



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**“ITAGUAÍ NÃO TEM CULTURA NEM ARTE”: POLÍTICAS  
PÚBLICAS DE CULTURA E PROJETOS DE CIDADE EM DISPUTA**

**PAMELA DA SILVA DOS SANTOS**

Sob a Orientação da Professora  
**Carly Machado**

Dissertação submetida como requisito  
parcial para obtenção do grau de **Mestre**  
**em Ciências Sociais**, no Curso de Pós-  
Graduação em Ciências Sociais

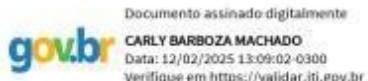
Seropédica, RJ  
Dezembro de 2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Pamela da Silva dos Santos**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

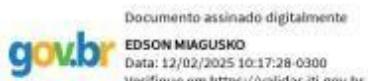
**DISSERTAÇÃO APROVADA EM 17/12/2024**



**Carly Barboza Machado. Dr. PPGCS - UFRRJ (orientador)**



**Sandra Carneiro de Sá. Dr PPCIS - UERJ**



**Edson Miagusko Dr. PPGCS – UFRRJ.**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237i

Santos, Pamela da Silva dos, 1993-  
"ITAGUAÍ NÃO TEM CULTURA NEM ARTE": POLÍTICAS  
PÚBLICAS DE CULTURA E PROJETOS DE CIDADE EM DISPUTA /  
Pamela da Silva dos Santos. - Itaguaí, 2024.  
90 f.

Orientador: CARLY MACHADO BARBOZA.  
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, PPGCS, 2024.

1. POLÍTICA. 2. CULTURA. 3. CIDADE. 4. EVENTOS. 5.  
AGÊNCIA. I. BARBOZA, CARLY MACHADO, 1975-, orient. II  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPGCS  
III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo aos meus avós. Muito do que escrevo e do meu prazer em ouvir histórias veio de longas tardes regadas a conversas, perguntas inconvenientes e uma troca muito carinhosa com aqueles que hoje não habitam mais este tempo. Quando ouvia minha avó Idia contando sobre os dias de samba e carnaval na Escola de Samba Unidos do Vira Copos de Itaguaí, ou meu avô João falando sobre a Paraíba e a saudade que a sua terra deixou: “Pois quem sai da terra natal, em outros cantos não para.” Em seus últimos dias de vida, pudemos cantar a plenos pulmões esse forró que era o seu favorito. Muito dessa escrita foi embalada por essa música. A vó Araci, pelos doces de mamão verde, e, embora sua partida tenha ocorrido quando eu ainda era adolescente, pude ouvir sobre as serestas que ela tanto tinha prazer em ouvir, ou os forrós que ela mesma organizava no quintal de casa, e as histórias do Espírito Santo, terra que ela também havia deixado para trás. Aos meus avós devo muito do que sou e muito do que me inspira nesta escrita.

Um agradecimento ainda mais intenso e profundo aos meus pais. Minha mãe, Nalzira, que sempre me incentivou a estudar. Se comecei no mundo da arte, foi com seu apoio e colo, que, em momentos de incerteza e medo, sempre estiveram presentes. Um carinho muitas vezes em forma de bolo de cenoura com cobertura de chocolate ou uma xícara de chá de erva-cidreira entregue quando eu menos esperava e mais precisava. Ao meu pai, Pedro Paulo, que me desafia com perguntas ácidas e comentários ainda mais desconcertantes, mas que sempre me fizeram questionar sobre o mundo à minha volta. Com ele, também aprendi a ouvir música enquanto trabalho, e me permiti, às vezes, adotar como lema na vida o que o nosso mestre Zeca Pagodinho ensina: “Deixa a vida me levar, vida leva eu.” Agradeço pela escuta atenta quando solto minhas lamentações sobre o mundo do trabalho. A ambos, agradeço pela confiança e pelo investimento que fazem cotidianamente em mim, mesmo quando meus caminhos não são os mais óbvios e são cheios de insegurança. A certeza do apoio de vocês torna o voo mais bonito. E muito do que é feito nesta pesquisa também é resultado das nossas longas conversas.

Ao fazer o mestrado, inicialmente sem bolsa, lidei também com alguns percalços no caminho, como o cansaço por me dividir em alguns bicos, ou a ansiedade que batia à porta pela instabilidade que essa escolha trazia. Mas o que tornou mais fácil foi ter uma orientação carinhosa e acolhedora que compreendia as limitações desse processo. Agradeço muito a Carly Machado pelas trocas, que se multiplicaram: em alguns momentos foram orientações, em outros

(des)orientações, sugestões musicais, acolhimento em dias de angústia, indicação para trabalhos e comemorações quando a vida pedia festa! O fazer acadêmico se tornou mais bonito depois que pude ter esse encontro. Obrigada por ser essa amiga querida na vida de tanta gente, incluindo a minha.

Essa caminhada foi feita com tanta gente bonita e não seria completa sem os coletivos dos quais faço parte, tais como a Coletiva Crias desta Terra. A partir deste coletivo, que já mudou de nome algumas vezes, posso me reencontrar enquanto artista-pesquisadora. Esse coletivo, já acolheu minhas palestrinhas, sugestões, mudanças de ideias e, principalmente, tudo o que já fizemos juntos e ainda vamos fazer. Tem muito desse coletivo nesta escrita, muito obrigada.

Ao Aquilombar, que chegou de maneira mais recente em minha vida, mas também acolhe muitas das angústias criativas e inquietações políticas de estar em um território como Itaguaí. Nesse coletivo, aprendo todos os dias a importância de fortalecer nossos quilombos e encontrar formas de produzir a partir de um olhar de afeto. Agradeço por tudo o que somos e faremos.

Ao OBAC (Observatório da Baixada Cultural), pelo qual passei rapidamente, mas foi enriquecedor poder ouvir e trocar com vocês, o que também resultou em reflexões nesta dissertação.

Ao CORRE (Grupo de Pesquisa e Experimentações Etnográficas em Territórios Urbanos), é bom quando encontramos um lugar onde as dúvidas acadêmicas podem ser solucionadas com uma dose de reflexões, acidez e criatividade em nossos fazeres. Ao ouvir a pesquisa de muita gente deste grupo, tive *insights* para a minha, trocas que tornam a pesquisa menos cansativa e solitária.

Ao grupo Antropólogas Anônimas, que ainda não é um grupo oficial, mas é um lugar de encontro e acolhimento para as nossas escritas. Escrever a dissertação durante longas chamadas no *Google Meet* e conversar sobre os referenciais teóricos que nos atravessam tornou esse processo bonito de ser vivido. E, se em algumas sextas-feiras à noite estávamos em nossas chamadas compartilhando o agriadoce de escrever a pesquisa, em outras viajamos para apresentar trabalhos, ou compartilhamos mesas de bar e festas. Para além de um grupo de escrita, foi um grupo de acolhimento para a vida. Atravessar 2024 com vocês foi um prazer.

Ao meu amigo querido Wallace Santiago, que segura a minha mão desde os 13 anos de idade. Fizemos teatro juntos no Marilu Ferreira, compartilhamos nossos amores, términos, dias de praia, festas e cafés da manhã superfaturados de senhoras. Obrigada por resistir em minha vida, mesmo quando a vida dá umas atropeladas. É sempre bom lembrar que estamos juntos.

Mariana Castro, amiga querida, que me incentiva a usar a criatividade, me ensina sobre psicanálise e os desafios da vida adulta. As conversas no samba, no bar, na vida e na arte fazem parte também dessa trajetória. Aos projetos que temos juntas para o futuro e a tudo o que já fizemos. Os áudios que se tornam *podcasts* em nossas conversas sobre ser mulher em um mundo machista. Obrigada por embarcar nas viagens.

Rachel de Lima, a professora de tecido acrobático, a irmã que a arte me deu. Agradeço pelos dias e noites construindo figurinos, gravando textos e passando chapéu. Mas agradeço ainda mais por termos passado dessa fase. E por me apresentar à sua companheira, Iara, um prazer saber que vocês estão em minha vida.

Ismael e Bruno, queridos em minha vida, que sempre me acolhem nos passeios no Rio. A companhia divertida e inteligente que me ensina muito sobre o carnaval das escolas de samba, mas também sobre carinho e generosidade. Agradeço as manhãs de café lento que são embaladas por conversas tão profundas sobre a vida.

Thamyres Dutra e Gabrielle Correa, por confiarem em mim nos seus projetos e acreditarem juntas em uma construção afetiva e coletiva. Todos os dias aprendo muito com vocês. Obrigada por estarem em minha vida, por partilharem as fofocas e por serem esse ponto de respiro.

Nildamara Torres, amiga, sem a sua aposta em mim esse mestrado nem teria começado. Depois de algum tempo desencantada com a vida acadêmica, ter você soprando em meu ouvido sobre os processos seletivos e dizendo que a ideia de trabalhar com arte e cidade no mestrado daria certo foi essencial para esse pulo ter acontecido. Todo mundo precisa de uma Nil na vida. Agradeço por ter entrado na minha vida na graduação e por ter continuado até hoje. É um prazer partilhar essa jornada contigo. E já são mais de 10 anos. Aprendemos muito juntas, aprendo muito contigo. Noites em claro trabalhando juntas, ou bebendo e conversando sobre a vida. Temos muita história para contar, e é ótimo lembrar que, na sua voz, tudo vira *stand-up*. Obrigada por seguir segurando minha mão até aqui, e torço pelos próximos 10 anos.

Tássia e Inauê, amigos queridos, que me acompanham e acolhem. É ótimo saber que posso contar com o carinho de vocês, seja para beber numa mesa de bar ou para conversar sobre a vida, longas conversas sobre política e literatura.

Amanda Gabrielle, que mergulhou de cabeça na nossa amizade e tem estado comigo, segurando minha mão, dando puxões de orelha, dividindo o amor pelo Carnaval e também as lamúrias dos dates. Admiro muito seu olhar sensível ao longo desse processo de escrita, mas também para a vida como um todo. Às indicações de leitura, às trocas e à companhia. Obrigada por tanto.

Rafaella Telles, pelo olhar crítico, mas sensível, em minha escrita.

Sara Soares, amiga querida, que sempre traz a alegria e espontaneidade de uma criança. Embora seja uma criança mais velha que eu! Obrigada por trazer essa energia para a minha vida.

E, por último, à bolsa de Extensão: Projeto de Extensão Políticas Públicas, Desenvolvimento e Direito à Cidade, coordenado pela professora Flávia Braga Vieira. Esta bolsa, nos últimos meses do mestrado, além de contribuir para uma estabilidade financeira, trouxe muitos aprendizados.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Era uma linda cigarra que Alegre cantava  
E entrou no Jardim...

**Moçota Baiana**

## **RESUMO**

SANTOS, Pamela da Silva dos. “**Itaguaí não tem cultura nem arte”: políticas públicas de cultura e projetos de cidade em disputa.** 2024. 89p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

Esta pesquisa acompanhou movimentos de pessoas que se organizam na cidade de Itaguaí, Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, com o objetivo de observar a construção de políticas de cultura. Focaliza-se em entender as práticas dessas organizações, especialmente ao lidar com concepções de “ausência” e “presença” da cultura no contexto local. Durante algum tempo, uma narrativa comum na cidade era de que “em Itaguaí, não existe cultura ou arte”, o que indicava uma percepção de ausência de produção cultural ou de investimentos por parte da prefeitura. No entanto, esta pesquisa evidenciou a existência de iniciativas culturais realizadas por agentes locais que, muitas vezes, operam sem apoio direto da administração municipal. A principal questão que se coloca é: como se consolida a presença de políticas públicas culturais ou da ação dos agentes locais que atuam como representantes do Estado ou de forma independente? A pesquisa foi realizada por meio da observação de dois eventos: o primeiro, a Primeira Conferência Popular de Cultura de Itaguaí, organizada por agentes culturais locais; e o segundo, a 22ª *Expo Itaguaí*, promovida pela própria estrutura do poder executivo municipal. O ponto em comum entre estes eventos é a mobilização das políticas públicas: no primeiro, esta mobilização se dá no âmbito das disputas por recursos impulsionadas pelos agentes culturais; no segundo, é possível compreender um modelo, claramente desigual, que emula uma ideia de acesso às políticas públicas de “cultura” por esses agentes. A metodologia utilizada foi a pesquisa etnográfica, com o objetivo de compreender os processos envolvidos na organização desses eventos e as relações entre os diferentes agentes.

**Palavras-chave:** Políticas culturais; Itaguaí; Eventos; Agência.

## **ABSTRACT**

SANTOS, Pamela da Silva dos. **“Itaguaí has no culture or art”: public cultural policies and city projects in dispute.** 2024. 89p. Dissertation (Master in Social Sciences). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

This research traced the movements of people organizing themselves in the city of Itaguaí, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, with the aim of observing the construction of cultural policies. It focuses on understanding the practices of these organizations, especially when dealing with concepts of “absence” and “presence” of culture in the local context. For some time, a common narrative in the city was that “in Itaguaí, there is no culture or art”, which indicated a perception of a lack of cultural production or investment by the city government. However, this research highlighted the existence of cultural initiatives carried out by local agents who often operate without direct support from the municipal administration. The main question is: How can the presence of public cultural policies or the actions of local agents who act as representatives of the State or independently be consolidated? The research was carried out through the observation of two events: the first, the First Popular Conference on Culture of Itaguaí, organized by local cultural agents, and the second, the 22nd *Expo Itaguaí*, promoted by the municipal executive branch itself. The common point between these events is the mobilization of public policies: in the first, this mobilization occurs within the scope of disputes over resources driven by cultural agents; in the second, it is possible to understand a clearly unequal model that emulates an idea of access to public "cultural" policies by these agents. The methodology used was ethnographic research, with the objective of understanding the processes involved in the organization of these events and the relationships between the different agents.

**Keywords:** Cultural policies; Itaguaí; Events; Agency.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Fotografia página de jornal – Acervo pessoal de Mariana Castro .....	24
Figura 2 - Cortejo de Aniversário da Cidade – Acervo da Prefeitura .....	28
Figura 3 - Antiga Estação de Trem – Fonte: IBGE .....	32

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1 UM PROJETO DE PESQUISA NO PERÍODO DA PANDEMIA DA COVID-19.....	11
1.2 DESAFIOS EM FAZER O CAMPO, EXPERIENCIAR A PESQUISA E ENTENDER SEUS FINS .....	15
<b>1 CAPÍTULO 1 – O MAR, O ASFALTO, AS FAMÍLIAS E A EXPO.....</b>	<b>19</b>
1.1 A EXPO .....	19
1.1 A EXPO (BEM) ANTES DE 2023 .....	22
1.2 HISTÓRIAS DE ITAGUAÍ.....	26
1.2.1 Indígenas.....	26
1.2.2 “Mas, a qual família você pertence mesmo?” .....	28
1.2.3 O asfalto .....	30
<b>2 CAPÍTULO 2 – FAZER E ESTAR NA “CULTURA”.....</b>	<b>38</b>
2.1 UMA PESQUISADORA QUE É “DA CULTURA” .....	38
2.2 A PRIMEIRA CONFERÊNCIA POPULAR DE CULTURA DE ITAGUAÍ (2021).....	42
2.3 “HÁ UMA FORÇA CONTRÁRIA À CULTURA, NÉ?” .....	54
2.3.1 Da reificação à criação: a cultura como aspecto inventivo.....	56
2.3.2 Cultura como <i>commodity</i> e cultura enquanto política pública .....	58
<b>3 CAPÍTULO 3 – UM NEGÓCIO DE “CULTURA” .....</b>	<b>63</b>
3.1 PALCO LAIÁ – “É A PRIMEIRA VEZ QUE NÓS VAMOS EM UM LUGAR QUE O PÚBLICO VAIA A QUEIMA DE FOGOS!” .....	63
3.2 A ARENA CULTURAL: O CERCADINHO DA CULTURA .....	66
3.3 PENSANDO SOBRE ESTE “NEGÓCIO” DE “CULTURA” .....	73
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>84</b>





## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa acompanhou movimentos de pessoas que se organizam na cidade de Itaguaí, Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, com o objetivo de observar a construção de políticas de cultura. Focaliza-se as práticas dessas organizações, especialmente ao analisar as concepções de “ausência” e “presença” da cultura no contexto local. Meu interesse neste tema começa porque, desde criança, ouvia os seguintes discursos sobre a cidade: “*Itaguaí não tem nada, não tem cultura nem arte*”. Ao mesmo tempo, eu me perguntava o que isso significava, pois havia aprendido na graduação que cultura era tudo o que envolvia os hábitos e práticas. Paralelamente, sabia da existência de uma Secretaria de Educação e Cultura em Itaguaí, que em outros períodos foi também uma Secretaria de Cultura, assim como no cenário nacional havia um Ministério da Cultura, oscilante entre ser destituído e recuperado, vide os acontecimentos do golpe de 2016 no governo Dilma Rousseff. Portanto, de que cultura se fala? O que eu fazia (e às vezes ainda faço), nos cortejos de rua, nos coletivos em que atuo, ou quando produzo imagens sobre a feira da cidade não são, então, cultura? Digo isso por atuar neste campo, de maneira muitas vezes oscilante, mas resistente em minha vida.

Ao longo do tempo de pesquisa, me permitiu flanar pelos diversos eventos construídos na cidade. E assim encontrei a metodologia mais adequada às minhas questões de pesquisa, à medida que o campo era feito. Chaves (2000), em sua pesquisa sobre a marcha do MST, molda seu objeto de pesquisa na medida em que vivencia as experiências proporcionadas pela marcha. Assim, ela descreve: “Portanto, fez-se uma antropologia na trilha dos eventos e das palavras feitas ações, uma antropologia moldada pelo objeto de pesquisa [...]” (Chaves, 2000, p. 14) É um procedimento que requer calma e um tempo prolongado de campo, que permite *experienciar* as questões apresentadas pelos interlocutores da pesquisa e trazê-las como questões a serem trabalhadas.

Evidentemente, as questões também estão alinhadas com o que achei interessante trabalhar do ponto de vista analítico, de interlocução com meus pares e de angústias próprias de quem atua no campo da cultura há alguns anos. Da mesma forma, precisei também fazer escolhas analíticas para entender os dados encontrados e, depois de algum tempo, decidir com quais materiais eu faria essa análise.

Além de apresentar a pesquisa, a proposta desta introdução é levantar questões que envolvem um debate teórico sobre o etnógrafo em campo e suas formas de atravessamento, e os dilemas que surgem na pesquisa, procurando contextualizar o cenário em que essas escolhas

de pesquisa ocorreram. Em paralelo, procurarei apresentar episódios sobre as escolhas que precisei fazer ao longo da minha imersão em campo, dialogando com a teoria. Fazem parte desta introdução a apresentação da pesquisa idealizada e, *a posteriori*, a pesquisa possível, assim como o porquê das transformações do projeto de pesquisa, uma conversa teórica sobre fazer campo e as interações com meus amigos e com os interlocutores de pesquisa.

## 1.1 UM PROJETO DE PESQUISA NO PERÍODO DA PANDEMIA DA COVID-19

Quando escrevi o pré-projeto de mestrado, pensava em trabalhar com as experiências da companhia de teatro da qual fazia parte, entrelaçando-o entre arte, praça, cidade e teatro. O título pensado para tal momento era: “Arte na praça: periferia, corpos e agenciamentos urbanos”.

Nesta proposta inicial de pesquisa, o desafio era pensar a partir da experiência de um espetáculo do qual eu era proponente e no qual atuei também como produtora, atriz, gestora, figurinista e mediadora. Enfim, naquele momento, acumulei múltiplas funções, entre elas a de antropóloga, e esta foi a função mais atravessada nesse fazer, visto que eu não conseguia nem conversar direito com as interlocutoras de pesquisa: apenas me preocupava com os prazos, horários, organização do espaço, alimentação, materiais, etc.

O grupo era composto na época por oito adultos que se mesclavam entre os mais diversos ofícios, e duas crianças, filhos dos companheiros do grupo, também participantes deste fazer artístico. Geralmente, a Coletiva naquele período era composta por quatro mulheres (entre as quais me incluo), que moram na cidade de Itaguaí. Mas, para fins de execução do projeto em andamento naquela época, decidimos convidar outros artistas que já faziam parte de nossa rede. Assim, contamos com dois participantes da banda de fanfarra chamada Corporação Musical Maestro Ilson de Lima (COMMIL), estes também de Itaguaí, e mais dois participantes da Cia Horizontal de Arte Pública (CHAP), que no momento residiam em Maricá.

É importante dizer que muito do que foi vivido nesse tempo pandêmico, em que os cuidados com o uso de máscara de proteção e álcool 70% eram práticas comuns e faziam parte desse cenário de preocupação por parte de todos os participantes do espetáculo.

Esse contexto me afastou do diário de campo. O cenário era: enquanto corria no celular, em contato com outros profissionais tentando resolver demandas, outras atividades e problemas ocorriam nos ensaios, dos quais acabei por não fazer parte em muitos momentos, mesmo

atuando como atriz. Vale ressaltar que as cenas da descrição etnográfica acima também ocorriam na pré-pandemia, tais como o exercício de múltiplas funções, a sobrecarga, etc.

