indo. Alguns se envolvem em atividades ilícitas. Com este projeto, eles se sentem prestigiados por estar elevando a sua cultura”, analisa. Na hora de falar sobre Leonel, não poupa elogios. “Ele é um idealista. A sua pátria está dentro dele a todo o momento. E um dos seus objetivos é fundir as duas culturas”. A preocupação com a imagem deste povo também é compartilhada por Renata. Segundo ela, as matérias que saem na mídia tratam os angolanos apenas como estrategistas, que vem para o Brasil ensinar técnicas de guerra. “O Folha de Angola é um meio de mostrar o que eles realmente estão fazendo, a

sua cultura. Por isso, a idéia que eu tenho de jornalismo casa muito bem com este jornal. A partir do momento que mostra uma comunidade que está crescendo, mas que ainda é muito discriminada”, defende.

Sucesso afro-brasileiro

Mesmo enfrentando muitas dificuldades, Leonel não deixou de realizar seu sonho. Como saiu de sua terra só com o Ensino Fundamental, teve que terminar seus estudos aqui no Brasil. Se preparou num pré-vestibular comunitário da Educafro e atualmente está no 3º período de Jornalismo de uma faculdade privada, onde tem uma bolsa de estudos pela Fundação Eduardo dos Santos (FESA), nome do atual presidente de Angola. “Pretendo levar minhas experiências para ajudar a reconstruir o meu país, mas são planos para depois do doutorado”, entusiasma-se o universitário, único filho de nove irmãos a chegar ao Ensino Superior.

Mas desde já, Leonel encontrou através do jornal uma forma de partilhar maciçamente algumas das vivências que está tendo por aqui. A publicação tem agradado a brasileiros e angolanos. A moradora da comunidade Nova Holanda, na Maré, Rachel de Oliveira, 24 anos, teve acesso ao material na Rodoviária Novo Rio. “Achei ótima a iniciativa. É uma forma de resgatar a cultura de Angola e dar uma resposta à mídia. Agora que eles estão tendo mais espaço de mostrar o que têm de bom, a relação entre os dois povos só tende a melhorar”.

Fora da comunidade, a Folha de Angola já tem um fã declarado. Trata-se de Cabenda Ricardo, angolano de 27 anos, morador do município de Niterói. Ele conheceu o jornal através de um evento que debatia a questão dos africanos no Brasil. “Como angolano acho extremamente importante ter um veículo que leva a nossa cultura, o nosso povo. No meu país a cultura da informação era ocultada, não tinha direito de ir e vir. É através da comunicação que se educa as pessoas”. O coordenador do Grupo Mãe África Ação Social complementa dizendo que o veículo pode contribuir para mudar o olhar das pessoas. “Muitos brasileiros têm uma visão errada da África, pensam que é só mato. Quando se fala em um país especificamente, acabam generalizando”, desabafa o futuro fisioterapeuta.

A repercussão do trabalho anima Leonel. Quando é perguntado sobre o futuro do jornal que criou, ele não se faz de rogado. “Pretendo que o Folha de Angola seja uma espécie de herança não só para o meu filho biológico, mas também para todos os filhos de angolanos nascidos no Brasil”, diz esperançoso.



Cabenda é mais um apreciador da iniciativa

FONTE:

SEQUEIRA, Renata; CRISTINA, Erica. Folha de Angola. **Revista Comunidade Viva - Viva Favela**, Rio de Janeiro, 12 abril 2006. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principal/view_0002.htm?editionsectionid=2&infoid=43611&user=reader>. Acesso em: 22 jan. 2008.

ANEXO 26 – Modelo de questionário realizado em visita de campo

Local: Centro de Artes e Cultura Popular da Maré

Data: 24 fev. 2007

Endereço: Rua Capitão Carlos, 216 - Morro do Timbau (Maré), Rio de Janeiro – RJ

Nome do entrevistado: Emanuel Lopes Lima

Cargo: Responsável pelo Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha

ROTEIRO RESUMIDO:

- Apresentação da pesquisa e justificativa da visita;
- Entrevista com os agentes responsáveis;
- Visita ao espaço do Centro acompanhada de documentação fotográfica.

PERGUNTAS:

- 1) Como surgiu o Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha (onde; por iniciativa de quem; história)?
- 2) Como se classifica o GCAYP (iniciativa cultural; ação social; ação cultural; movimento social; movimento político...)?
- 3) Quais são seus objetivos principais?
- 4) De que maneira a capoeira (e as demais atividades praticadas) se tornam capazes de gerar um “cidadão consciente”? *
- 5) Quais são os principais resultados observados? Eles condizem com os objetivos iniciais?
- 6) A quem beneficia? Quantas pessoas, grupos, comunidades?
- 7) Quais são as atividades realizadas? Como são realizadas as aulas?
- 8) O grupo/centro recebe algum tipo de apoio? Qual? O grupo tem conhecimento de algum tipo de programa do governo voltado para o incentivo cultural (Cultura Nota 10; Pontos de Cultura...)?
- 9) Quais são os espaços utilizados pelo grupo (ruas, praças, lajes...)?
- 10) Como e quando o grupo veio se instalar no terreno da antiga fábrica abandonada? Por que a Maré?
- 11) Existem outros projetos similares na região?
- 12) De que maneira o trabalho realizado vem contribuindo para o desenvolvimento social e cultural da comunidade local (alcance sócio-cultural)?
- 13) Como se avalia seu alcance e efeitos em termos espaciais? O grupo tem algum efeito sobre a comunidade local?
- 14) Quais são as dificuldades, os impasses, conflitos e limites enfrentados no decorrer do trabalho?
- 15) Como é possível potencializar o trabalho? Ele é multiplicável?

* Esta pergunta refere-se à afirmação feita pelo entrevistado no DVD oficial do grupo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)