Os encontros presenciais ocorreram durante oito domingos, uma imersão de um dia inteiro, no quintal da casa dos meus pais, no quintal do vizinho ao lado, e no quintal de uma das participantes do grupo. Esses encontros ocorreram ao longo dos meses de agosto, setembro e outubro de 2021. Nós também nos encontrávamos por meio das plataformas *digitais*, ao longo da semana. Nos organizávamos através de um grupo no *WhatsApp*, e ligações de voz constantes para alinharmos as necessidades dos ensaios e para o dia das filmagens.

Assim percorremos três quintais, o quintal de uma das participantes da Coletiva no qual havia uma área coberta para dias de chuva, o quintal da casa dos meus pais, e o do vizinho ao lado, que funcionou como uma espécie de extensão, já que não existia um muro entre eles. E assim vivenciamos de diversas formas uma espécie de agenciamento proporcionado pelo quintal, ou ainda *habitamos* (Ingold, 2012) o ambiente, de certa forma o tornamos um lugar outro de experimentação. Percebemos possibilidades para uma coxia entre os pequenos arbustos, creche, estúdio para gravação na garagem, refeitório embaixo das árvores frutíferas, set cinematográfico e até mesmo um bar. O lugar que poderia estar em sua dimensão final, se mostrou poroso, e num estado de constante formação (Ingold, 2012).

O quintal foi habitado por parte das pessoas que o visitaram para viver essa empreitada, e aqui trarei uma breve reflexão sobre esse ambiente, em diálogo com o trabalho de Safira Reink (2020). Ao observar os quintais de Morro Agudo, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, ela percebeu que esse lugar propiciava uma série de relações de sociabilidade ocasionadas pelas plantas, vizinhança e a própria casa. E assim, o quintal ganha um espaço de apreciação nas ciências sociais. Neste momento percebo o quanto desse ambiente proporciona ofertas de uma construção orientada para uma produção artístico-cultural.

Mas ocorreram adaptações, como mudar a apresentação para o formato *online*. Isso causou uma série de estranhamentos no grupo, porque estávamos habituadas a usar a praça como lugar de encontros, para reuniões, treinos de pernas de pau e apresentações. Embora o formato fosse algo familiar, quando precisávamos mudar, lidamos com esse não tão novo mundo, porque usávamos as redes sociais para a comunicação e divulgação de atividades desde antes da pandemia, mas foi estranho porque passou a fazer parte de uma das formas de execução dos ensaios até as reuniões de caráter mais burocrático.

Esse distanciamento forçado também nos propiciou outras aproximações, como conhecer os espaços antes privados (quartos, cozinha de casa), transformados em sala de reuniões e ensaios, uma frequência maior de interações, estreitados pelos encontros *online*.

Quando parte da equipe adulta estava ao menos com a primeira dose da vacina contra a Covid-19, nós voltamos aos encontros presenciais, porém ainda de maneira distanciada, e estes ocorreram nos quintais. Ainda não havia uma sensação de segurança por parte do grupo para a volta do uso do espaço público, visto a baixa adesão à vacina naquele período.

Mas existiu um espaço útil, pois pudemos perceber também as mudanças do espetáculo. O que a princípio seria apresentado na rua, nós decidimos migrar para o modelo digital, pois vimos como seria difícil executá-lo ainda num momento em que boa parte da população não havia recebido nem a primeira dose da vacina contra o Covid-19. Nós também identificamos a necessidade de observar como estávamos enquanto corpo artístico, pois estávamos todos desabituados com práticas corporais. Nós fizemos um treinamento físico *durante horas de videochamadas*, porque vimos que esse tempo parado, distante de qualquer atividade, alterou o nosso corpo, a dificuldade de executar movimentos básicos que eram comuns à nossa prática, como subir na perna de pau e marchar, o nosso fôlego, ou então uma postura alta de peito aberto, quando nos habituamos a ficar parados na frente do computador.

Os imperativos tecnológicos fizeram parte de nossa rotina de ensaios, afinal era o meio possível, mas isso envolvia imprevistos, como conexões caindo durante a execução de movimentos complexos ou, devido a alguma falha tecnológica, ficarmos sem a supervisão da nossa coreógrafa, implicando riscos e possíveis lesões durante as práticas. Enquanto reflito sobre os imperativos da praça, como cachorros latindo e entrando no ensaio, chuvas torrenciais no verão, ou até mesmo, a ausência de um banheiro nas proximidades da praça, não pretendo cuidar disso agora, mas deixo para uma análise futura. Nós nos desafiamos a ensaiar em nossos quartos, salas e varandas sem uma estrutura adequada e que em diversos momentos se mostraram mais perigosos até do que os ensaios na rua, devido aos excessos de objetos em nossos locais de moradia. Nestes casos, as nossas casas apresentavam obstáculos perigosos para a prática dos ensaios, ou até mesmo, a ausência desses obstáculos em alguns momentos também apresentava perigo.

Essas mudanças não ficaram restritas apenas aos grupos artísticos, também se estenderam a outros espaços, como as escolas, universidades, serviços públicos e privados e entre outros, as formas antes presenciais de encontro e troca se distanciaram. O sentido de presença se transformou, pois houve reconfigurações na vida de todas as pessoas, em diversos âmbitos. Migramos em massa para as atividades *online*, na qual ainda existe uma disparidade no acesso, pois ainda é um produto caro, tanto adquirir uma internet de banda larga quanto ter um computador de mesa ou portátil (Parreiras; Macedo, 2020).

Inclusive é importante ressaltar que, mesmo nesse novo contexto, não foram todos os trabalhadores do setor cultural que tiveram a possibilidade de trabalhar remotamente. Existiu toda uma cadeia produtiva na área que foi atingida (Guerreiro *et al.*, 2021). Outro ponto importante, ainda houve os artistas que não puderam se manter em isolamento, para ilustrar isso apresento a reflexão de Falcão e Rocco (2021):

Mas quem vivenciou as ruas nesse tempo? Foram as pessoas em situações de rua que não tinham para onde fugir, foram comerciantes informais, foram as pessoas que não tiveram o privilégio de trabalhar em casa, foi a parcela dos artistas de rua que trabalha em semáforos e em avenidas, foram as pessoas desempregadas, e foi, também, parte da população que se viu cada vez mais empobrecida e sem possibilidades de vivência e de pertencimento a uma sociedade exclusivista, governada por uma política predatória. (Falcão; Rocco, 2021, p. 5)

Esta pesquisa foi pensada em um contexto de esperança em um mundo pré-pandemia, no qual a Coletiva estava atuando na praça pública através de um projeto de Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). Com a chegada da pandemia e a mudança do cenário, o grupo e o seu fazer se modificam, e isso significou um uso maior das redes sociais. Nós já fazíamos uso, porém de uma forma mais esporádica, mas com a pandemia teve uma intensidade maior, passando a ser o meio de comunicação e de uso mais comum, uma nova forma de praça pública. Logo o método de trabalho se transformou, assim como o conteúdo: fizemos uso de plataformas como *Instagram*, *StreamYard*, *Youtube* e *Facebook* usando o recurso chamado “*lives*”, e nelas lançávamos propostas de interação e jogos teatrais. Ao trazer esse panorama apresento que existe uma transformação nas propostas de pesquisa, muitas vezes por causa dos imprevistos da vida, o que torna nosso fazer desafiador e repleto de improvisos.

É importante frisar que não foi a proximidade com o campo que me afastou deste contexto de pesquisa, mas os diversos ofícios com os quais estava lidando que tornavam difícil fazer a pesquisa. Na seção seguinte apresento um pouco sobre as reflexões acionadas nessa experiência.

## 1.2 DESAFIOS EM FAZER O CAMPO, EXPERIENCIAR A PESQUISA E ENTENDER SEUS FINS

Um dos desafios que percebi ao longo desse contexto foi entender o término da pesquisa, especialmente considerando a proximidade territorial e das relações que ficaram evidentes ao longo do processo; ou quando acaba o diário de campo, as reflexões, análises e até mesmo minhas curiosidades diante daquilo que havia escolhido pesquisar. Mesmo ampliando o foco da pesquisa, continuei circulando pela cidade, acompanhando movimentos, à busca de um projeto e de uma questão de trabalho no mesmo território onde realizava minhas atividades artísticas. Em uma pesquisa executada com algum distanciamento, como no caso de uma *ilha* na Melanésia, quando o antropólogo vai embora, as pessoas que ficaram mantêm ou não seus laços. A vida continuará seguindo seu fluxo, portanto, as relações são desfeitas, outras são criadas e, com o passar do tempo, tudo (ou nada) pode se transformar.

Por ser uma pesquisadora do campo, constantemente era acionada pelas notícias que via nas minhas redes sociais a respeito do cenário das políticas culturais de Itaguaí. As reuniões do Conselho continuaram acontecendo mensalmente, assim como os eventos de cultura também seguiram seu fluxo, e eu continuava presente de alguma maneira, considerando que, desde o início da pesquisa até o presente momento, minha vida mudou, então alguns movimentos de aproximação e afastamento das relações e dos projetos de cultura também ocorreram. Nas conversas de bar, até mesmo nas saídas para tomar um sorvete, ir à praia com os amigos, a todo momento era acionada pelos temas da pesquisa. Mesmo quando eu decidia “Hoje não falo de trabalho, nada de mestrado, pesquisa, quero desligar”, era frequentemente interrompida pela vida que sempre insiste (ainda bem) em seguir seu próprio fluxo. Nessas investidas era convidada a refletir sobre o tema, indagada pelos meus pares (e amigos): “E esse mestrado, não acaba?”, “é sobre o que mesmo?”, e também tinha: “E você soube o que aconteceu no conselho?”. Ainda existe uma certa felicidade em mim por saber que de alguma maneira sou lembrada pela pesquisa, pelas minhas perguntas, ou anotações no meio dos eventos.

Outro movimento interessante, foi um convite para participar de uma roda de conversa no dia da mulher negra latino-americana, organizada pelo grupo “Aquilombar”, idealizado por Thamyres Dutra, e que até então eu não era parte. No evento apresentei um pouco da pesquisa que está registrada neste documento, e destaquei algumas questões que envolvem e fazem parte desse cenário. Após a apresentação, houve um espaço para perguntas e aconteceu algo que eu não esperava, uma das participantes da roda de conversa me interpelou, dizendo que o governo municipal era maravilhoso, e o prefeito na gestão merecia agradecimentos dos artistas. O que mais me chamou atenção foi a seguinte fala:

Os artistas dessa cidade precisam aprender a empreender, tem muita empresa aqui nessa cidade, só ir lá pedir pra eles, parar de depender da prefeitura. Vocês tão na universidade, mas não tão sabendo das coisas, tem como pedir dinheiro para empresa e eles colaborarem, tem até lei para isso! Você sabia que tinha uns canadenses aqui? Pergunta lá na sua faculdade, eles sabem. (Fragmento de campo, 25 de julho de 2023)

Esta argumentação me pegou de surpresa, confesso que não estava preparada para essa investida, e quando isso me ocorreu não soube responder, ficando em silêncio. Em minha inocência (ou até mesmo arrogância) achava que passaria despercebida, imaginando que seria só mais uma pessoa a falar, mas minha fala foi ouvida e teve réplica. Ainda não sei exatamente como interpretar esse movimento, mas até hoje ele reverbera em mim. De toda maneira, o processo de pesquisa é um encontro contínuo, tanto conosco mesmos quanto com as diversas interlocuções que surgem durante esse fazer.

Em alguns momentos, refleti sobre o mito grego que fala dos fios de Ariadne e a jornada de Teseu rumo ao centro do Labirinto e a batalha contra o minotauro. Teseu deveria ir ao centro do labirinto e enfrentar o minotauro, mas como seguir sem se perder, visto que um labirinto é cheio de caminhos que possuem possibilidades que não a principal? Não existia um mapa para essa empreitada, então para fazer essa jornada Ariadne sugere que Teseu entre no labirinto segurando um fio, e assim ele traçaria o caminho até o centro, deixando os fios por onde passava, e depois, seguiria o fio até a parte exterior.

De certo, trazer a imagem do fio de Ariadne e o labirinto é para pensar sobre a etnografia, a escrita do diário e os deslocamentos propostos no viver e no fazer o campo. E até mesmo um tipo de estado de autovigilância no trabalho. Evidentemente, em uma pesquisa não pretendemos encontrar um minotauro no centro do nosso campo.

Essa metáfora sobre o labirinto, Teseu e os fios de Ariadne, é como tenho visto meu fazer: entrar no campo sem me perder no labirinto, estabelecer uma comunicação com o diário de campo, que me permite perceber a pesquisa tanto de dentro quanto de fora. Parafraseando Magnani (2002), conseguir mobilizar um fazer antropológico “de perto e de dentro”, me possibilitando enxergar particularidades do ambiente de pesquisa e também perceber o todo, assegurada pelos fios metodológicos. Acredito, retomando os parágrafos anteriores, que o interior do labirinto é um convite que a etnografia nos faz, um olhar para o outro, e entender que, na verdade, este outro somos nós. Então os fios de Ariadne, o labirinto e Teseu, são metáforas para essa jornada que nos coloca diante de nossas questões.

O questionamento que permanece é: como entender o início e o fim de uma pesquisa em um contexto de proximidade? Não foi fácil responder essa pergunta, pois durante

a pesquisa circulei por cerca de sete eventos, alguns produzidos pelos agentes culturais da cidade, outros pela Secretaria de Educação e Cultura, e até mesmo pela prefeitura. Os movimentos artísticos e culturais não são homogêneos; pelo contrário, possuem dinâmicas internas de divisões e aproximações, estando em constante movimento, seja pela mobilização dos fazedores culturais, pelos projetos da prefeitura ou pelo Governo Federal.

Minhas vãs tentativas de “não fazer mais campo” ou “encerrar a pesquisa” não poderiam se concretizar, pois o cenário das políticas culturais de Itaguaí continuaria em movimento. Os desafios que encaramos quando pesquisamos algo próximo, e que segue em movimento independente da nossa presença, podem começar não apenas pelo estranhamento desse mundo íntimo, mas pela dificuldade de entender os fins da pesquisa quando não saímos da *ilha*.

Nesse tempo de pesquisa circulei em eventos, alguns produzidos pelos ‘agentes culturais’ da cidade (termo êmico), outros produzidos pela Secretaria de Educação e Cultura, e/ou Secretaria de Eventos. A todo momento, falas, ações me acionavam questões e a antropóloga em campo – como diz Carly Machado: “é bicho ansioso que quer estar em todos os lugares ao mesmo tempo” – mas mais uma vez me vi limitada, pelo tempo, recursos e conciliação com a vida cotidiana. Para além das reflexões, os eventos em que estive presente, foram:

- Exposição do Acervo Familiar de Lélia Gonzalez, organizado pela prefeitura na Casa de Cultura, centro de Itaguaí, em conjunto do Instituto Jair D’Ogum;
- Exposição de Carnaval, organizado pela prefeitura, Teatro Municipal Marilu Ferreira;
- Festival de Teatro da Feira, na Feira Agropecuária, organizado pela Coletiva Despertando, patrocínio Lei Aldir Blanc de Auxílio Emergencial à Cultura; divulgação do Festival de Teatro da Feira, organizado pela Coletiva, patrocínio Lei Aldir Blanc de Auxílio Emergencial à Cultura;
- Dia da Consciência Negra, organizado pelo Rua Educa e AME, Bairro do Engenho – AME, auto-organizado;
- Conferência Popular de Cultura, local: Ilê D’Oxum Apará, Santa Cândida, auto-organizado;
- Fórum de Cultura, Escola de Dança, centro de Itaguaí, organizado pela prefeitura, através da Subsecretaria de Educação e Cultura;
- *Expo* de 2022, 2023 e 2024 Prefeitura, pela Secretaria de Eventos.

Para fins desta pesquisa, escolhi três eventos para trabalhar ao longo dos três capítulos desta dissertação. Os eventos escolhidos foram: Primeira Conferência Popular de Cultura do ano de 2021, *Expo Itaguaí* do ano de 2022, e Arena Cultural dentro do evento da *Expo*.

No primeiro capítulo, intitulado “O Mar, o Asfalto, as famílias e a *Expo*”, pretendo trazer olhares sobre o território de Itaguaí e evidenciar as disputas entrelaçadas pela construção do aniversário da cidade a partir da *Expo* e a sua transformação. No segundo capítulo “Fazer e Estar na ‘Cultura’”, pretendo trazer a movimentação dos agentes culturais da cidade, disputando as formas de gestão da cultura através do conselho municipal de políticas culturais, além de um debate antropológico sobre cultura. O terceiro capítulo “Um Negócio de ‘Cultura’”, abordará o aspecto mercadológico da gestão cultural, e como eventos como a *Expo*, e seus *cercadinhos de cultura* chamados Arena Cultural, servem como instrumentos para a execução de um projeto político de poder.

## CAPÍTULO 1 – O MAR, O ASFALTO, AS FAMÍLIAS E A EXPO

*Nessa terra tem Palmeiras,  
tudo que se planta dá,  
só malandro não se planta  
e tem Malandro pra daná.*

(Nieda Nepumoceno)

Neste capítulo, proponho uma reflexão sobre a cidade de Itaguaí a partir da dinâmica de seus eventos. Começo pensando sobre a *Expo*, trazendo o seu cenário e discutindo como seu modelo atual foi sendo montado ao longo do tempo. Para isso, abordo lembranças de pessoas à minha volta, como da minha família e de meus amigos. Além disso, uso a ideia de *vestígios* para apontar os fragmentos dessas histórias que me encontraram ao longo da pesquisa. Digo “me encontraram” porque, muitas vezes, a pesquisa tomou seu fluxo, e eu apenas entendi como seguir com ela. Em outros momentos, estive em busca dessa pesquisa, tentando elaborar como esse presente carrega parte desses *vestígios*, em lugares como a *Expo*.

### 1.1 A EXPO

O trecho a seguir é uma descrição do espaço da *Expo* Itaguaí 2022, das sensações (cheiros, sons, imagens) e da *line up*<sup>1</sup> do evento. Apresentarei uma ida ao evento na noite de apresentação das Feminejas Maiara e Maraisa, mas também o cenário do evento.

A *Expo*<sup>2</sup> acontece em uma área ao lado do Parque Municipal da cidade, em um grande espaço de chão de terra com gramado, margeado por um rio. O espaço todo é cercado, não só pelo rio, mas também por cercas que pareciam telhas de alumínio. A entrada tem um grande portão, com uma série de pequenos portais com aparelhos para detecção de metais. Uma série de profissionais de segurança com esses instrumentos analisavam as pessoas que passavam,

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://expoitagui.com.br/>. Acesso em: 03 jul. 2022. A programação no site se atualiza conforme os anos passam, sem deixar um registro histórico.

<sup>2</sup> A *Expo* é o evento que comemora o aniversário de emancipação política da cidade que ocorreu na data de 05 de julho de 1818. Antes dessa data era ainda compreendida como Paróquia e passa a condição de Vila de São Francisco Xavier de Itaguaí.

parando umas e outras. Existiam alguns outros profissionais com coletes e emblemas da prefeitura e identificadores do conselho tutelar, rotulando menores de idade.

Antes do portal, para chegar *no evento*, uma série de vendedores ambulantes circulam pelo espaço, iniciando o que seria o evento, faixas escritas com o nome dos artistas do palco principal que se apresentariam naquele dia, a venda de doces, chicletes, cigarros, copos e afins. Isso porque dentro do espaço, seria tudo muito mais caro, e do lado de fora um tanto quanto mais barato. Assim, o dentro e fora se articulavam, separados por uma cerca, detectores de metal e uma diferença de preços significativa.

O interessante é perceber que de alguma forma esse evento organiza a cidade. Mesmo aqueles que não participam diretamente se percebem de alguma maneira impactados. Isso porque uma série de promoções de roupas, prestação de serviços (como maquiagem e transporte), se tornam ainda mais divulgáveis. Vários *influencers* da cidade de Itaguaí fizeram *reels* e vídeos mostrando possíveis *looks* para a ida no evento. É inegável o impacto que existe sobre o comércio da cidade.

O espaço do evento contava com três palcos e existiam alguns outros setores como: Arena Cultural, Arena da Educação, Espaço Ativação Cultural, Área da Agricultura, Fazendinha, Prova do Laço, Desenvolvimento Econômico, Caravana da Tecnologia, Boate, Exposições e Rodeios.

Na entrada do evento, um túnel em formato triangular com fotografias nas partes internas, imagens de seus pontos turísticos como a Serra do Matoso, bairros litorâneos como a Ilha da Madeira e Coroa Grande, e Mazomba, um bairro mais rural. Lugares conhecidos pelas praias, registrados por imagens aéreas, ilustrando os bares, cachoeiras e rios. É importante notar que tanto as praias como as cachoeiras já sofrem com algum impacto ambiental há alguns anos. A Ilha da Madeira, por exemplo, em algumas publicações, é lida como um uma “zona de sacrifício”, devido ao forte impacto da industrialização.

As imagens produzidas ali, naquele túnel, eram sobre o que se queria mostrar, um recorte (como qualquer fotografia), de um lugar turístico, mas pouco se mostrava sobre os conflitos ambientais presentes, tais como a diminuição da presença de peixes na região, atingindo toda uma economia que girava no entorno da pesca artesanal. Isso pode ser melhor visto na dissertação de Alissandra Pinheiro Lopes (2013a) “Territorialidades em conflito na Baía de Sepetiba, Rio de Janeiro, Brasil. Estudo de caso dos conflitos entre os pescadores artesanais e o porto da Companhia Siderúrgica do Atlântico (ThyssenKrupp CSA)”. A dissertação tem como tema o sentimento de perda da comunidade tradicional do bairro. A autora também escreve sobre as questões ambientais pertinentes ao local. E então, o lugar que, em fotografias parece

um paraíso ecológico, viveu e vive essa intervenção, tornando-o algo distante do retratado naquelas imagens.

Ainda na entrada do evento, uma gigante fila se estendia para a entrada com menores de idade, cadastrados pelo conselho tutelar junto com seus responsáveis. Ao lado dessa, antes de atravessar o portal, uma área com uma lona, palco, mesas e barracas com diversos quitutes sendo vendidos como maçã do amor, trufas, cocadas, salsichões, churrascos, cervejas e *drinks*, nomeado Terreirão.

Após atravessar o portal do evento, uma rua de terra que direcionava até os fundos do evento ao lado esquerdo: barracas com *drinks*, lanchonetes, exposição de acessórios e o palco menor chamado Quiva. Nesse lado esquerdo também estavam a Arena da Educação, Arena Cultural, Ita Artes (exposição e venda de objetos artísticos), e um *stand* da Ativação Cultural. Do lado direito, o parque de diversões com brinquedos, e mais à frente a área do palco chamado Laiá, no qual as atrações protagonistas estavam concentradas, com o camarote. Nos fundos do evento, o Palco Itinga, e uma série de atrações agropecuárias, a área do Rodeio, junto com o estacionamento, uma exposição de veículos usados na agroindústria, alguns *stands* de turismo rural em conjunto com os *stands* da Secretaria do Meio Ambiente e o Instituto ECOMAR<sup>3</sup>.

A *Expo 22* ocorre em cenário pós-pandêmico, e também seguida da escolha dos conselheiros de cultura para a gestão no ano de 2022 até 2023, quando os primeiros conselheiros escolhidos pela “sociedade civil” (termo êmico, para dizer sobre todos que não estão trabalhando na prefeitura) para ocuparem as cadeiras do conselho, de fato puderam estar lá. Até então, eram apenas servidores do município escolhidos pela gestão para a ocupação do conselho. Eu não posso afirmar que, com a entrada destes novos ocupantes, a Arena ganhe um formato no qual os artistas passam a ser pagos, mas posso levantar esta hipótese visto que, além de tudo, vivenciamos um evento crítico com a pandemia de Covid-19, que impactou diretamente o setor de “cultura”. Lembrando que este setor já estava em um período frágil desde o desmonte da cultura em 2016, quando o ministério foi extinto e jogado da pasta de turismo para a pasta de cidadania, e depois para a educação.

Os nomes dos palcos foram colocados a partir de personagens do mito de fundação da cidade: Laiá, Quiva e Itinga. Os dois primeiros nomes são Personalidades presentes neste mito de fundação, responsáveis por fundar as fronteiras da cidade e por guerrearem em conjunto dos outros aldeados contra as ameaças de territórios vizinhos, como a Fazenda de Santa Cruz. Quiva e Laiá são parte de uma narrativa romântica, na qual o “índio mais forte e a índia mais bela”

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://ecomarufri.com.br/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

formaram este casal heroico que lutou pelo seu território e sua população, chamada então de Itinga. Na ornamentação destes palcos existia uma tentativa de implementação de grafismos de povos indígenas.

O palco Laiá era o protagonista e também maior em termos de aparelhagem de som, iluminação, e localização no espaço do evento, recebendo atrações tais como: DJ Gigga, Maraia e Maraisa (cantoras conhecidas como Feminejas); Dj Just Mike e Capital Inicial; Elaine Martins, Eli Soares e Anderson Freire (cantores Gospel); Dj Thiago Hippolito e Simone e Simaria; Dj Mario Vilela e João Gomes; DJ Ric Rulien e Luan Santanna.

No Palco Quiva, existiam as atrações coadjuvantes: Priscilla Moraes e Mumuzinho; Imagina Samba e Batucada Dú Nossa Bloco; Vou Pro Sereno; Swing e Simpatia; Henry Fabiano e Grupo Reluz; Gabriel Lima e Gamadinho;

Antes ou depois dos *shows* principais de cada um dos palcos havia uma *playlist* que tocava *hip-hop*, axé, música eletrônica e os *hits* do ano, passando assim por uma diversidade musical, para além das atrações centrais do evento. Essa variedade enfatiza ainda mais a dimensão da experiência, que faz parte também do *slogan* da *Expo Itaguaí*: “*venha viver essa experiência*”. Então, a escolha dos *shows* do palco principal, a sonorização dos outros espaços, acompanha também a ideia da experiência que esses espetáculos poderiam causar.

### 1.3 A EXPO (BEM) ANTES DE 2023

Há 30 anos a *Expo Itaguaí* faz parte do calendário anual de quem mora na cidade. E, como moradora, o evento também faz parte da minha história. Então, contar essa história é, por um lado, lembrar dos momentos da minha infância. O evento era anunciado quando, ao passar-se no calçadão, ou no ponto da “estação” (antiga estação ferroviária desativada, mas que atualmente funciona como casa de cultura), era possível ver as grandes estruturas do evento sendo montadas. A ansiedade era gritante, pois os brinquedos como rodas gigantes, montanhas-russas, carrinhos bate-bate chegariam na cidade. Evidentemente o tempo passou, e quando chegou a adolescência os atrativos passaram a ser outros: ir ao *show* de um cantor famoso, ou poder experimentar as possibilidades que o evento oferecia para a juventude quase adulta, como bebidas alcoólicas, flerte, sair com os amigos, etc.

Apesar de a *Expo* fazer parte da minha história, eu conheci a história desse evento como um presente do acaso: quando fiz um trabalho de campo, assinando como roteirista e

pesquisadora do filme “Samba da Comunidade<sup>4</sup>”. O campo aconteceu no ano de 2022, e o filme conta sobre os antigos carnavais da cidade. Este curta documental foi idealizado por Mariana Castro, minha amiga e produtora cultural da cidade. O filme foi premiado no edital da Retomada Cultural organizado pela SECEC<sup>5</sup>. Neste mesmo trabalho, fiz uma pesquisa documental no acervo pessoal desta amiga, e além de dados sobre os antigos carnavais, acabei encontrando recortes de uma reportagem do jornal Atual sobre os anos 90 que contava a história da *Expo Itaguaí*.

A reportagem, que foi publicada no início dos anos 2000, faz uma retrospectiva da década de 90 e conta a transformação do aniversário da cidade: a festividade costumava ser um cortejo com a exibição do que havia sido produzido pelos agricultores locais. Seu trajeto era pela avenida principal da cidade, e finalizava na Praça Vicente Cicarino, até hoje a praça central de Itaguaí. E o cortejo ao chegar nessa praça, popularmente chamada de pracinha, existiam apresentações musicais de artistas locais. Ocorria ainda uma competição entre esses artistas, e a premiação era uma lata de goiabada, ou de alguma outra fruta da estação.

Nos anos 90, com o governo do prefeito Benedito Amorim, a comemoração da cidade se transformou, arriscaria dizer, seguindo os moldes da indústria cultural. A exposição dos agricultores da cidade na praça central, chamada popularmente de “pracinha”, deixa de ser o protagonista do evento, e passa para as apresentações desses artistas de renome nacional e entretenimentos diversos, repletos de experiências sensoriais. O que antes eram os moradores se apresentando e até mesmo disputando por premiações<sup>6</sup> no evento de aniversário de emancipação da cidade, se torna um outro tipo de evento. O recorte do jornal apresentado pela Figura 1 conta que a mudança do aniversário da cidade aconteceu ainda em 1993, numa proposta de transformação “*do velho ao novo*”.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ybe03YDwjE&t=49s>. Acesso em 09 set. 2024.

<sup>5</sup> Secretaria do Estado de Cultura e Economia Criativa.

<sup>6</sup> As premiações ocorriam entre os artistas que se apresentavam e geralmente ganhavam uma lata de goiabada, ou algum outro doce da estação. O intuito, pelo que entendi, era estimular competitivamente a participação das pessoas no evento.

A idealização da *Expo* ocorreu a partir do movimento do secretário de Turismo da época, Paulo Alexandre. O ponto de virada colocado por esse secretário indicava que, além de uma premiação, a cidade contava “apenas” com as apresentações dos artistas locais durante a noite na praça principal da cidade, nas palavras do secretário, “*o evento era limitado*”. Assim, o modelo promovido na *Expo* como uma nova forma de evento expandia para novas formas de fazer a política de eventos da cidade, para uma dimensão ainda mais sensorial.

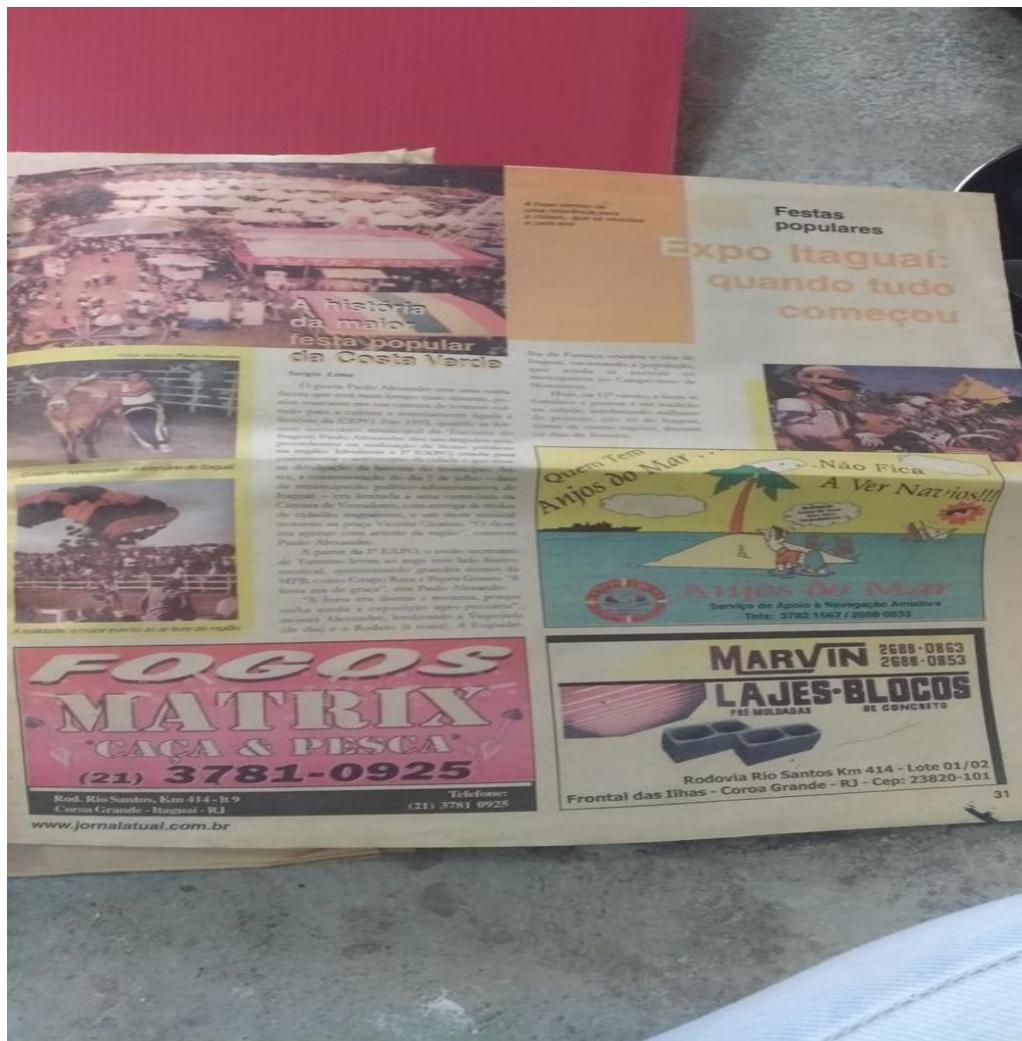


Figura 1 - Fotografia página de jornal – Acervo pessoal de Mariana Castro

Aos poucos a *Expo* foi se transformando de tal maneira, que as apresentações também se modificaram. Além dos *shows* de artistas de renome nacional, foram acrescentados a vaquejada e o rodeio. Das primeiras comemorações de aniversário de emancipação da cidade, manteve-se a exposição agropecuária, mas a ela foi acrescido um parque de diversões e uma corrida de *motocross*.

Esta mesma matéria ainda mostra a importância da consolidação dessa criação, quando enfatiza que a *Expo* se torna parte do calendário oficial da cidade, não pelo aniversário de emancipação, mas pelos atrativos que chegam a partir do evento. Com o evento, a circulação de pessoas se torna ainda mais intensa devido a vinda de residentes de outras cidades para viver a *Expo*.

Em 1991, se discutia sobre a chegada do complexo petroquímico em Itaguaí<sup>7</sup>, projeto que acabou não se consolidando, mas deixou um rastro de assassinatos na cidade. A monografia de Huri Henrique Paz da Costa (2021) intitulada “Voto de sangue: mapeamento dos assassinatos de políticos no Estado do Rio de Janeiro (1988-2020)”<sup>8</sup>, relata uma série de assassinatos políticos que ocorreram no estado do Rio de Janeiro. O autor escreveu sobre esse período no qual a cidade de Itaguaí vivenciou esses crimes políticos. Lembro de ouvir meus pais e avôs chamando Itaguaí de termos como: cidade de “Marlboro” e dos “Bangs-Bangs”, em referência aos filmes de faroeste populares nos anos 80. Em 1993, após estes assassinatos, e também com a não construção do polo petroquímico, cria-se uma nova forma de comemorar o aniversário de emancipação de Itaguaí, através da chamada *Expo*.

Ao longo destes 30 anos de existência, a *Expo* não necessariamente foi ininterrupta aconteceram interrupções e variações no modelo: em alguns anos houve cobrança de ingressos, em outros anos não; em alguns anos não chegou a acontecer o evento, como durante o período da crise sanitária causada pelo Covid-19. Enfatizo que a primeira *Expo* que fiz o trabalho de campo, que está sendo apresentada ao longo deste capítulo, é a primeira no pós-pandemia, quando todas as vacinas já haviam sido disponibilizadas e o uso de máscaras e álcool em gel já não faziam parte do cotidiano. Na época, o secretário de Eventos Fabinho Rocha “Prime” usava o seguinte argumento: “*O povo de Itaguaí merece voltar a ser feliz de novo*”.

A *Expo* de 2022 foi marcada por transformações significativas, tais como as alterações nos nomes dos palcos, a identidade visual utilizada no espaço do evento, e a inserção de espaços como a Arena Cultural, Arena da Educação e Arena da Ativação Cultural. Estes espaços não eram comuns nas *Expos* anteriores.

A Arena Cultural também inseriu os artistas da cidade em sua programação, com um cachê de pagamento, o que até então não era comum. Nas *Expos* anteriores a pandemia, até

<sup>7</sup> No ano de 1991, discutia-se a chegada do Polo Petroquímico em Itaguaí e como isso significaria uma série de investimentos e melhorias na cidade, na perspectiva do prefeito Abelardo Goulart. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_11&pesq=%22Abeilard%20Goulart%22&pagina=ano%201999&pagsis=7789](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22Abeilard%20Goulart%22&pagina=ano%201999&pagsis=7789). Acesso em: 09 nov. 2024.

<sup>8</sup> Nesta monografia, Huri Henrique Paz da Costa apresenta, além de Itaguaí, outros municípios onde esses assassinatos políticos ocorrem, contextualizando o cenário político em que esses crimes ocorreram.

mesmo na vez em que me apresentei com a turma de teatro que fazia parte em 2014, existia uma lona cultural com apresentações das turmas dos cursos ofertados pelo Teatro Municipal da cidade e essa apresentação era sem pagamento de cachê para os artistas, apenas um ‘*lanchinho*’, ‘*no amor*’. Em outros momentos, existiam, nessa mesma lona cultural, apresentação de artistas de renome nacional como Zeca Baleiro e Elza Soares.

## 1.4 HISTÓRIAS DE ITAGUAÍ

### 1.4.1 Indígenas

Durante minha busca por materiais teóricos sobre Itaguaí e produções artístico-culturais sobre a cidade, encontrei alguns trabalhos sobre o livro “O Alienista”<sup>9</sup> de Machado de Assis. Esses trabalhos são leituras dentro das áreas de literatura, arte, educação e filosofia sobre a obra de Machado, e envolvem as questões elencadas na obra, como a loucura e o encarceramento, ou então, críticas sobre o fazer científico. Não pretendo apresentar aqui o denso material encontrado, mas deixo algumas referências: Cruz (2015), já traz uma abordagem, a partir do olhar da psicologia social, sobre a medicalização e a produção de identidade, institucionalização que constrói o enredo do conto. O trabalho de Vieira *et al.* (2016), traz uma análise sobre a adaptação da obra machadiana para os quadrinhos, e como essas adaptações para diferentes mídias podem contribuir para a leitura no âmbito da educação. A dissertação de Abdala (2013) aponta sobre como a narrativa machadiana constrói um universo implícito que esconde críticas ao que é chamado neste trabalho de realidade objetiva. Borba (2015) já aponta sobre os conceitos e as estratégias narrativas do mago das palavras, Machado de Assis, na obra “O Alienista”.

Em um levantamento bibliográfico sobre a produção cultural na cidade, me deparei com a dissertação de mestrado do historiador Glauber dos Anjos (2020), intitulada “Quiva e Laiá: protagonismo indígena nas aulas de História através de uma narrativa da cidade de Itaguaí/RJ”.

---

<sup>9</sup> Neste conto, Simão Bacamarte, o médico chamado de Alienista, cria uma casa de Orates em Itaguaí, na qual os loucos da cidade vão presos. Aos poucos, ele vai prendendo cada morador alegando que uma série de manias eram sinais de um diagnóstico de loucura. Esse movimento do médico não fica sem reação, pois alguns moradores se revoltam contra a empreitada, mas também vão presos. Até que, no final, Simão Bacamarte prende a si mesmo, visto que ele era o ser humano perfeito, sem os traços de loucura que ele tanto procurava.

O autor apresenta como iniciou nesse campo de pesquisa, explicando como as aulas de história poderiam se tornar um lugar para uma educação antirracista, abordando o mito de fundação da cidade, Quiva e Laiá. Em seu texto, conta como conheceu o mito: por meio de uma cartilha de um evento chamado “Ativação Cultural”, que comemorava os 200 anos de surgimento da cidade. O pesquisador relata algumas apresentações artísticas nas quais os povos indígenas, que deram origem ao mito de criação da cidade, foram performados de forma caricata.

O mito conta a história de Quiva e Laiá, um casal pertencente a povos indígenas diferentes, mas que teriam se encontrado em um aldeamento Jesuítico. Neste mito, que faz parte da história oral da cidade, Quiva, o ‘índio’ mais forte, e Laiá, a mais bela, se encontram e se casam. Para terem seu aldeamento, o casal percorre então as fronteiras do território hoje conhecido como Itaguaí. Os nomes destes personagens passaram a ser usados nos palcos da *Expo Itaguaí*: o Palco Laiá recebe os artistas de renome nacional, enquanto o Palco Quiva, artistas de circulação estadual.

De alguma forma, penso que esse mito faz alusão também a um certo ideal nacionalista e romântico, que vigorou e ainda existe no Brasil. Uma camuflagem das violências causadas pelas campanhas jesuíticas aos povos indígenas em prol de uma “integração”, em uma proposta de ‘apaziguamento’. Quiva e Laiá fazem parte dessa narrativa romântica, as imagens formadas sobre eles correspondem a um tipo ideal de personificação indígena, criando um outro, um lugar de alteridade. João Pacheco de Oliveira (2022) nos convida a refletir sobre essa percepção romântica e idílica que os povos indígenas acabam por receber, e como isso tem relação com dinâmicas territoriais. Ele traz o olhar das políticas de território e de gestão de populações desde a colonização, principalmente trazendo a percepção das elites sobre estes povos, como os “outros”. Ainda, como esses projetos nacionalistas e românticos da construção de uma “raça” brasileira, nos quais os povos indígenas deixam de ser vistos desta forma e se tornam “mestiços”. Longe de significar o fim do sofrimento e dos extermínios, a política de morte direcionada para estes povos se perpetuou, mesmo quando o decreto oficial não estava mais em vigor: “O governo português exigia a submissão militar e a conversão religiosa, mesmo que com o risco de um possível extermínio, atribuindo a tais ações (que chamavam de ‘pacificação’) uma motivação humanitária e redentora.” (Oliveira, 2022, p.23).

Durante esse momento da pesquisa, em que procurava material teórico sobre Itaguaí, encontrei também alguns artigos e dissertações sobre o período colonial. Estes apresentam uma perspectiva de formação da cidade, e a construção do que se entende hoje como território Itagaiense. Muitos artigos retratam o período da escravização, assim como os barões e

coronéis da região. Mas não me debruçarei sobre essas leituras; apenas considero relevante indicar que existe um farto material sobre esses assuntos<sup>10</sup>.

#### **1.4.2 “Mas, a qual família você pertence mesmo”**

A pergunta deste subtítulo me foi feita durante uma entrevista, quando pesquisava sobre os carnavais antigos da cidade para o filme citado logo nas primeiras páginas do Capítulo 1. Um dos entrevistados, ex-vereador que fez parte desses carnavais, ao fim da entrevista me perguntou: “*Mas, a qual família você pertence?*”. A pergunta me deixou encabulada, já que até então essa lógica das famílias sempre me pareceu algo distante, ou até mesmo ultrapassado, porém, me fez refletir sobre *Vestígios de Cidade* que ainda existem por Itaguaí.

O tempo é um elemento de transformação importante nesse contexto, que auxilia no estabelecimento e esquecimento de muitas histórias, deixando *vestígios*. De acordo com Walter Benjamin (2009), *vestígios* são o resultado desse agenciamento do tempo. É aquilo que sobra, em meio a tanta informação; os *vestígios*, são as sobras da transformação dos espaços, paisagens, e também aquilo que sobra na memória. Acredito também, que esse *vestígio* seja parte de uma sombra colonial de uma ferida ainda aberta. Para melhor costurar essa ideia, apresento Grada Kilomba (2020, p.1), que nos diz que “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras vezes Sangra.”.

---

<sup>10</sup> Nestes artigos, fala-se tanto sobre o aldeamento da cidade, que começa a existir a partir do encontro entre Jesuítas e povos originários aldeados, formando o então chamado Aldeamento São Francisco Xavier de Itaguaí ainda no século XVII, quanto sobre como algumas elites argumentam a extinção destes povos a partir do (violento) projeto de miscigenação (Ferreira, 2016). Há ainda pesquisas sobre os povos originários e a relação com o território de Itaguaí (Moreira, 2010; 2011; 2015) e (Almeida, 2013), e sobre as redes de trabalho escravizado que envolviam também as populações originárias (Campos, 2014). Destacam-se estudos sobre a relação de uso de mão de obra de pessoas escravizadas no território (Oliveira, 2014; 2015) e sobre as senhoras e senhores de pessoas escravizadas da região (Figueiredo, 2018), (Alves, 2018) e (Ruiz, 1997; 2014). Alguns desses artigos tem uma escrita que entendo como limitadas, e que corroboram para uma série de violências simbólicas. Por ora, também entendo a limitação que todos nós, pesquisadores, vivemos, e que muitas vezes a instrumentalização para um olhar e escrita mais cuidadosa não chegam a todos por uma série de questões. Deixo esse material aqui como sinal de que existe, mas também pontuo que precisa ser melhor cuidado.



Figura 2 - Cortejo de Aniversário da Cidade – Acervo da Prefeitura

O que chamo de *lógica das famílias* são essas relações de poder em que ter o sobrenome de algum patriarca pode fazer diferença, uma forma de “*carteirada*”. Parafraseando Damatta (2020), é uma forma de qualificar um argumento de autoridade: ao perguntar sobre minha família, ele gostaria de saber “com quem estava falando”. Essa frase, estudada por Damatta, aponta *vestígios* de uma cidade escravocrata. *Vestígios de Cidade* foi um termo que aprendi com Nildamara Torres, quando conversávamos sobre as diversas cidades existentes em Itaguai: a cidade dessas famílias, a cidade dos artistas, a cidade das indústrias, a cidade agropecuária, e que de alguma forma ocupam o mesmo espaço. Estes *vestígios* revelam cidades sobrepostas, de alguma maneira amalgamadas, que se deixam aparecer durante conversas como essa, na qual o seu lado provinciano se faz presente. Seria essa a cidade dos coronéis e dos colonos, mas que também se atualiza em novas roupagens, em uma cidade industrial, projetando uma imagem rural em eventos como a *Expo*, com seus tratores e vaquejadas.

Quando sou indagada sobre minha família, sou questionada sobre meu lugar nesta *lógica das famílias*, sobre os interesses da minha família, não sobre meus interesses. A pergunta sobre minha família era também para enfatizar que não pertenço a esse lugar, dizendo, através dos silêncios, que pessoas como eu pertenciam aos “sem família”, lugar de ausência: se ele, na figura do patriarca, não conhecia a família a qual eu “pertencia”, ela não existia. Ao perguntar sobre a minha família, o ex-vereador tenta reafirmar seu lugar de poder.

Em muitos momentos desta pesquisa me vi lidando com a categoria família, geralmente apresentada pelo sobrenome do patriarca. Alguns nomes desses patriarcas se fazem presente na cidade até hoje, seja ocupando cargos políticos, como proprietários de empresas, ou como donos

de terras. A *lógica da família* perpetua: no passado ajudaram a mobilizar um carnaval da cidade, cedendo espaços, recursos para as montagens das alegorias carnavalescas, instrumentos musicais, ou fazendo as composições. E também tornava possível o cortejo de aniversário da cidade, como ilustra a figura 2. Boa parte destas pessoas pertenciam a uma certa classe média *Itaguaiense*, com acesso a bens de serviço e consumo. Portanto, quando o tal ex-vereador pergunta “à qual família você pertence?”, ele indaga qual é o meu lugar nessas relações, e, principalmente, quem é o responsável pela minha “tutela”. Com isso, não é difícil imaginar como ocorrem algumas das dinâmicas e os *vestígios* coloniais que essa cidade deixa.

### **1.4.3 O asfalto**

A mobilidade urbana é um grande desafio em Itaguaí. Esta realidade afeta diretamente como se vive (ou se consome) a produção cultural na cidade. Para melhor exemplificar esses deslocamentos, é importante dizer que a maior parte da cidade é acessada apenas por *Kombis*, e muitas vezes se faz necessário usar dois transportes para chegar em alguns pontos, principalmente quando o deslocamento se dá entre bairros periféricos. Nestes casos, é preciso ir para o *centro* da cidade (de *Kombi*), para pegar outro transporte, e assim chegar nestes bairros. No centro, ou “lá fora”, como se costuma dizer, ficam comércios, bancos, serviços, mercados, teatro, a prefeitura, secretarias, e outros serviços públicos e privados relevantes.

Nessa etapa de levantamento, outros materiais também foram encontrados. Tais como uma interessante produção sobre Baixada Fluminense (Oliveira; Silva, 2017); gestão territorial e conflito socioambiental (Plácido, 2017); (Plácido *et al.*, 2015); Impactos ambientais (Lopes, 2013b); desenvolvimento territorial (Villela *et al.*, 2012); (Villela *et al.*, 2014), porto de Itaguaí (Chagas, 2015); violência (Campanati, 2018), produção do espaço (Santiago, 2014); megaempreendimentos (Villela; Nascimento 2014); políticas públicas (Macedo *et al.*, 2015); controle e desenvolvimento social (Villela; Nascimento, 2016).

Sobre dados mais quantitativos, cabe informar que, de acordo com o censo de 2022 do IBGE, a cidade de Itaguaí conta com uma população que vive em uma área majoritariamente urbana, com uma estimativa populacional de 116.000 pessoas e tem uma extensão territorial de

aproximadamente 282,606 km<sup>2</sup>, possuindo 41 bairros<sup>11</sup>. Acredito ser importante também trazer os aparelhos culturais mantidos pela prefeitura: Praças CEUs (Estrela do Céu), Casa de Cultura (Centro), Teatro Municipal (Centro), Praça CEU (Chaperó), Escola de Dança e Música Chiquinha Gonzaga (Centro).

Reforço também a relevância de olhar para o território e para o sentido de território que está sendo trabalhado aqui. Pensando em conjunto com Oliveira (2022), território é mais um conceito das ciências sociais, abstrato, e que não deve ser *essencializado* ou naturalizado, mas observado com suas possibilidades interpretativas. *Territorialização* é um “[...] processo político, complexo, ocorrido em várias escalas e movido por atores, dirigidos por interesses e ideologias muitas vezes contraditórias [...]” e portanto “[...] falar em território implica em um trabalho de delimitação de comunidades políticas na pressuposição de uma identidade coletiva e no estabelecimento de direitos.” (Oliveira, 2022, p. 18). Um território vive constantemente em um movimento de gestão, e aqueles que ocupam o território negociam com essa forma de poder. A *territorialização* é situacional.

Por isso, contrastando com esses dados mais oficiais, durante algumas conversas informais com amigas e amigos que também residem na cidade, a leitura que se faz é que Itaguaí faz parte da Costa Verde devido à semelhança geográfica da cidade com as cidades de Mangaratiba ou Angra dos Reis, por ter praias, cachoeiras e serra. Nessas mesmas conversas, Itaguaí é representada como uma cidade pequena, periférica, com lugares urbanizados, mas predominantemente rural. Ouvi ainda uma leitura que achei muito pertinente: “Itaguaí é uma cidade pequena com os problemas de uma cidade grande, mas sem os benefícios de serviços e oportunidades que as grandes cidades têm.” (fala de Haroldinho HUM, grafiteiro da cidade). É essa leitura sobre a cidade que me interessa pensar aqui.

Não posso deixar de enfatizar a importância política de assumir Itaguaí como Baixada Fluminense. Não por uma identificação a partir da violência, como algumas leituras apresentam sobre a baixada, mas por uma identificação da mobilização das pessoas que estão no território, em uma transformação das leituras. Em uma postura decolonial e antirracista, entender Itaguaí como Baixada Fluminense é reafirmar o histórico de construção político-artístico. É lembrar que, mesmo diante de um histórico de violência, como será brevemente apontado ao longo dos meus escritos, existem histórias outras de agência, mobilização, e construção que ocorrem todos os dias. E se a Baixada foi lembrada durante muito tempo como o lugar mais violento do mundo

---

<sup>11</sup> Para mais informações a respeito de dados quantitativos, olhar o Perfil Municipal de Itaguaí no material produzido pela Casa Fluminense, disponível em <https://casafluminense.org.br/wp-content/uploads/2024/09/Perfil-Itaguai.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.

(Alves, 1998), trazer a produção cultural circunscrita nesse território é também mobilizar uma contra-narrativa do que é a Baixada.

Embora a mobilidade cotidiana dos moradores de Itaguaí apresente desafios, essa mesma cidade é cortada por importantes estradas, como a Rio-Santos, que liga a cidade do Rio de Janeiro, a partir do bairro de Santa Cruz (extrema zona-oeste) que faz divisa com Itaguaí, até a cidade de Santos, São Paulo; e o Arco Metropolitano, que conecta as cidades da Baixada Fluminense: Itaguaí, Seropédica, Paracambi, Nova Iguacu, Duque de Caxias, Magé e Guapimirim.

Passam por Itaguaí também algumas vias ferroviárias (Figura 3) que, até meados dos anos 70, faziam o transporte de pessoas, mas com o projeto de *modernização*, se tornaram transporte de carga, prioritariamente de minério e itens industriais. Ironicamente, ou não, cresci ouvindo histórias do meu avô sobre o trem de passageiros, à época chamado *Macaquinha*, o qual ele utilizava para ir a trabalho nas cidades litorâneas como Mangaratiba e Angra dos Reis, fazer parte da mão de obra da construção civil da época. Na figura 3, consta a imagem da estação ferroviária de Itaguaí ainda nos anos 70. Depois de sua desativação, passou a ser a casa de cultura, com uma biblioteca, casa do artesão e ainda no ano de 2024 se tornou a sede da secretaria de cultura do município.



Figura 3 - Antiga Estação de Trem – Fonte: IBGE

As construções da Rio-Santos e do Arco Metropolitano fazem parte de um projeto de nação, e foram estratégicos em momentos específicos. A Rio-Santos fez parte de um projeto de modernização elaborado ainda nos anos 60, e executado a partir dos anos 70, durante o regime

militar. Segundo Fontanelli (2019), essa estrada é parte do projeto conservador de modernização que ocorreu durante a ditadura militar de Costa e Silva (1967-1969) e Médice (1969-1974). A implantação desta estrada não se deu de maneira pacífica, mas através de uma série de violações: de direitos, ao uso da terra, a expulsão compulsória, e até mesmo formas de violação mais sutis, como inviabilização do trabalho no local. Isso ocorreu com alguns pescadores, pequenos agricultores e donos de pequenas mercearias:

Por essas histórias de violação aos direitos e centenas de outras que se sucederam com a construção da estrada, podemos considerar que a Rio-Santos é uma pequena parte de um processo mais abrangente, que caracteriza um projeto de modernização e que, na prática, se sucedeu de modo autoritário e arbitrário, favorecendo os empresários e desconsiderando as populações afetadas. (Fontanelli, 2019, p. 45)

A pesquisa de Fontanelli (2019) trata do litoral norte de São Paulo e do litoral sul do Rio de Janeiro, não trazendo dados mais específicos sobre Itaguaí no período de construção da Rio-Santos (BR-101). Mas deixo aqui como uma reflexão possível sobre como esta pode ter ocorrido em Itaguaí, visto que não encontrei dados a respeito da obra neste trecho.

A construção do Arco Metropolitano ocorreu durante a execução do Programa de Aceleração de Crescimento (PAC) a partir dos anos 2000, já na era do Governo Lula, sob o comando do Ministério da Casa Civil de Dilma Rousseff, conhecida na época como a *mãe do PAC*. Esta estrada foi inaugurada em 2014, já no fim do primeiro mandato da então Presidenta Dilma Rousseff. O projeto em si data dos anos 70, mas só começou a ser executado durante os governos PT. Esta estrada conecta o porto de Itaguaí até a Refinaria *Reeduc* em Duque de Caxias. A partir desta rodovia também existem caminhos possíveis para São Paulo e Minas Gerais. A proposta da construção do Arco era estimular o desenvolvimento da Baixada Fluminense, e também desafogar o fluxo de caminhões na Avenida Brasil.

Outro ponto importante sobre a construção do Arco Metropolitano foi a forma de remoção das pessoas que viviam no entorno. Enquanto buscava dados sobre a construção do Arco, me lembrei de algo que me conecta diretamente a esta história: minha avó materna foi removida devido à construção do Arco Metropolitano, além de vizinhos que moravam na rua da casa dos meus pais. A rua era conectada diretamente a uma serra, que cresci subindo com meus primos e amigos; com esse empreendimento essa subida foi se tornando gradativamente inviável, até que não fosse mais possível. De acordo com a reportagem da Casa Fluminense, os moradores no entorno do Arco foram removidos de forma compulsória, e sem negociações

justas. Os pagamentos não levavam em considerações histórias, relações, e o valor material e imaterial que os lugares possuíam, ou mesmo a dificuldade em comprar outros terrenos, sem os ajustes de valores necessários<sup>12</sup>. Portais de jornal como G1 e Extra apontavam a mesma situação em diferentes territórios da Baixada Fluminense<sup>13</sup>.

Minha família por parte de pai também foi removida, ainda nos anos 70, para a ocupação de um espaço concedido para a CSN. As remoções parecem ser um caso comum em Itaguaí. Ainda nos anos 70, houve a construção do Porto de Itaguaí, naquele período chamado de Porto de Sepetiba. O porto foi construído num bairro chamado Ilha da Madeira, que era uma vila de pescadores situada em uma ilha que se conectava ao continente via barcos de remo e de pesca. Para a construção do porto, conectaram a ilha ao continente através de uma série de aterramentos. A reflexão que surge é: quando os aterramentos não são só uma alteração geográfica, mas para conectar também lógicas de existência, e se no continente o movimento era de transformação social e econômico para acompanhar uma lógica de capital industrial, conectar a ilha a esse novo mundo era também soterrar uma série de processos das dinâmicas sociais locais.

Enquanto durante o governo militar a forma de remoção das pessoas no entorno da Rio-Santos foi através de uma violência direta, e até mesmo da inviabilização da vida (Fontanelli, 2019), a mesma forma de violência se repetiu em um governo democraticamente eleito, mas com novos figurinos. O que se dá é a desvalorização da vida vivida nestes territórios, por meio de baixos pagamentos de suas propriedades, coerções sutis e ameaças. Uma nova roupagem para velhos problemas, e uma contínua tentativa de se fazer uma cidade “dar certo”: seja uma cidade como pólo petrolífero, como a cidade do porto, ou então a cidade com a maior festa *country* do Rio de Janeiro.

Ribeiro (2020), durante uma etnografia de um grupo de performances urbanas feitas nos trens da Supervia do Rio de Janeiro, registra essa tentativa arbitrária de fazer uma cidade “dar certo”, enquanto percebe os escombros das remoções forçadas para ser a cidade olímpica, os esforços contínuos de uma gestão de territórios por meio da violência, que modificam a paisagem urbana:

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://casafuminense.org.br/na-mira-do-arco/>. Acesso em: 12 set. 2023.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/parceiro-rj/noticia/2011/12/moradores-da-baixada-reclamam-de-indenizacao-para-deixar-suas-casas.html> e <https://extra.globo.com/noticias/rio/moradores-reclamam-dos-baixos-valores-de-indenizacoes-oferecidas-em-areas-do-arco-metropolitano-2593199.html>. Acesso em: 09 set. 2023.

A transformação da cidade em uma cidade olímpica, nos pobres sendo empurrados para longe, nas imagens de sucesso desta cidade que tenta ‘dar certo’ desde o século XIX, precisa ser contada para os lugares com presença das Unidades de Polícia Pacificadora, como comenta um espectador. (Ribeiro, 2020, p. 19)

Sendo assim, proponho refletir sobre uma Itaguaí como uma cidade que também se atualiza, seguindo um projeto de modernidade, uma contínua transformação, seja pelas obras de construção de rodovias, ou pela atualização dos eventos que estão contidos nela. Agier (2015) nos convida a imaginar a cidade a partir do seu movimento de construção e desconstrução. Sua aposta é entender a cidade construída por aqueles que estão nela. Assim, se ela é feita e desfeita de maneira permanente, aqueles que estão nela também a constroem. Esse construir a cidade, se faz continuamente em busca de um horizonte, um lugar a ser alcançado. A resposta que Agier propõe para entender do que é feita a cidade é, então, o movimento.

Essa busca constante por um horizonte a ser alcançado cria o movimento do qual a cidade é feita, muitas vezes agenciado pelas pessoas que estão em seu interior. Por isso não é definitiva, uma cidade não é definitiva. Até mesmo os referenciais usados para entender o que é a cidade, também não são definitivos. Existe uma cidade dos gestores, dos megaempreendimentos e urbanistas, mas também existe a cidade daqueles que vivem nela, por outras formas. E todos estes servem como referências para se ler a cidade. O movimento é o ponto em comum entre esta cidade formal e a cidade outra, e o seu desaparecimento é esta interseção. Mesmo diante de todo esse movimento, essas cidades deixam seus *vestígios*, ou suas dicotomias, portanto seu desaparecimento não é total. Existe algo que sobrevive nesses fins.

A partir de uma cidade que se faz pela indústria de metais e logística de transporte, para a cidade que fica quando as luzes da indústria diminuem, ou então, às sombras desta, a cidade que fica é destas pessoas que circulam, são afetadas pelos megaprojetos, que descobrem formas de viver em meio ao todo. Diferentemente da cidade Colonial, Idílica, Machadiana, com suas figuras dos Barões e Coronéis, essa Itaguaí outra se expressa pelos seus carnavais de rua e pelas intervenções artísticas nas praças e muros.

Quando os ouvidos se atentam é possível conhecer histórias outras dessa cidade, tais como as que remontam aos tempos dos festivais da canção e dos carnavais. Uma Itaguaí sobre a qual eu ouvi por parte dos meus avós, pais, e pais de amigos. Quando fui convidada para participar do documentário que citei logo no início do capítulo, pude conhecer uma outra Itaguaí: a de Dona Moçota Baiana responsável pela Ala das Baianas do carnaval Itaguaiense, e também a Itaguaí que tinha um Quilombo. Em prol desse filme, eu e a equipe de produção

percorremos outras partes da cidade para encontrar ao menos algum *vestígio* dessa memória. É importante destacar que esses locais são espaços de produção de vida, resistência e memória, mas ainda são pouco valorizados. Carneiro e Pinheiro (2022) aponta a relevância desses lugares ao abordar o Cais do Valongo e seu processo de transformação em um museu a céu aberto. Além disso, registros como esse se tornam mais acessíveis por estarem situados no centro de grandes cidades, como o Rio de Janeiro. No entanto, as pesquisadoras evidenciam nesse artigo como a patrimonialização do Cais do Valongo se converte também em um objeto político de disputa, representando uma forma de apropriação por parte da prefeitura do Rio de Janeiro. O local se torna assim uma ferramenta de *marketing* político e promoção turística, como evidenciado no artigo, demonstrando que o interesse por parte dos gestores se limita à propaganda, e a gestão cotidiana para manutenção deste patrimônio não ocorre.

Acredito que trazer Dona Moçota Baiana e falar sobre o Quilombo, mesmo que rapidamente, seja uma forma de deixar que estas memórias não se apaguem, e também enunciá-las, em uma busca por perpetuação, e uma luta contra projetos de modernização que resultam muitas vezes em soterrar memórias. Azevedo (2020) também observa a transformação do que hoje conhecemos como o Cais do Valongo, através de um olhar benjaminiano:

As memórias circulantes enunciam suas experiências em apertadas sínteses e constroem a narrativa dos oprimidos, perpetuando história, por exemplo, em palavras de ordem que se repetem em eventos de resistência para combater Slogans reformadores que retornam. (Azevedo, 2020, p. 17)

A cidade que está em movimento, criada por aqueles que nela vivem, se faz e refaz diante de nossos olhos. Existe o movimento dessas construções estruturais tais como a Rio- Santos, o Arco Metropolitano, o Porto de Itaguaí, até mesmo as linhas de trem de transporte de carga que alteram a paisagem visual da cidade e igualmente alteram a circulação no espaço. Com a construção dessas rodovias e a retirada do trem de passageiros, a forma de deslocamento se altera. As pessoas que ali vivem também se relacionam com estes grandes aparatos, a sobrevivência se dá às suas sombras.

Proponho aqui pensar a *Expo* como uma pantomima desta cidade, trazendo as complexas relações nelas contidas para o contexto de um evento. A percepção de Peirano (2002) sobre os rituais enfatiza que são eventos/situações sociais que exageram, intensificam elementos comuns do cotidiano. Esse sentido nos faz perceber que o aniversário de

emancipação da cidade com essas proporções é o exagero, a intensificação das situações sociais comuns, mas também uma ação de um lugar que se atualiza no tempo. Desta maneira, adapta-se aos padrões da modernidade, mas carrega consigo *vestígios* de algumas tradições. A *Expo* é o espetáculo que encena isso.

O aniversário da cidade, que se torna a *Expo*, surge a partir de apresentação de artistas da cidade, na praça principal. Ela se transforma com *shows* que se elaboram a partir de uma estrutura cinematográfica, com uma *line up* que também se atualiza de acordo com o que está em voga. Nos anos 90, período em que a *Expo* começa a se consolidar, o Ministério da Cultura, ocupado por Francisco Weffort, no governo de Fernando Henrique Cardoso de Mello, lança uma cartilha chamada “Cultura é um bom negócio”; portanto, ‘celebra’ também a entrada ou consolidação de Itaguaí neste novo mercado. A *Expo* é a pantomima desse modelo empreendido.

## CAPÍTULO 2 – FAZER E ESTAR NA “CULTURA”

*“O seu medo só vai te dar um emprego,  
 mas sua coragem vai te oferecer o Mundo.”*  
 (Filho da Mãe África – Felipe Costa, vulgo DaVelha)

No capítulo anterior, apresentei como a cidade é atravessada pela sua indústria, a forma de gestão pautada em uma lógica de família, ou provinciana. Caminhando com o argumento apresentado por Agier (2015) de que a cidade é feita de movimento, pretendo ilustrar no presente capítulo os movimentos daqueles que a fazem a partir da cultura, e disputam os *fazeres* da “cultura” desse mesmo território. Se no capítulo anterior apresentei a cidade colonial em conflito com a memória indígena da cidade, o rural disputando um horizonte urbano e agro ao mesmo tempo, no presente capítulo mostro os outros atores que estão produzindo um movimento quando as luzes das indústrias, do agro, ou de logística, e até mesmo as luzes do porto diminuem, uma metáfora para essa cidade outra, dos artistas. Um movimento de construção de uma cidade outra, da qual faço parte como moradora, artista, produtora cultural, pernalta, acrobata, dentre tantas outras funções. Com essas experiências, leio e escrevo sobre o movimento que eu e meus pares do território e das artes mobilizamos a partir de uma disputa do fazer político.

O objetivo deste capítulo é apresentar como os artistas reorganizam os sentidos das políticas culturais na cidade de Itaguaí, e para isso, se mobilizam a partir de um encontro chamado Primeira Conferência Popular de Cultura. Neste mesmo capítulo, situo meu lugar no campo, e apresento o privilégio da perspectiva parcial de Donna Haraway (1995). Será traçado um debate sobre cultura dentro dos mundos da Antropologia. Além disso, como a percepção dessas ‘culturas’ se relaciona também com os projetos de poder em disputa no cenário político e econômico, tornando-se um tipo de *commodity* em alguns casos.

### 2.1 UMA PESQUISADORA QUE É “DA CULTURA”

Quando os ouvidos se atentam, é possível ouvir e conhecer histórias dessa cidade que, aos poucos, se perdem, como aquelas que remontam aos tempos dos festivais da canção e dos

carnavais. Eu cresci ouvindo sobre essa Itaguaí por parte dos meus avós e pais, e pais de amigos. Quando fui convidada para participar do documentário samba da comunidade, no qual atuei como pesquisadora, pude me aprofundar mais sobre essa outra Itaguaí: a de Dona Moçota Baiana. Conheci a Itaguaí que tinha um Quilombo, e, em prol desse filme, eu e a equipe de produção percorremos outras partes da cidade, à procura de algum *vestígio* dessa memória. Essa descoberta foi feita a partir de uma conversa com dona Delma, também uma entrevistada para o Samba da Comunidade, quando ela resgata a existência de um Quilombo na Serra do Matoso, em Itaguaí, e como começou a história do samba na cidade – uma história que se faz ausente nos artigos acadêmicos, hoje é contada por alguns remanescentes desses antigos movimentos.

O todo aqui dito não é estático, está sujeito às ações do tempo enquanto cronologia, do tempo enquanto clima e principalmente do tempo enquanto relação. Ribeiro (2017), ao longo das suas caminhadas pela cidade, percebia a efemeridade dos lambes colados às paredes, suas sobreposições e os desfazeres pela agência do tempo, não notava uma unidade estética quando registrava através de fotografias essas intervenções:

Por meio das mesmas, dialogando com a cidade onde resido, percebo a efemeridade destas intervenções, seja pela ação do tempo, seja pela ação humana, de tirar, acrescentar, dialogar. Como notas visuais, as fotografias não demonstram em si uma unidade estética, assim como as cidades e suas intervenções também não o demonstram. (Ribeiro, 2017, p. 4)

Acredito que a cidade que existe em mim foi produzida com outras pessoas que me fazem no mundo. Não posso dizer que é algo homogêneo, organizado, mas, assim como a cidade tem suas sobreposições, os artistas que atuam em Itaguaí também possuem camadas. Ambos, a cidade e os artistas, não estão em um todo, fechado, mas com muita ‘mistura’, tal qual uma aquarela, em que a definição precisa de onde começa uma cor e termina outra são imprecisas, pois as cores são dissolvidas na transição, construindo uma imagem.

Construo minha trajetória em Itaguaí como artista de maneira laboral desde 2017. Mas, nesta cidade, faço teatro desde os meus 16 anos, ou seja, desde 2009. A arte-cultura de muitos modos fez e faz parte estruturante da minha vida; é o lugar que sempre me ampara. Minha atuação acontece de maneira coletiva: atuo desde 2017 na Coletiva *Brincantes Crias desta Terra* e, desde 2023, da Coletiva *Aquilombar*.

De maneira mais óbvia, aqui me situo como parte do campo, não pesquisando apenas o evento, mas o processo de consolidação destes eventos. Caminhando com as provocações

organizadas por Haraway (1995), fundamento meu argumento no privilégio de uma visão parcial, ou seja, localizada no corpo da pesquisadora. O trabalho desta autora está em pensar nos privilégios de uma análise que assume de maneira evidente a posição da(o) pesquisadora/pesquisador em seu trabalho. Isso porque só é possível perceber com objetividade através de uma visão parcial, que assume um lugar possível de ser questionado, ou ainda tensionado. Pois toda(o) pesquisadora/pesquisador constrói um saber mediado pela relação que esta tem com o mundo, e seus marcadores de raça, classe, gênero e território, fazem parte dessa relação e consequentemente de suas análises do campo.

Por assim dizer, assumir uma posição é assumir também que existem diversas narrativas sobre o mundo, e que esta é uma delas, mediada por uma série de fatores. Ao tecer uma narrativa sobre Itaguaí, corroboro a perspectiva de Chimamanda Ngozi Adichie (2009), em seu *Ted Talk*<sup>14</sup> no qual fala sobre os perigos de uma história única. Nessa apresentação, a escritora fala como, ao longo do tempo, foram apresentadas algumas versões de uma única história sobre o continente africano, o que não só era injusto, mas também violento. Quando se conta apenas sobre as mazelas de um lugar, se cristaliza uma imagem, anulando as outras histórias de uma vida cotidiana, narrativas alternativas com alegrias, desafios e principalmente os movimentos daqueles que vivem ali.

Neste capítulo, pretendo expandir possibilidades de leitura sobre a cidade. Houve uma história única, homogênea e encapsulada, mas pretendo convidar a pensar outras histórias com novas outras possibilidades que a visão *corporificada* de Donna Haraway (1995) nos aponta serem possíveis. E essa explanação se dará com a minha observação no agenciamento das pessoas, nos fazeres políticos e suas produções culturais. Ressalto que existem mais visões sobre a cidade que não se esgotam aqui nesse trabalho, mas este escrito pode ser uma centelha para que mais escutas, visões, criações e falas sejam apresentadas.

O mesmo se manifesta no debate acerca do conceito de cultura no âmbito da teoria antropológica. Não pretendo me alongar neste debate conceitual, amplamente abordado pelas obras de autores como Geertz (2006), Roy Wagner (2010), Lila Abu-Lughod (2018), mas apontarei brevemente suas percepções sobre cultura, mostrarei um debate conceitual que nunca se fecha, mas sempre apresenta possibilidades interpretativas.

Geertz (2006) assume o conceito de cultura weberiano, como um interesse semiótico, em uma tentativa de entender o mundo dentro de uma teia de significados. Este mundo possui

<sup>14</sup> Disponível em:

<https://www.ted.com/talks/chimamanda ngozi adichie the danger of a single story?subtitle=en&lng=fr&geo=pt-br>. Acesso em: 26 set. 2024.

símbolos e signos próprios relativos à sua história, ele argumenta ser uma ciência interpretativa em busca de significados. Desse modo, na sua percepção, a cultura tem um papel mediador para entendimento do mundo, mas também significa olhar de maneira totalizante para povos, comunidades, grupos.

Para isso, Lila Abu-Lughod (2018) em “Escrita Contra à Cultura”, aponta a necessidade de pressionar o uso do termo: “conceito de cultura”. Porque a ciência que usa este termo o faz para criar um sentido de distanciamento, alteridade, a construção de um “outro”. Desta maneira, o conceito de cultura cria hierarquizações. Além disso, esse contínuo construir de “outros” é feito por indivíduos que, segundo ela, não são problematizados. A figura do homem branco, europeu (ou americano) do século XX, portanto, carrega o peso do período da colonização. Ela aponta que a posicionalidade do antropólogo precisa caminhar junto a seus feitos, porque assim é possível entender quem fala, porque fala e sobre o que fala. Pois toda fala parte de uma posição, parcialidade, viés. Assim são construções de saberes posicionados. Até porque as relações entre o “eu e o outro” ou o “antropólogo e o outro” são entremeados pelo poder, e o conceito de cultura pode muitas vezes reafirmar certas hierarquias e distanciamentos.

Ao passo que Roy Wagner (2010), em “A Invenção da Cultura”, também questiona o conceito de cultura pensando em quem usa o conceito de cultura, e como seu uso pode ser qualificado. Assim como Abu Lughod, Wagner afirma que o termo cultura já nasce para qualificar uma diferença, ou seja, dizer sobre as formas de fazer o básico para a manutenção da vida. O que Wagner enfatiza é a importância de se perceber enquanto pertencente a uma cultura, ou melhor, o antropólogo refletir sobre si mesmo e seu próprio modo de vida. Wagner chama essa postura de assumir uma objetividade relativa, na qual é importante perceber as próprias tendências e as limitações que a nossa *cultura* impõe. Justamente neste momento do encontro é que o contraste se dá. Assim, o antropólogo percebe sua cultura, ou ela de alguma maneira se faz visível. Com isso posto, Wagner usa o termo invenção, ao encontrar o outro a inventar a si próprio e seu modo de viver, assim como o outro inventa a si mesmo e seu modo de viver. Ao conjunto dessas reinvenções, que são complementadas com algumas doses de exagero, se dá a noção de cultura.

Reconheço, no entanto, ser necessário pressionar o uso do termo cultura, conceito amplamente problematizado nas ciências sociais, caminhando com a Manoela Carneiro da Cunha (2009), em seu debate sobre cultura sem aspas e com aspas, quando ela diz ser uma categoria vernácula, e o que mais a interessa está em seus usos. De acordo com Cunha (2009), cultura e “cultura” se diferenciam quando o primeiro termo, sem aspas, refere-se a um conceito, algo que foi observado nos primórdios da antropologia e que tomava a cultura como

“costumes”, “hábitos”, ou o que a autora chama de “cultura em si”, a partir de uma percepção mais marxista. Quando se torna “cultura”, ou seja, o derivado, é quando se torna um objeto a ser operado e também compartilhado – aquilo que é dito e feito sobre a “cultura”. Logo, o uso das aspas que ela aplica no decorrer do texto é também o resultado de uma construção linguística, e Cunha (2009) nos faz perceber que, quando uma língua é autorreflexiva, possibilita também essa transformação.

O termo com aspas, “cultura”, faz parte de uma possibilidade de operações e disputas, tais como disputas por projetos políticos, sociais e editais para captação de recursos. “Cultura” transforma-se também em *commodities*, debate que será feito de maneira mais aprofundada no terceiro capítulo. Este uso da “cultura” exige um certo exagero, uma expressão *performada* para que esta então se torne “cultura”. Por aqui, me interessa refletir sobre os usos da “cultura” em fazeres específicos: nas disputas sobre quem faz a cidade no âmbito de suas políticas culturais. Pretendo pensar sobre a “cultura” enquanto um objeto moldado e operacionalizado nas falas dos interlocutores de pesquisa, tanto os meus pares artísticos, quanto na fala daqueles que ocupam o aparato municipal. Do que é feita e quem faz esta “cultura”?

## 2.2 A PRIMEIRA CONFERÊNCIA POPULAR DE CULTURA DE ITAGUAÍ (2021)

O fazer político neste trabalho pode ser lido por meios institucionais, isto é, como instrumentos de um movimento consolidado pelo Estado, por exemplo, o Conselho Municipal de Cultura, construído a partir de uma agenda coletiva elaborada pela Primeira Conferência Popular de Cultura 2021 de Itaguaí. O cenário a ser descrito é a construção da eleição para esse mesmo conselho de cultura que finaliza com a eleição de conselheiros da sociedade civil (termo êmico) no fórum de cultura. Em seguida, será apresentado a Arena Cultural da *Expo Itaguaí 2022*.

A *Expo* entrará como elemento agregador, parte de um conjunto de elementos em relação. Políticas de cultura se fazem de maneira articulada, com pontos de encaixe e interação com outras políticas, como as políticas de evento. Pontuo que em alguns momentos ao longo do texto usarei termos como: agentes culturais ou fazedoras de cultura, pois são categorias que fazem parte do campo. Esses termos significam pessoas que estão mobilizadas, fazendo, criando, gerindo tarefas deste setor.

A Primeira Conferência Popular de Cultura (PCPC) de Itaguaí ocorreu no final do ano de 2021, quando a maior parte da população já estava vacinada, e estávamos nos (re) habituando

às saídas coletivas. O uso de máscaras e álcool em gel ainda era comum em alguns espaços. Este encontro ocorreu no terreiro Ilê d’Oxum Apará, em um bairro chamado Santa Cândida, que fica em um eixo um pouco mais rural da cidade.

A proposta de mobilização para este encontro, especificamente, ocorreu como resposta à divulgação considerada tardia por uma parte dos fazedores de cultura para o Fórum de Cultura (FC). O evento FC foi organizado pela Secretaria de Educação e Cultura, e nele aconteceria também a eleição de representantes para o Conselho Municipal. Tanto o Fórum quanto a eleição para o Conselho foram pouco divulgados pelas mídias institucionais da cidade (*Instagram*, *Facebook*), na interpretação dos organizadores da Primeira Conferência Popular de Cultura. O intervalo entre a primeira divulgação e o Fórum em que aconteceria a eleição do conselho foi de cerca de uma semana.

Sua divulgação foi por meio das redes sociais, utilizando como ferramentas de comunicação um perfil de *Instagram* e um perfil de *Facebook*, chamado @conferenciacultural\_itaguaí. O *design* de chamada foi feito, de maneira voluntária, pela artista visual Rachel de Lima, também residente da cidade. Vale pontuar mais uma vez que a PCPC 2021 foi viabilizada pelo apoio mútuo dos artistas locais, com mobilização e investimento feitos a partir da máxima: “*nóis mermo*”. Os recursos inclusive chegaram viabilizados por uma vaquinha coletiva, para o almoço e lanche. Este encontro foi viabilizado por uma vontade de fazer parte destas disputas políticas que aconteciam no território. As pautas do evento eram o Fórum de Cultura, a eleição do conselho que ocorreria no Fórum e a reorganização e reestruturação do Conselho de Cultura, o orçamento de cultura, PPA, LOA, reflexões sobre identidade e participação política.

A aprendizagem do significado das siglas aqui citadas foram também parte desta jornada de descobertas acerca das políticas públicas para a cultura. O PPA, Plano Plurianual, é uma ferramenta para a escolha de políticas públicas, com o intuito de alcançar algumas metas a médio e longo prazo; é uma ferramenta de planejamento, e que direciona o orçamento. O PPA geralmente começa no segundo ano de governo de cada mandato e termina no primeiro mandato do próximo, tendo assim quatro anos de viabilidade. O PPA precisa estar alinhado com algum mapeamento sobre o lugar. A LOA, Lei Orçamentária Anual, é o limite de gastos ou investimentos possíveis para cada ano, seguindo as orientações do PPA<sup>15</sup>. Essas diretrizes são aplicadas para todas as esferas, ou seja, Federal, Estadual e Municipal seguem esse mesmo

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/orcamento-da-uniao/cidadao/entenda/cursopo/planejamento>. Acesso em: 26 set. 2024.

princípio<sup>16</sup>. Pontuo também que, a princípio, meu interesse não estava em compreender esses dados do PPA/LOA, mas entender como os artistas se organizam. O que me mobiliza nesse capítulo é entender o que as pessoas fazem com essas políticas.

A Primeira Conferência Popular de Cultura de Itaguaí – 1<sup>a</sup> CPC 2021 – foi um espaço para construir uma agenda de disputa com a forma de gestão da “cultura” na cidade. As forças governamentais do município estavam nessa mesma disputa, mas naquele momento com outras abordagens. Os artistas (agentes ou fazedores culturais) de Itaguaí se mobilizaram na 1<sup>a</sup> CPC 2021 para disputar o que se faz com essa “cultura”.

Este encontro ocorreu no terreiro Ilê d’Oxum Apará, no bairro Santa Cândida. Esse bairro, por ser mais rural, tem muitos sítios, então as casas ficam quase “perdidas”, envoltas por árvores diversas. Caminhei por cerca de uns 10 minutos, no máximo, e o cenário era esse: rua sem asfalto, pouca gente se deslocando e muitos sítios. Ao fim da rua se visualizava a serra, resquícios da Mata Atlântica. Segui as orientações e facilmente cheguei ao lugar. E este por sua vez era mais um desses gigantes sítios com muitas árvores. A primeira coisa que vejo na entrada é uma cruz. Ao atravessar o portão vejo um enorme gramado verdejante, cercado por palmeiras, ao fundo um lago e no entorno algumas construções de alvenaria: os templos e casas dedicadas às entidades, a construção de uma igreja, instalações com materiais diversos construídos para os Orixás e bancos também de alvenaria.

Ao chegar, fui simplesmente entrando. O portão e o gramado de entrada estavam sem pessoas, o portão, por sua vez estava entreaberto, atravessei o enorme gramado em busca de alguém. Entrei falando: “Ô de casa!” – uma saudação bem comum na região para identificar que estamos entrando no quintal ou em um terreno em que já temos alguma proximidade com as/os proprietários – na esperança de ser ouvida naquele enorme lugar, a sensação era que não existiam pessoas por lá. Até que vejo duas integrantes da comissão de organização da conferência atravessando; elas me cumprimentam, sigo o caminho delas. Chegamos a um lugar que é o refeitório, onde fica o fogão a lenha e as mesas, as pessoas estavam ali reunidas conversando enquanto outras coisas ocorriam. Vi Silvana, a anfitriã da casa, na cozinha arrumando os itens para o café, além disso, do lado externo também vi outros cinco participantes do evento. Um deles estava cozinhando no fogão a lenha e a outra parte do pessoal

---

<sup>16</sup> Disponível em: [https://www12.senado.leg.br/orcamento/legislacao-orcamentaria#:~:text=O%20PPA%20define%20diretrizes%2C%20objetivos,revis%C3%A3o%20do%20PPA%20em%20vigor.&text=Como%20em%20todo%20planejamento%2C%20o,urgentes%20%C3%A0%20%C3%A9poca%20do%20planejamento\).](https://www12.senado.leg.br/orcamento/legislacao-orcamentaria#:~:text=O%20PPA%20define%20diretrizes%2C%20objetivos,revis%C3%A3o%20do%20PPA%20em%20vigor.&text=Como%20em%20todo%20planejamento%2C%20o,urgentes%20%C3%A0%20%C3%A9poca%20do%20planejamento).) Acesso em: 26 set. 2024

nas proximidades conversava sobre as dinâmicas das políticas culturais da cidade, eu cumprimentei todos com um soquinho.

Naquele momento, mesmo com uma menor tensão devido a vacinação, eu ainda sentia medo, devido a tudo que a pandemia, e as políticas de gestão da saúde pública do período, havia causado. Ainda não me sentia à vontade para abraços, então escolhia sempre me comunicar via “soquinhos”. Mas, conforme o evento ia se desenrolando, eu esquecia de alguns protocolos, como álcool e máscara. Por fim, os soquinhos viraram abraços.

Vamos para o salão em que a conferência ocorreu, lá um participante do evento tocava algumas músicas – o que a organização nomeou de *momento cultural*. Ali havia um telão, um *notebook* sobre uma mesa, cadeiras organizadas em formato circular, atabaques no fundo do salão, esculturas e quadros e outras peças artísticas que faziam referência a Oxum. No centro do salão e da roda de cadeiras, azulejos azuis e brancos. Nos sentamos, e um dos organizadores apresentou o que foi programado para o dia, as pautas e como seria o cronograma planejado para a conferência. Sugeriu começarmos por uma rodada de apresentações de cada um dos presentes. Estávamos em cerca de 20 pessoas, entre comissão organizadora, anfitriões e os que foram participar do evento.

O grupo era majoritariamente negro, com aproximadamente um terço de mulheres compondo a roda, e a juventude (19 a 33 anos) predominava na composição do grupo. Havia também pessoas um pouco mais adultas, com cerca de 40-50 anos. A conferência foi organizada por uma comissão de quatro pessoas, a mais nova tinha em torno de 24 anos e o mais velho, 50 anos. É um grupo, em termos de gênero, um tanto igualitário, visto que são duas mulheres e dois homens. Porém, não tanto em termos raciais, o grupo era majoritariamente branco. Esta temática foi discutida ao longo do encontro.

As primeiras falas foram de Leonardo Ogum Faislon, Babalorixá da casa, que nos contou sobre a importância da existência e manutenção de espaços como os terreiros de umbanda e candomblé. Local no qual a língua e as tradições das diferentes matrizes vindas do continente africano puderam se manter, mesmo diante de toda a violência colonial, como ele nos contou. Em seguida, como Silvana falou sobre a presença majoritária de pessoas de pele clara no encontro, ela traz a pergunta: “*onde estavam os pretos retintos da cultura?*”. Ambos nos contam sobre as múltiplas possibilidades que o terreiro oferecia, era um espaço ancestral e de encontros, para construção de projetos artísticos, culturais, sociais e apenas bastaria pensar em contrapartidas justas, para os fazedores de cultura envolvidos no projeto e para o espaço, que aquele enorme sítio estaria à disposição.

A conferência foi dividida em duas partes: manhã e tarde. Durante a manhã, fizemos nossas apresentações e algumas falas se repetiram, mas em diferentes formatos. O que foi comum entre todos foi a indignação ao perceber a “ausência” de “cultura” na cidade, ao mesmo tempo que leis como a Aldir Blanc trouxeram alguma possibilidade para se tornarem produtores culturais, e alguns outros já viviam isso sem necessariamente usar editais. Editais como a LAB apresentavam outras maneiras de fazer “cultura”. O que nos leva a uma outra reflexão: existe ou não cultura? De que cultura se fala quando se expressa a partir da falta? Neste momento, também compartilhamos sobre o nosso fazer artístico, qual parte da cidade nós morávamos, nossa relação com o território e nossas percepções sobre o fazer cultural em Itaguaí junto às suas limitações. A maior parte morava perto do centro da cidade, tinha passado por alguma graduação, estava começando ou concluindo.

Alguns dos presentes disseram aquilo que eu já ouvia desde muito nova: “*nunca houve cultura e que talvez nunca venha a existir*”. Enquanto isso, surgiam algumas falas esperançosas, usando municípios vizinhos como referência, como Nova Iguaçu, que havia criado um sistema municipal de “cultura” já em 2013 e Angra e Paraty, estes como referência de produção cultural. Também surgiu a dúvida sobre o que é a administração cultural da cidade e o que um dia será. Algumas das falas se concentraram sobre os aparelhos culturais ou suas multifuncionalidades no caso do Teatro Municipal Marilu Ferreira, que também era usado como um auditório para conferências, encontros e até cultos.

Outros pontos discutidos foram sobre os eventos que ocorriam na cidade, nos quais os artistas eram convidados pela prefeitura a participar, sem cachê. Eventos como o “Natal Encantado” que havia acontecido antes da pandemia. Em alguns momentos ouviam-se coisas como “trabalhar no amor”, como contado por alguns dos participantes da Conferência.

Um fator importante para que a 1ª CPC ocorresse, além das outras pautas, era o fato dos fazedores de cultura disputarem, em sua maioria, com a futura forma de gestão do orçamento de cultura da cidade. Participar do conselho trazia a possibilidade de fazer parte destas decisões. Ressalto que A Covid-19 havia deixado ainda mais escancarada a fragilidade financeira na qual os artistas de territórios periféricos se encontravam. O artigo elaborado por Guerreiro *et al.* (2021) do Observatório da Baixada Cultural (OBAC) apresenta como o setor cultural da Baixada Fluminense sofre a precarização do trabalho causada pelo atual modelo econômico. A pandemia causada pela Covid-19 tornou evidente essa fragilidade, com a redução de salários e pagamentos, fechamento de espaços para apresentação, teatros, museus, etc.

Diante da informalidade que o campo da cultura apresentava (e ainda apresenta), a leitura feita pelo observatório é a de que, com o neoliberalismo, além do impacto econômico, a

vida dos artistas também é afetada substancialmente, porque a produção se dá muitas vezes em coletivo. O enraizamento da digitalização adiciona mais complexidades para o trabalho do artista já *precarizado*. O artista se torna um produtor de conteúdo das redes sociais, muitas vezes produz a obra artística, e também faz a gestão: de tempo, financeira, dos insumos materiais, e em alguns casos, dos fornecedores, dos colegas de trabalho, ocupando diversos ofícios pelo preço de um só.

Em muitos dos eventos em que estive presente para fazer campo, ou nos eventos/produções em que eu mesma pude trabalhar, as tarefas são feitas por artistas que se multiplicam em diversos ofícios. A mesma pessoa que organiza o espaço de apresentação, também é quem se apresenta. Atuar na área artístico-cultural é uma forma de existir no mundo, um exercício de coragem, ou falta de alternativas, pois as opções são os trabalhos formais, igualmente *precarizados*, com exigências ainda surreais, pouco acessíveis e que permitem pouca liberdade.

A organização feita a partir de um “*nóis mermo*”, a doação de alimentos, ou o reúso de alguns objetos se repetia. A exemplo, apresento o dia da consciência negra, antes da 1ª CPC, em que também fiz campo, evento organizado pelo Rua Educa em parceria com a Associação de Moradores do Engenho (AME). O Rua Educa era composto por um grupo de artistas do movimento *hip-hop* da cidade, usavam o *Instagram* para mobilização e organização de eventos, e também eram uma mídia de informação alternativa ao único jornal da cidade. Ao longo desse tempo acompanhei as postagens, e as movimentações no *Instagram*, foi assim que soube do evento e decidi fazer um campo por lá<sup>17</sup>. Os produtos consumidos no dia (canjica, salgadinhos e pipocas), foram doações das pessoas que estavam interessadas em participar, os copos eram de *Guaracamp* reutilizados. Longe de tornar isso romântico, a necessidade de unir as pessoas foi costurada pelo fazer artístico. No evento, existiam representações de grupos de capoeira, do Grafite e MCs da cidade, como o DaVelha, que introduz este capítulo.

---

<sup>17</sup> Antes de decidir por fazer campos em eventos, eu pensava usar a experiência que tive ao produzir um espetáculo na pandemia em conjunto da Coletiva. Mas em muitos momentos a sobrecarga e as múltiplas funções exercidas na produção tornou inviável naquele período essa construção, por isso, só comecei a fazer campo quando havia terminado a prestação de contas e depois de seu lançamento.

Os editais e premiações que ocorrem em função das leis como Aldir Blanc<sup>18</sup>, Paulo Gustavo<sup>19</sup> e até mesmo a Feculti (Feira Cultura de Itaguaí)<sup>20</sup>, formam caminhos possíveis para articulações e construção de fomento da vida cotidiana para os artistas. Essas leis criam editais adaptados para os municípios, atendendo de alguma forma às demandas dos artistas das cidades, diferente, por exemplo, da Lei de Incentivo à Cultura como a Lei Rouanet,<sup>21</sup> que é de difícil acesso para artistas “locais”, ou sem o capital social necessário para conseguir a captação de recursos após a aprovação na plataforma SALIC (Sistema de Apoio a Leis de Incentivo à Cultura). A SALIC é uma plataforma online criada pelo Governo Federal que recebe os projetos das produtoras e produtores culturais. Após o envio da documentação para a plataforma SALIC<sup>22</sup>, e aprovação do projeto, a etapa seguinte é a captação de recursos nas empresas e a liberação do uso desses recursos através das instituições públicas.

A parte da captação de recursos envolve uma série de negociações com as empresas que estão destinando cerca de 4% dos recursos do imposto de renda para a produção de obras artísticas (teatro, cinema, dança, espetáculos, objetos, instalações, restauro de obras artísticas, religiosas e ou arquitetônicas, etc.). É nessa parte que os artistas e produtores que não estão no circuito comercial encontram as maiores dificuldades, pois não ter um nome de circulação nacional na ficha técnica pode resultar, muitas vezes, em pouca ou nenhuma atenção ao projeto, logo uma inviabilização da captação. Nesse momento, da captação de recursos pós aprovação do projeto, faz diferença ser parte de um circuito de “pessoas que conhecem outras pessoas”, e estas são nomes artísticos de circulação nacional para colocar na ficha técnica do projeto.

A aprovação do projeto na Lei Rouanet para a captação dos recursos depende do Ministério da Cultura (MinC), mas no período do *Impeachment*, que ocorreu no governo da presidente Dilma Rousseff (PT), houve também a destituição do MinC. Com isso os responsáveis pela avaliação dos projetos acabaram ocupando o lugar de secretários da cultura,

<sup>18</sup> A Lei Aldir Blanc surge ainda em 2020, como uma resposta ao impacto causado pela pandemia de Covid-19 no setor cultural. Para saber mais: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>. Acesso em: 31 out. 2022.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/acesso-a-informacao/comunicabrilista-de-acoes-e-programas/lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 2 dez. 2024.

<sup>20</sup> É o primeiro edital organizado pela subsecretaria de cultura de Itaguaí, a partir de recursos próprios, e seguindo o modelo da Lei Aldir Blanc. Disponível em: <https://novoportal.itaguai.rj.gov.br/secretarias/cultura>. Acesso em: 2 dez. 2024.

<sup>21</sup> É uma lei que permite a dedução de impostos de pessoas físicas ou jurídicas para projetos sociais e culturais. Esta lei começa com a redemocratização chamada de Lei Sarney e se adapta tornando-se Lei Rouanet nos anos 90. A questão desta lei está na captação de recursos. Para saber mais: [https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet#:~:text=A%20Lei%20Rouanet%20%C3%A9%20mais,Cultural%20e%20Art%C3%ADstico%20\(Ficart\)](https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet#:~:text=A%20Lei%20Rouanet%20%C3%A9%20mais,Cultural%20e%20Art%C3%ADstico%20(Ficart)).

Acesso em: 2 dez. 2024.

<sup>22</sup>Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

em um primeiro momento na pasta do Ministério do Turismo e posteriormente no Ministério da Cidadania. Lembrando que, durante o governo de Jair Messias Bolsonaro, o cargo de Secretário Especial da Cultura foi ocupado por personalidades como o ex-ator da malhação, Mário Frias, e Regina Duarte. Já no ano de 2023, com a posse do presidente Lula e com a reconstituição do Ministério da Cultura, a avaliação do projeto volta para a secretaria deste mesmo ministério. Neste momento, o MinC é representado pela artista Margareth Menezes.

No final de 2020, foram lançados editais através da Lei Aldir Blanc<sup>23</sup> de Auxílio Emergencial à Cultura pelo Governo Federal. Esses ocorreram devido a pressões dos setores populares envolvidos com produções culturais. Esta foi uma área diretamente afetada devido à necessidade de isolamento social, de acordo com o relatório da UNESCO (2020, p. 10): “Entre os meses de março e abril, 41% dos respondentes perderam a totalidade de suas receitas, e entre maio e julho, essa proporção aumentou para 48,88%”.

Então, a LAB surge como uma forma de apoio para esse setor já fragilizado mas ainda mais alvejado pela pandemia, do qual parte dos artistas perderam seu rendimento, dada a dificuldade de interagir com o público nesse período. É importante dizer que esse recurso vem da União, mais especificamente do Fundo Nacional de Cultura (FNC), a idealização começa com a Deputada Benedita da Silva (PT) e quem dá continuidade ao processo como relatora é a Deputada Jandhira Fhegali (PCdoB). Os debates sobre essa necessidade para a classe artística começaram em maio de 2020, mas, em alguns lugares, como Itaguaí, os recursos chegaram apenas no ano de 2021.

A proposta da lei é atender a grupos, espaços artísticos, ou pessoas que foram de alguma forma atingidas pela crise sanitária, e que antes desse período já executavam alguma prática no setor cultural. O recurso advindo do FNC foi distribuído entre as unidades federativas (UF's) e municípios, e cada participação elaborou suas formas de repasse dos recursos, seja através de editais, premiações ou comprovação por meio de portfólios. Em algumas cidades, o recurso foi a primeira possibilidade de um chamamento artístico por meio de editais, como foi o caso de Itaguaí.

É importante dizer que esses recursos tinham como cerne o caráter emergencial, mas que mesmo nesse sentido, alguns municípios viram a necessidade de pedir um produto cultural, por isso a seleção por meio de editais. Outros municípios acharam necessário a apresentação de um produto cultural já produzido (premiações), ou então, a comprovação da atuação artística

<sup>23</sup> O nome veio em homenagem ao artista letrista, cronista, compositor, Aldir Blanc, que faleceu devido a Covid-19 no ano de 2020. Infelizmente a morte desse artista também refletiu a forma como a vida de muitos dos nossos artistas são tratados, muitas vezes, sem o básico para sua sobrevivência.

(leitura de portfólio). Com o correr do tempo, a LAB foi atualizada para o Plano Nacional Aldir Blanc (PNAB), assim como a LPG, deixando de ser uma solução emergencial e passando a fazer parte do calendário dos artistas e produtores culturais. Essas duas leis são depois adaptadas para as realidades municipais e estaduais, mas tem algo em comum que é o envio dos projetos para as secretarias de cultura (através de *e-mails*, formulários *online*, ou envio do material impresso), a avaliação por *pareceristas* ou pelo conselho de políticas culturais, aprovação, validação de uma série de documentos (exigidos em muitos editais) e, somente então, a distribuição dos recursos. Geralmente a escolha por ter ou não um *parecerista* pode ocorrer após um encontro deliberativo com os artistas chamado de Oitivas, e esses *pareceristas* podem ser do território em questão ou não, mas não podem fazer parte da produção dos projetos avaliados.

Entrar na disputa para tornar-se parte do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) da cidade é poder disputar como o recurso dos editais e premiações serão geridos. O CMPC aparece como um caminho possível de entrada no aparato municipal no qual as porosidades do Estado estão mais latentes com a entrada da sociedade civil nas cadeiras do conselho – algo até então inédito no Conselho de Cultura de Itaguaí.

De maneira singular, sem precisar recorrer a eleições municipais, observamos um movimento de formação do município. Isto é, fazer parte do lugar de tomadas de decisão a partir dessa porosidade. Lima e Castro (2015) olham para como a antropologia pensa esse processo de formação do Estado a partir das políticas culturais. Estas políticas têm um papel que requer atenção redobrada pois afetam os modos de fazer outras políticas, e é um exercício de poder, pois quem e onde pode se debater sobre as políticas culturais, com alguma aplicação prática? Neste contexto, o CMPC apareceu como um caminho possível de disputas e aplicações práticas.

Portanto, a disputa pelo conselho é também uma disputa do *fazer* a cidade a partir da cultura. Esse *fazer* foi uma jornada de descoberta e aprendizado coletivo, pois tínhamos uma série de dúvidas a respeito da eleição do conselho e de como ocorreriam o tal Fórum de Cultura: seria possível votar online? Como seria dividido o evento? Quais seriam as temáticas das mesas? Quem não se cadastrou no SMIIC (Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais), poderia votar ou se candidatar? Nós teríamos algum momento para “panfletagem” ou para o “discurso”? Por que algumas informações como as datas do evento eram diferentes das do Diário Oficial? Como encontrar a relatoria do Conselho? Onde encontrávamos as informações sobre os cadastrados no SMIIC? Estes eram alguns dos mistérios a serem desvendados.

Durante o evento, nós também discutimos sobre as cadeiras e representações do conselho de cultura. Especificamente, a falta de uma cadeira específica para povos tradicionais, quando a cadeira que mais se aproximava era a cadeira de Patrimônio Histórico Material e

Imaterial. As cadeiras temáticas existentes eram: Circo-Teatro, Cultura Visual (cinema, ilustração, fotografia e *design*), Cultura Popular (blocos carnavalescos, bate-bola e quadrilhas.), Canto (e ópera), Dança, Literatura (e cordel) e, por fim, Patrimônio Histórico Material e Imaterial.

Ao final do encontro, escolhemos nossos representantes das oito cadeiras do 1º CMPC. Após a escolha dos candidatos para as cadeiras do conselho, nos mobilizamos via grupo no *Whatsapp*. Essa ferramenta serviu para nos organizar como grupo, marcar horários, compartilhar informações e assim disputar a eleição que ocorreu no Fórum de Cultura. No dia seguimos o protocolo: dialogar com os presentes para ganhar votos, realizar um discurso de convencimento na eleição, e procuramos analisar a postura dos candidatos de oposição e também dos representantes do aparato municipal. O Fórum de Cultura ocorreu após mais um dia de chuva intensa na cidade, no qual uma série de alagamentos invadiram ruas e casas dos moradores. Uma das falas dos servidores do município, diante do esvaziamento do Fórum, era: “*se até o Subsecretário William César compareceu no evento, mesmo com a casa alagada, os outros fazedores de cultura também deveriam aparecer.*”

Para entremear este diálogo apresento a dissertação de Mauro Cordeiro de Oliveira Junior (2019), intitulada “Carnaval e Poderes no Rio de Janeiro: Escolas de Samba entre Liesa e Crivella”. Nesta pesquisa, o autor se propõe a apresentar as costuras feitas no fazer cultural e o fazer político das escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ele observa, a partir de situações sociais, os projetos em disputa e as contradições na realização deste evento, apresentando uma narrativa histórica e os debates que envolvem o evento, enquanto destaca principalmente seu agir político e na cidade, até a chegada do período recente do carnaval carioca. Observa como esse fazer político se faz também com os que produzem o evento, a partir da criação de grupos como a UES (União das Escolas de Samba), uma maneira de disputar os recursos políticos e econômicos voltados para o carnaval. Além disso, com o processo fica mais evidente quando Crivella e Freixo disputam as eleições de 2016, já que mobilizam este recurso político-econômico que é o carnaval em suas agendas, e o posicionamento dos grupos financiadores e fazedores do carnaval diante deste cenário. Os artistas de Itaguaí igualmente se propõem a disputar os recursos da cultura no seu agir político criando formas de ocupação na municipalidade, através das cadeiras do CMPC. Isso ocorre a partir da apropriação dos recursos políticos, tais como o PPA, LOA e LDA, reconhecendo ali uma possibilidade de se ver e tomar para si (enquanto movimento). No contexto de pesquisa de Mauro Cordeiro, a entrada de novos atores para a disputa destes espaços, tais como a criação e organização da LIESA, gerenciando

um formato de carnaval igualmente distante, significou transformar *o fazer* do carnaval em uma experiência comercial.

Um elemento importante a todo momento debatido na conferência foi a ausência dos representantes do poder público nos eventos organizados pela classe artística. Relembaram que a organização convidou a Secretaria de Educação e Cultura para o evento mas, como era período de Natal, quando ocorria o evento ‘Natal Encantado’ na cidade, toda a secretaria estava envolvida na sua produção e, portanto, o enviado foi o assessor de Projetos. Em conversas paralelas foi comentado que não era o primeiro evento que os representantes da Secretaria de Educação e Cultura faziam aparições rápidas. Em um evento do movimento *hip-hop* da cidade também houve o convite para a secretaria, mas um representante passou rapidamente, não participando ou ouvindo as demandas do grupo, enquanto um representante da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do estado do Rio de Janeiro esteve presente durante todo o evento. Este assessor de Projetos enviado pela secretaria também já atuou como um fazedor de cultura, e ocupava o cargo. A sua presença se deu através de vazios, pois, quando indagado, ele não soube responder, dizendo ter entrado na subsecretaria de cultura há pouco tempo, ou seja, com os processos já em andamento. Coincidência ou não, o clima, que antes era nublado e abafado, através de uma forte ventania e com grossas gotas de chuva, se fecha e se torna chuvoso, e a luz acaba durante a chegada do assessor.

É importante também dizer que até o ano de 2023 não existia uma Secretaria de Cultura, mas sim uma Secretaria de Educação e Cultura. A secretaria era liderada pela secretária Nilce Ramos, que era também responsável pela Educação, e o subsecretário William César, responsável pela Subsecretaria de Cultura. Assim, os eventos e espaços como a Lei Aldir Blanc, a gestão da programação e dos artistas na Arena Cultural (dentro da *Expo*), editais FCult 1 e 2, Lei Paulo Gustavo, Casa de Cultura, Teatro Municipal, Escola de Música Chiquinha Gonzaga, BAMITA, Praça CEUs Chaperó, Escola de Dança e Música Itinga, são geridas por essa subsecretaria. Existe ainda uma Secretaria de Eventos, responsável por eventos tais como: a *Expo* (um evento de cinco dias que marca o aniversário da cidade), Festas Juninas, Carnaval, Natal Encantado, Dia das Crianças, os eventos no parque municipal em dias de finais de jogos importantes tais como a copa do mundo, entre outros tantos. Essa secretaria é gerida pelo Fabinho Rocha “*Prime*” e não possui um conselho, ao contrário da Secretaria de Educação e Cultura. Tanto William Cezar, Nilce Ramos e Fabinho Rocha “*Prime*”, vieram candidatos a vereadores na eleição de 2024. Fabinho Rocha “*Prime*” voltou para a câmara de vereadores para o seu terceiro mandato na eleição de 2024. Seguindo a *lógica das famílias*, Fabinho Rocha “*Prime*” é filho de Jurema Rocha, ex-vereadora da cidade.

Friso que, ao longo do tempo, mesmo sem procurar mais fazer campo, ficava atenta a algumas informações, principalmente aquelas que diziam respeito ao CMPC. O que ouvia frequentemente dos conselheiros que elegemos é a sensação de ser um espaço alegórico, um “diz-se ter”, mas que, em termos práticos, é pouco efetivo. Isso porque as informações não chegavam aos conselheiros em tempo hábil, e eles têm pouco poder deliberativo ou investigativo já que as informações estão inacessíveis. Mesmo em um número paritário nas reuniões do conselho, as vozes dos conselheiros da sociedade civil geralmente são silenciadas diante de termos da política pública, pouco comprehensíveis. A fala dos servidores (pessoas que trabalham na prefeitura em cargos comissionados), que ocupam as cadeiras do CMPC, ocorre geralmente responsabilizando a “sociedade civil” pela falta de votos. As reuniões ocorrem mensalmente pela manhã, em um dia útil, o que dificulta a ida da maioria dos fazedores de cultura, porque estes também atuam em outros ofícios para além da produção cultural, visto que os valores pagos na área da cultura, em locais como Itaguaí, ainda são baixos, necessitando complementar a renda com outros ofícios.

Após algumas exigências, passou a ser enviado um representante da Secretaria de Eventos às reuniões do CMPC, com o objetivo de que este representante atualizasse as decisões da secretaria que afetassem a cultura. É importante frisar aqui que este termo “sociedade civil” é utilizado no campo. Em diálogo com meus interlocutores, este termo se refere a todos aqueles que não estão na institucionalidade municipal, ou seja, não são servidores da prefeitura da cidade, não trabalham na prefeitura.

Nossa tentativa, ao nos reunirmos neste encontro, era disputar as pautas que estavam sendo discutidas no CMPC e, de alguma maneira, fazer parte da avaliação e tomadas de decisão em prol da área. Desta forma, criar a “cultura da cidade”, a partir de uma perspectiva de gestão, ou seja, uma forma de operar no aparato público. Fazer “cultura” através da ocupação de cadeiras no CMPC. Neste sentido, arriscaria dizer que a ausência de recursos para a “cultura” se fazia (e ainda faz) parte de nosso cotidiano, e a gestão se deu pela falta. Aumentando os desafios dessa afirmação, apontaria que as margens do município tentavam disputar tais lugares (as cadeiras do conselho), construindo assim uma posição de ocupação para tentar fazer a gestão da “cultura”.

Lima (2002) apresenta que o gestar e o gerir fazem parte de uma formação e organização do Estado. O gestar é o ato pedagógico de condução e organização, o ensinar a fazer. Percebo que esse movimento ocorre quando os artistas eleitos por meio da mobilização da 1<sup>a</sup> CPC 2021, ocupam um lugar no conselho, em uma tentativa de ensinar e mostrar como produzem suas manifestações artísticas, viabilizando editais, leis e decisões de acordo com essas orientações.

Portanto, há um movimento dialético em que essa tentativa pedagógica retorna como um modelo de gestão dos editais. O gerir, neste caso, é a administração dos recursos, ora atendendo as demandas desses artistas a partir deste encontro pedagógico, ora desconsiderando tudo que foi discutido nas reuniões do conselho.

Quando “a cultura” é esquecida pela forma de governo, ou quando ela se torna uma prioridade desejada? O movimento de afastamento e centralização fala sobre modelos possíveis desta gestão. Então, quando existe um direcionamento de recursos específicos para esta pasta, qual modelo de gestão está sendo pensado? É possível perceber algumas respostas para essas perguntas ao observar os vazios e excessos deixados por essa forma de governo: a “cultura” como uma forma de projeto de governo que foi reivindicada pelos fazedores culturais da cidade, ou seja, a forma de gerir aplicada pela prefeitura. A “cultura” enquanto política pública pode ser lida também como essa possibilidade de gerir e constituir uma cidade; ela se torna uma ferramenta de gestão de territórios.

A “cultura” poderia se tornar uma política de enfrentamento à violência, corroborando com uma série de práticas que se espalham a partir das escolas, ou então, de ações locais com associações de moradores, institutos ou afins. Essas práticas podem ocorrer também através de editais para ações locais, ou captação de recursos, com projetos direcionados a Organizações Não Governamentais (ONGs), coletivos, Organizações da Sociedade Civil (OSCs) e similares. Isso significa também dizer que, fazendo parte de uma ideia de construção de cidade, “cultura” se torna aqui entendida como um objeto de resolução de problemas e construção de uma percepção de cultura da cidade.

### **2.3 “HÁ UMA FORÇA CONTRÁRIA À CULTURA, NÉ?”**

[...] há uma força contrária a cultura... né? E eu sinto muito porque a minha vida inteira profissional eu trabalhei na cultura, né? E as pessoas têm uma visão errada de quem trabalha na cultura, de que a gente não estuda, a gente não trabalha... E são coisas que a gente enfrenta todo dia... E que assim aqui é um espaço muito democrático. (Fragmento de campo, fala de uma das participantes da 1<sup>a</sup> Conferência Popular de Cultura)

Essa frase foi dita por uma participante da 1<sup>a</sup> CPC de Itaguaí, quando conversávamos sobre nossa relação com a “cultura” de Itaguaí ou o que esperávamos desta tal “cultura”. A

proposta deste evento era discutir uma série de políticas e diretrizes orçamentárias voltadas para o setor, mas também saímos com alguns candidatos ao conselho de cultura, visto que as eleições do conselho ocorreriam no final de semana seguinte.

Diante de todas as questões levantadas durante este evento, a fala acima foi a que me trouxe uma quantidade significativa de dúvidas e questionamentos sobre o tal sentido de cultura para a antropologia, e no mundo fora dela. A interlocutora em questão é servidora do município, trabalha na pasta de cultura da Câmara de Vereadores. Ela, durante a sua apresentação, contou como são processos difíceis que avançam aos poucos, quando avançam, retrocedem com muita facilidade, e pontuou que aquele momento para a cultura é um dos mais sensíveis, justamente pelos constantes silenciamentos<sup>24</sup>. Lembrando que neste período ainda estávamos sobre a gestão federal do então eleito Jair Messias Bolsonaro.

A pesquisa desta dissertação trata sobre as políticas públicas culturais da cidade de Itaguaí. O meu interesse neste tema começa porque desde criança ouvia os seguintes discursos sobre a cidade: “*Itaguaí não tem nada, não tem cultura nem arte*”. Essa frase continuou se repetindo, mesmo depois de adulta e eu me perguntava o que isso significava, pois havia aprendido na graduação que cultura era tudo o que envolvia os hábitos e práticas. Contudo, eu sabia da existência de uma Secretaria de Educação e Cultura, que em outros momentos foi também uma Secretaria de Cultura, em Itaguaí, assim como havia um Ministério da Cultura, oscilante entre ser destituído e recuperado. Portanto, de que cultura (ou ausência dela) se fala? Enquanto escrevo, diversos questionamentos surgem sobre como o conceito de cultura, que vem das chamadas ciências da natureza, é apropriado para as ciências sociais, no entendimento sobre tudo aquilo que é aprendido, criado, transformado, ou melhor, aquilo que se difere do “natural”.

Este mesmo termo, que é julgado por alguns antropólogos com sendo puramente um conceito antropológico, se torna uma ideia de uso comum, ganhando ramificações de sentidos e também problemáticas. Essa última é apresentada pela antropóloga Lila Abu-Lughod (2018) em “A escrita Contra a Cultura”. O seu questionamento em torno do termo cultura ocorre porque a ciência que usa este, o faz para criar um sentido de distanciamento, alteridade, a construção de um “outro”. Desta maneira, o conceito de cultura também cria hierarquizações.

Além disso, esse contínuo construir de “outros” é feito por indivíduos que, segundo a antropóloga, não são problematizados. A figura do homem branco, europeu (ou americano) do século XX, portanto, carrega o peso do período da colonização. Ela aponta que a

---

<sup>24</sup> E justamente por essas fragilidades é que escolhi não colocar seu nome nesse escrito, por medo de alguma exposição que pode vir a prejudicar a interlocutora.

posicionalidade do antropólogo precisa caminhar junto a seus feitos, porque assim é possível entender quem fala, por que fala e sobre o que fala. Pois toda fala parte de uma posição, parcialidade, viés. Assim, são construções de saberes posicionados. Até porque as relações entre o “eu e o outro” ou o “antropólogo e o outro” são entremeadas pelo poder, como qualquer relação humana. O tipo de poder aqui colocado está entre a especificidade do poder, no caso o saber/instrumentalização/informação, então a construção se dá de forma “estrutural”.

### **2.3.1 Da reificação à criação: a cultura como aspecto inventivo**

O termo cultura é um conceito chave mas que facilmente pode abrir portas de maneira a congelar e violentar. A antropóloga Lila Abu-Lughod (2018) aponta esse caminho, sua crítica é justamente pensar em como os antropólogos usaram esse termo de forma a criar distanciamento, outros, objetos distantes. A sua crítica é válida, até porque se tornou um determinismo a partir da ideia de cultura. Quiçá, uma forma de controle? Mas, quando esse termo é agenciado pelos nossos pares, ou melhor, pelos nossos interlocutores de pesquisa? A questão é que, embora o termo tenha uma carga, não seja só mais uma das palavras existentes num dicionário, pois ela tomou um corpo, novos sentidos e usos.

A implicação aqui está em como ter esse termo em mãos, em conjunto da criação proposta pelos nossos interlocutores, ou pares de pesquisa, de maneira a abarcar as complexidades, caminhar com elas. Talvez dessa maneira, esse conceito em transformação, que nunca se fecha, também nos aponte possibilidades.

Roy Wagner (2010) propõe que o conceito de cultura seja usado com uma característica de invenção, ou seja, pelo seu aspecto criativo. Para isso, questiona sobre quem usa o conceito de cultura, e como seu uso pode ser qualificado. Avança também sobre os significados possíveis de cultura, quando toma os atos cotidianos, e outras as variedades específicas do fenômeno humano; como os humanos, inseridos em uma forma de fazer o básico, diferenciam-se através de tal termo, cultura.

O que Wagner (2010) enfatiza é a importância de se perceber enquanto pertencente a uma vida também inventada, que ousamos chamar de cultura, ou melhor, o convite feito é para o antropólogo refletir sobre si mesmo e seu próprio modo de fazer a vida. O autor chama essa postura de assumir uma objetividade relativa, na qual perceber as próprias tendências, as limitações, e as nossas invenções *culturais*, impõem um olhar sobre o outro. É justamente neste

momento do encontro que o contraste se dá. Assim o antropólogo percebe sua cultura, ou ela de alguma maneira se faz visível. Com isso posto, Wagner usa o termo invenção, ao encontrar o outro, inventar-se a si próprio e seu modo de “viver a vida”, como o outro inventa a si mesmo e seu modo de viver. Ao conjunto dessas reinvenções se dá a noção de cultura.

Mesmo em uma tentativa de aproximação, a (o) antropóloga(o) não se tornará um “nativo”. Isso porque ela/ele já vem com seu próprio mundo de significados, e estes farão parte desse processo de invenção do mundo de significados do “outro”, ou de sua “cultura”. Tal acontecimento se dá mais uma vez pela diferenciação, então é a compreensão ou o aprendizado do “outro” ou sobre o que está “lá”.

Esse aprendizado não ocorre sozinho, mas sim no encontro, na diferenciação destacada por Wagner (2010). Isto é, na relação dada entre a pessoa que inventa a cultura e o antropólogo que inventa aquilo que vivenciou. A invenção aqui é no sentido de criação, e talvez valha pensar que esta invenção só é possível porque estas pessoas estavam em relação, elaborando com os instrumentos disponíveis para tal. A criação se dá considerando erros, quando as informações registradas não estão suficientemente próximas daquilo que foi articulado em conjunto. Neste caso, volta-se ao trabalho e retoma-se o movimento invenção.

Em locais em que existem pessoas, existem processos criativos, invenções. Ou seja, podemos atribuir o conceito de cultura a tudo aquilo que nossos interlocutores comprehendem como tal, a exemplo de quando o chefe *Ynawawa* diz que Honi não é cultura, como Cunha (2009) presenciou. Porque a cultura não pode ser reduzida apenas a questões práticas, e está em disputa, logo, questões morais, sociais, econômicas, educacionais, estão em questão. Portanto, *inventar a cultura*, criar e elaborar enquanto modo analítico significa também disputar seus sentidos, significados e usos. Além do mais, existe o agenciamento dos sujeitos, o campo em questão não está passivo na sua criação de cultura, mas está diretamente relacionado a sua contínua construção, completa em si mesma, porém inconstante e transitória.

A ideia de cultura surge em oposição a tudo o que é lido como “natural”, logo, como uma forma de identificar as ações “artificiais” do humano. O que por si só já traz um outro olhar quando percebemos que somos este misto entre o natural e o “cultural”, o “artificial” e o “essencial”:

Toda vez que um ‘aspecto’ ou parte de um todo dialético e autocriado é usado como um controle consciente dessa maneira, seu uso inevitavelmente resulta na invenção da outra parte. Quando usamos os controles não convencionalizados e diferenciadores da natureza dessa maneira, objetificamos e recriamos nossa Cultura coletiva com sua

ideologia central do ‘natural’ versus o ‘cultural’ e artificial. Quando usamos esses controles no estudo de outros povos, inventamos suas culturas como análogas não de todo o nosso esquema cultural e conceitual, mas apenas de parte dele. Nós as inventamos como análogas da Cultura (como ‘regras’, ‘normas’, ‘gramáticas’, ‘tecnologias’), a parte consciente, coletiva e ‘artificial’ do nosso mundo, em relação a uma realidade única, universal e natural. Assim, mais do que oferecer um contraste com a nossa cultura, ou contraexemplos para ela, como um sistema total de conceitualização, elas convidam a uma comparação com ‘outros modos’ de lidar com nossa própria realidade. Nós as incorporamos no interior da nossa realidade, e dessa forma incorporamos seus modos de vida no interior da nossa própria auto invenção. O que podemos perceber das realidades que eles aprenderam a inventar e viver é relegado ao ‘sobrenatural’ ou descartado como ‘meramente simbólico’. (Wagner, 2010, p. 108)

Então, entendendo esses processos, onde começa o natural e termina o cultural? Enquanto humanos, estamos sempre inventando cultura a partir do que é essencial? Natural? Ou, Original? Ou inventamos também a ideia de natureza para controlar o que pode ser lido como artificial, e/ou cultural? Talvez naveguemos constantemente em áreas cinzas se não considerarmos no que esse termo foi transformado, e como ele é utilizado fora do mundo dos conceitos das ciências sociais.

### **2.3.2 Cultura como *commodity* e cultura enquanto política pública**

“...Isso aí é verdade, quando a cultura entra, a arte entra, a violência cai...” (Fragmento do campo, fala de Valéria no dia da 1<sup>a</sup> Conferência Popular de Cultura)

Fora das ciências sociais o conceito de cultura pode também ser pensado para políticas públicas, editais de fomento, projetos políticos, captação de recursos, etc. Então, por quais meios caminhar diante deste cenário, no qual um conceito que nasce como “antropológico” se torna outro, fugindo ao controle da disciplina, e até mesmo das tentativas da própria em negar o seu uso no cotidiano?

Manuela Carneiro da Cunha (2009) traz em seu capítulo sobre conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais a crítica ao conceito e as transformações que o termo cultura vive. Logo nas primeiras linhas aponta o uso (e as criações) de conceitos das ex-metrópoles, estes que serviam para categorizar uma série de movimentos das então periferias e observa que

estas categorias são agenciadas também por estes que aqui estão. Portanto, são termos de *ida e volta*, conhecidos por irem, mas quando voltam, tem algo de si transformado.

Um desses processos transformativos ocorreu com termos como cultura, que ela lembra ser uma forma de falar sobre raça (pensando em conjunto de Lila Abu-Lughod (2018), são formas de *reificação* e manutenção de hierarquias). Conceito que Frederick Barth (2000) aponta como *etnicidade*, então cultura, raça e *etnicidade* estão relacionados. Ou melhor, *etnicidade* e cultura são formas de falar sobre raça, em alguns momentos. Tais conceitos trazidos pelas ex-metrópoles, através do giro do mundo capitalista, que exportavam produtos manufaturados para as periferias, também trouxeram estes conceitos e, quando aqui chegam, igualmente se transformam, a partir daquilo que derivou do que se permitiu chamar de cultura, na qual Cunha (2009) diferenciou cultura com aspas e sem aspas, cultura e “cultura”.

É interessante perceber como a formação da antropóloga em questão nos traz a possibilidade de inserção de novas formas de ver o mundo, a partir de outras ciências, tais quais as exatas. O uso de aspas aqui me fez pensar nas expressões algébricas em que as incógnitas, para serem diferenciadas entre si, ganham uma linha, como Y e Y'. Neste contexto, a cultura ganha o uso de aspas, e assim ela é diferenciada. Um deslocamento transformativo, no qual o conceito viaja e é possível se tornar algo a mais em sua volta. Isso porque nessas viagens de ida e volta o termo ganhou uma outra função, ou um uso a mais, que caminha em conjunto do sentido de cultura que começou esta viagem. A categoria manufaturada, exportada, em seguida transformada, ganhando novos sentidos e principalmente, usos.

Cunha (2009) percebe essa diferenciação se tornando presente; de acordo com a forma com o qual seus interlocutores operam tais conceitos, à medida que as circunstâncias também se modificaram. Tais eventos se tornaram mais evidentes quando ela ouviu de um chefe *Yawanawa* dizer que *Honi* não era cultura. Portanto, ela optou por entender a relação lógica entre o que os antropólogos chamam de cultura, e o que os povos indígenas estão chamando de “cultura”, mas também como estes existem juntos. Porque, embora derivem de um sentido parecido, são usados de formas diferentes.

Então, com um propósito de alinhar os sentidos de cultura dentro do mundo dos antropólogos, ela aplica a explicação de um crítico literário, que também usa o sentido de cultura “da antropologia”. Com isso, houve uma elaboração do que ela viu em sua etnografia. A percepção que ela descreve é que cultura e “cultura” se diferenciam. O primeiro, sem aspas, parte de um conceito de algo que se observou, o que a antropologia entenderia por “costumes”, “hábitos”, tais como aqueles conceitos apresentados por Edward B. Taylor, Franz Boas e Malinowski. Aqui cabe a crítica de Wagner (2010) quando ele aponta que cultura é muito mais

do que o cotidiano de hábitos e costumes, mas precisa ser entendido como um fazer inventivo, criativo. Já a “cultura”, com aspas, faz parte de uma possibilidade de operações e disputas, tais como disputas por projetos políticos, editais para captação de recursos, políticas públicas ou transformada em *commodity* para comercialização. Tais como observados pelos antropólogos Comaroff e Comaroff (2009) na África do Sul, e na comercialização do que pode ser entendido como “cultura zulu”, e o que é chamado pelos seus interlocutores como turismo étnico. Além disso, aborda o que significa ter este “produto”, as vantagens e desvantagens de torná-la um negócio e a possibilidade até da construção de um orgulho a partir da comercialização deste.

Existe ainda o termo cultura no âmbito corporativista, e isso é sobre um comportamento, um perfil “adequado” para a empresa em questão, no qual Susan Wright (1998, p. 7), aborda brevemente em “The Politicization of Culture”: “‘culture’ is a dynamic concept, always negotiable and in process of endorsement, contestation and transformation.”. Esta “cultura” pode ser até mesmo um projeto de *governo*. Como dito no início do capítulo, “cultura” exige também um certo exagero na cultura, uma expressão *performada* para que então se torne “cultura”.

É justamente em torno dessa “cultura” que gira a discussão na conferência, manejada pelos artistas da cidade e também pelo aparato público que a interlocutora em questão fala. Estes também estão em disputa com a percepção de “cultura” que o aparato público traz em seu fazer. O que se faz com essa “cultura” de alguma forma é reivindicado pelos artistas (agentes ou fazedores culturais) da cidade, ou seja, a forma de gerir aplicada pela prefeitura. Lima (2002) apresenta que o gestar e o gerir fazem parte de uma formação e organização do Estado (nesta pesquisa podemos reduzir da esfera federal para a municipal, e pensar em formas nas quais esta gerência se dá na construção de uma ideia de município, talvez?). A “cultura” enquanto política pública pode ser lida também como essa possibilidade de gerir e constituir uma cidade. Quando ela traz em sua fala:

Eu vejo assim, que é um olhar resistente que eles tem com a gente... para eles a cultura é só pra entreter, só pra divertir, não é pra informar, não é pra gente enfrentar os problemas, né? É só pra gente brincar, só pra entreter. Mas eu acho que é esse espaço que a gente tem que criar nesta cidade, é lugar de mudança da sociedade. Isso aí é verdade, quando a cultura entra, a arte entra, a violência cai...

O “eles” da fala da interlocutora é tanto sobre o aparato municipal no qual ela faz parte como servidora, mas também, sobre movimentos políticos que entendem a “cultura”, ou

melhor, as políticas públicas de cultura, como pouco relevantes. De uma forma ou de outra, sua fala traz o olhar dado para este setor como algo que gere, e traria certas soluções almejadas por outros tantos. O que significa dizer também que quem gere as pessoas também gere os territórios, e por isso é uma forma de gestão de territórios.

Este capítulo procurou discutir o tensionamento vivido pelos artistas da cidade no agir político e cultural, diante das limitações e ausências vivenciadas no aparato municipal. E com isso, como os agentes, mesmo diante de tais engessamentos, constroem seu agir político em conjunto de seus pares, ocupando as cadeiras do conselho, e disputando os recursos disponibilizados para cultura. Assim, a construção de uma política possível para estes fazedores.

No entanto, o capítulo também trouxe as perspectivas em que o termo cultura passa diante do olhar da antropologia, e os caminhos pelos quais o conceito de cultura faz seu movimento de “*ida e volta*”, tornando-se este objeto a ser operado na disputa de poder. Ou seja, como a dita “cultura” feita pelas margens se torna um instrumento de gestão, e operação de recursos e política.

No próximo capítulo, e a partir deste debate, será apresentada a “cultura” enquanto possibilidade de operação e mobilização de recursos ocorre na *Expo Itaguaí 2022*, onde existe a Arena Cultural, em que parte dos artistas da cidade são convidados a participar. Além disso, como este mesmo elemento, que por hora parece ser um reconhecimento por parte da institucionalidade municipal, também coloca os artistas diante de um paradoxo.

No Capítulo 3 o cerne da questão é voltar à cultura enquanto *commodity*. Qual cultura está sendo exportada no cenário deste evento? Como isso se dá diante das já apresentadas limitações desta gestão (tal qual, a *Expo* ser um evento gerido pela secretaria de eventos e a Arena Cultural, secretaria de Educação e Cultura, mais especificamente Subsecretaria de Cultura)? Assim, o Capítulo 3 trará a tal “cultura” como recurso político, uma espécie de plataforma de campanha, na qual estes são usados como alegorias, uma imagem que abstrai o distanciamento do que é proposto por uma certa classe artística, e como ocorrem estes eventos a partir da municipalidade itaguaiense.

## CAPÍTULO 3 – UM NEGÓCIO DE “CULTURA”

No presente capítulo, pretendo abordar a “cultura” se tornando um empreendimento, tanto a partir de um discurso de construção de identidade territorial, quanto como forma de um recurso político de campanha política, fora da campanha. Um projeto político de poder que resulta em uma forma de apaziguamento entre os polos, mas por vias do mercado. A Arena Cultural, espaço da *Expo* reservado para os artistas da cidade, simboliza esse amortecimento.

Para chegar a este objetivo, este capítulo vai apresentar as seguintes sessões: o palco Laiá e a Arena Cultural e suas descrições densas (Geertz, 2006) como forma de pensar sobre esse negócio de “cultura”. As duas primeiras seções serão descrições etnográficas densas explorando suas tensões e contradições. A terceira e última seção foi produzida a partir de algumas reflexões a respeito dos debates que envolvem o fazer “cultural” em espaços como a *Expo*. Neste capítulo, chamar a “cultura” de negócio é um reflexo do que então foi produzido ao longo dos anos 90 com a cartilha elaborada pelo ministério da cultura sob o comando de Francisco Weffort chamada “*Cultura é um bom negócio*”, e como isso reverbera nas políticas municipais de cultura e eventos de Itaguaí.

### 3.1 PALCO LAIÁ – “É A PRIMEIRA VEZ QUE NÓS VAMOS EM UM LUGAR QUE O PÚBLICO VAIA A QUEIMA DE FOGOS!”

Dia 30 de Junho de 2022, *Expo* Itaguaí – Palco Laiá, *show* de Maiara e Maraisa e Palco Quiva, *show* do Mumuzinho. Atravessados os portais de detecção de metal, seguimos rumo à primeira barraca que vendia *drinks*. No entorno, uma série de pessoas faziam o mesmo movimento, seguiam rumo às barracas de bebidas e comidas, ou seguiam para o palco principal, ou então, para o palco lateral, Quiva, no qual tocava o cantor Mumuzinho. Assistimos um pouco ao *show* do Mumuzinho, e seguimos rumo ao palco Laiá. As fãs das cantoras nos incentivaram a seguir rumo ao palco principal, visto que o *show* começaria em breve e elas queriam chegar o mais perto possível. Uma enorme quantidade de pessoas seguiu o mesmo fluxo. Nos desviamos daqueles que estavam em seus círculos de amigos, evitando tropeçar nos fios que estavam pelo chão e seguimos procurando um lugar para ver o *show*. A ideia era chegar o mais

perto possível, mas conseguindo respirar ainda, visto que o público estava efervescente e outros fãs gostariam de estar mais perto também.

No entorno, a ansiedade pela chegada das cantoras era visível. A todo momento alguém da organização chegava no palco e dizia que em cinco minutos as cantoras Maiara e Maraísa chegariam. E foram alguns cinco minutos até a chegada das cantoras. O palco Laiá era cercado por dois ambientes que eram os camarotes. Um se chamava Vitrine e o outro era um camarote direcionado aos patrocinadores do evento. A entrada no espaço do Vitrine era paga e custava cerca de R\$50,00 reais a diária, sendo R\$250,00 o passaporte para o camarote.

Em diversos momentos os apresentadores agradeciam a participação do público e também citavam o nome do prefeito Rubens, conhecido como Rubão, enquanto esperávamos as cantoras. A euforia pela entrada das Feminejas aumentava a cada vez que estes apresentadores se colocavam no palco. Durante todo o evento circulavam ambulantes vendendo *drinks* de caipirinha, *shots* de tequila, doces, balas, cigarros e chicletes, e até um *drink* que ficava em um saco plástico parecido com sacolé.

O *show* começou com uma queima de fogos e um jogo de luzes. O público, não satisfeito, vaiou a queima de fogos. Eu e minhas amigas nos assustamos com os fogos, mas entendemos que era um *show* pirotécnico. As cantoras chegaram no palco, cantaram suas músicas acompanhadas pelo público e, ao fim de três músicas, fizeram a seguinte observação: “é a primeira vez que nós vamos num lugar que o público vai a queima de fogos”. Riram justificando que amavam os fogos, mas seguiram em frente e cantaram as próximas canções.

As apresentações foram repletas de músicas populares das cantoras, as letras eram majoritariamente sobre amores que se foram, ou amores que ficaram, ou amores indesejados, curados com uma dose de cachaça e festas; eram ritmos dançantes que o público acompanhava em coro cada refrão. Ao longo do *show* elas também faziam agradecimentos à prefeitura da cidade em muitos momentos. Enquanto o *show* acontecia, eu brincava com minhas amigas cantando as últimas palavras de casa refrão, ou cantando outras músicas no ritmo das que eram cantadas pelas Feminejas. Em algumas músicas existiam recursos como balões de gás soltos em direção ao público, rosas sendo jogadas, fitas e confetes. Em um dado momento, as cantoras se ausentaram do *show*, e voltaram com óculos escuros. Nesse meio tempo, usaram como recurso de palco um holograma com o DJ Dennis e três outros cantores.

Quando elas voltaram, cantando e procurando envolver ainda mais o público, chamaram uma série de mulheres para subir e dançar no palco junto com elas. Assim o *show* foi se encaminhando para o fim, mas não sem antes a filha de Maraísa subir ao palco a pedido da tia Maiara e elas pedirem para a criança cantar. Em seguida, a criança foi embora sem cantar, para

a frustração da tia, elas cantaram mais algumas músicas e encerraram o *show* agradecendo ao público e dizendo que Itaguaí estava se tornando cada vez mais sertanejo, e que elas estavam muito felizes por ser a segunda vez que elas estavam em uma *Expo* Itaguaí para se apresentar. Finaliza-se o *show*, e nós ficamos esperando o público ir embora para não lidarmos com uma multidão fazendo o mesmo caminho de volta. Esperamos durante algum tempo o espaço esvaziar, observamos os jovens seguindo em direção a boate chamada Vitrine, procurando entrar no local ou curtindo só pelas proximidades, já que o som era bem alto e não precisava estar lá dentro para conseguir curtir a música. Quando finalmente o volume de pessoas diminui, seguimos para o ponto.

Na tese de doutorado do Matheus França (2021), intitulada “Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense”, o que ele chama de gênero musical *sofrência* apresenta um caráter de modernização do antigo campo. É a atualização do rural, a entrada das máquinas agrícolas no campo, o agro se tornando *pop*. Das enxadas às grandes máquinas. O sertanejo é uma das alas deste projeto de modernização, com uma 4x4 tratorada em uma cidade com ruas de asfalto e prédios gigantes, como Goiânia-GO. Ele evidencia: “No entanto, não posso deixar de comentar aqui que essa é uma interessante expressão que alia um signo “rural”, o chifre do boi, a um signo urbano, o “asfalto” (França, 2021, p. 140).

A comemoração do aniversário de emancipação da cidade de Itaguaí, que veio a se tornar a *Expo*, surgiu inicialmente a partir da apresentação de artistas da cidade na praça principal. Essa comemoração se “atualiza” com *shows* que se elaboram a partir de uma estrutura cinematográfica, como já dito anteriormente, e com uma *line up* que também se atualiza de acordo com o que está em alta, talvez retornando à escola de Frankfurt como uma forma de acompanhar o espírito do tempo – *Zeitgeist*. Como França (2021) enfatiza na tese:

Se até os anos 1980 o lugar privilegiado de apresentação de cantores sertanejos eram cidades do interior do Brasil, especialmente em circos e em pequenos eventos agropecuários, a partir dessa década passou-se a investir em uma espécie de ‘mudança de imagem’ das apresentações sertanejas. Em vez de apenas voz e violão, os shows sertanejos passaram a contar com tecnologias de luz, som e pirotecnias que se aproximam fortemente de apresentações musicais do pop e do rock estadunidenses.  
(França, 2021, p. 34).

Seguindo em sua linha argumentativa, quando ouço o *podcast* “É Tudo Culpa da Cultura<sup>25</sup>”, apresentado por Michael Alconforado com Matheus França, ele descreve um pouco mais sobre a atualização do sertanejo com a entrada da versão feminista do estilo musical, como o Feminejo, e o Queernejo. Isso tudo é acompanhado de um crescimento do agronegócio no Brasil, e arriscaria concordar quando ele diz ser uma transformação de uma subjetividade. O litoral era o moderno, mas o agro agora é o *pop*<sup>26</sup>.

Assim continua a tensão entre os pontos para ver quem leva: O Brasil rural em contato com os projetos de agronegócio, o Brasil emergente com o projeto de individualização, o Brasil do meio ambiente, carbono zero, com recordes seguidos de queimadas e desmatamento, ou mesmo o Brasil do Ministério dos Povos Originários que, a partir de uma não ação, deixa os povos Yanomamis desprovidos de apoio. Estas ambiguidades em disputa, no macro e no micro, fazem parte de um projeto de modernidade colonial em que as dicotomias se fazem presentes, enquanto nós descobrimos por quais caminhos andar em meio a tudo.

### 3.2 A ARENA CULTURAL: O CERCADINHO DA CULTURA

A Arena Cultural ficava na lateral da *Expo*, nas margens perto das grades que delimitam o espaço do terreno em que se localiza o evento. Para chegar na Arena era preciso atravessar as barracas de comida e bebidas que misturavam cheiros doces e salgados, ora um forte aroma de churrasco, ora de pipoca doce e churros. O espaço da Arena era uma lona em formato triangular equivalente a um pequeno campo de futebol, com duas arquibancadas, uma de frente para a outra, e um palco ao fundo. A trilha sonora era composta por louvores evangélicos voltados para crianças, alguns da Aline Barros, outros da Cristina Mel e alguns outros que não reconheci. Em frente vejo Rachel e Iara: elas também foram prestigiar a apresentação de Mariana e Maysa que são artistas de múltiplas linguagens.

Logo ao chegar, sou informada que o evento estava atrasado porque uma série de outros empecilhos que ocorreram, tais como uma escola que confundiu o horário e não chegou, o sumiço de uns figurinos de uma das apresentações do dia. Mariana e Maysa aparecem, me cumprimentam e reforçam o atraso de sua apresentação devido aos eventos anteriores. O sol

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4KFtYeFAqMZaZHDEOV65Tt>. Acesso em: 02 dez. 2024.

<sup>26</sup>“Agro é pop”, em referência ao comercial da TV Globo, que mostra o agronegócio com uma vestimenta “descolada”, “moderna” e “atualizada”, com gigantes maquinários agrícolas.

era de fim de tarde, o clima seco, a luz do sol entrava no espaço da lona, causando uma sensação de calor, não necessariamente insuportável, mas de alguma forma extenuante. Vejo a movimentação da produção do espaço em prol das apresentações. Mariana e Maysa circulam para todos os lados, até que em um dado momento elas assumem o microfone (como apresentadoras) avisando dos atrasos ocorridos e que em breve começariam as apresentações.

Enquanto espero, vejo a produção correndo de um lado para o outro, até que é anunciada a apresentação: “Elza uma Aventura Congelante, só o Amor Esquenta”. E todos os olhos vibram em direção ao palco, não sem antes alguns contratemplos, como o início com a música errada e os microfones estourando, que rapidamente foram corrigidos. As atrizes então se posicionam no palco, e começam o espetáculo. Os olhinhos vidrados cantavam as músicas da animação, inclusive eu mesma desafinava cantando “*Let it go*”. Ao fim, palmas e mais palmas para as atrizes. E as crianças extasiadas com a Elza e sua irmã.

Logo o apresentador chama a apresentação de minha amiga e sua filha: “Bora Ser Brincantes”, relembrando antigos festejos de Itaguai, contando a história da sua família com a cidade, e lembrando jogos e brincadeiras que ocorriam durante as comemorações. Ela contava que a comemoração de aniversário da cidade, nos anos 50 e 60 começava de outra forma: era um enorme cortejo com os agricultores da cidade exibindo suas produções, e participando de gincanas como corrida de saco, ou carregar um ovo na colher segurada pela boca, cesta e *shows* de talentos. Logo em seguida, ela convidou o público para brincar. Eu não fiquei até o final da apresentação, queria pegar a luz do dia para ver mais um pouco do que existia no espaço.

Na Arena Cultural, o som ficava restrito ao espaço da Arena e, a depender do dia e horário, o estilo também se modificava. Durante a tarde o que vigorava eram as apresentações infantis e de classificação livre; à noite havia apresentações de *shows* musicais. Este espaço da *Expo* é onde os artistas da cidade fazem suas apresentações. Nela, a gestão da programação se faz pela Secretaria de Cultura, com mediação do Conselho Municipal de Cultura, e o pagamento aos artistas e a estrutura do espaço (a lona, iluminação, palcos, mesa e caixas de som, e arquibancadas) é fornecida pela Secretaria de Eventos. O restante do evento é fomentado pela secretaria de eventos.

No palco Laiá, durante o dia e início da noite, a passagem de som acontecia com uma certa rotina e o alcance da sonorização era maior. Ficava evidente que os equipamentos usados neste espaço faziam o som reverberar em qualquer local em que se estivesse do evento. No espaço gastronômico, dedicado à alimentação, os sons ficavam ainda mais misturados, desde o som dos brinquedos até os dos palcos que chegavam ali, com as vozes de pessoas conversando, e das caixas de som nas ruas do evento. Um ponto observado pela Rachel Sant’Ana (2017), em

sua pesquisa sobre a Marcha para Jesus, era como o ambiente se transformava à medida que as pessoas chegavam, e a partir dos sons emitidos por elas também. O que antes era apenas uma praça, com os louvores, bandas, pregações, orações e os mais diversos sons, tornava-se um espaço de culto a céu aberto. Percebia-se assim a mudança proporcionada no ambiente através da sonoridade produzida pelos ocupantes do espaço. Desta mesma forma, também se percebia a transformação do ambiente. Talvez não seja errado questionar se o que faz o ambiente é sua sonorização.

A programação do dia da *Expo* era atualizada diariamente nas redes sociais do evento. Quando confirmadas as apresentações dos palcos principais, os *hits* dos artistas do palco Laiá eram apresentados nos formatos de *reels* do *Instagram*, e nos *stories* da mesma plataforma. A dimensão sensorial é um aspecto central do evento, seja pelo aspecto visual das iluminações cinematográficas deste palco, ou pelos cheiros de diversas comidas que preenchem o espaço, e mais uma vez pelos sons. Machado (2020), pesquisando o Congresso Internacional de Missões (CIM) percebe que o uso das mídias se faz presente, como a atualização constante constrói uma dimensão ainda maior do evento, e que esta também é uma forma de se fazer uma política:

A prática de multiplicação dos eventos a partir da ocupação ampliada do espaço e do tempo através da difusão de conteúdos pelas mídias sociais é parte das mais variadas formas de ação coletiva no Brasil e no mundo atualmente. As mídias digitais expandem efeitos de acontecimentos locais e multiplicam práticas em formatos extremamente plurais. Isso se aplica tanto ao campo da política, da cultura, do entretenimento, quanto da religião, e o CIM agrupa todos estes elementos. Um evento de alta densidade que, ao mesmo tempo, opera a partir de uma alta concentração de elementos estéticos, midiáticos, tecnológicos e sensoriais, todos altamente imersivos e que produzem uma intensa dispersão de seus efeitos. (Machado, 2020, p. 10)

No entanto, a atualização das informações sobre os artistas da cidade nas redes sociais indicava apenas dia e horário da programação, sem ao menos um resumo da apresentação, ou uma descrição da trajetória dos artistas. A princípio, essa tensão proposta pela gestão (os baixos cachês e uma estrutura ainda precária), não necessariamente é uma unanimidade entre os artistas da cidade que se apresentam na Arena Cultural. Para alguns grupos, o importante é ser convidado a participar do maior evento da cidade, porque de alguma forma fazer parte da programação é ser parte dessa vitrine. Neste mesmo evento é possível gerar mídias para as redes sociais (fotos e vídeos) e até mesmo usar a participação no evento como parte do seu portfólio, garantindo um documento cheio de apresentações para disputar editais de incentivo à cultura. Para outros grupos a participação é importante para serem vistos. E existem aqueles que

participam, colocando tudo isso já dito em pauta, mas tecendo uma crítica sobre os baixos valores e a estrutura fornecida para a Arena Cultural.

A Arena Cultural consistia no local para apresentação dos artistas da cidade. Era um espaço menor que os outros três palcos, e assim como a aparelhagem de som e luz também eram menores, a equipe responsável pelo setor eram da Secretaria de Educação e Cultura, mais especificamente a subsecretaria de cultura inclusa nesta secretaria, enquanto todo o evento era responsabilidade da Secretaria de Eventos e Secretaria de Ordem Pública e Limpeza Urbana. A diferença consiste em quais são os objetos alvos desta gestão. Na *Expo*, a subsecretaria de cultura gere as pessoas que trabalham na Arena Cultural, a programação dos artistas, a curadoria final dessa programação, a escala de trabalho dos servidores públicos que ficaram na Arena, e a organização do espaço. A Secretaria de Eventos, por sua vez, mobiliza os recursos para a *Expo*: é responsável pelo pagamento de todos os artistas (incluindo os artistas da Arena Cultural); locação dos equipamentos de som, lonas, arquibancadas, iluminação; contato com as outras secretarias, como a de segurança, ordem pública e limpeza urbana, saúde, assistência social, meio ambiente. Já a Secretaria de Ordem Pública e Limpeza Urbana se responsabiliza pela limpeza do espaço, removendo resíduos produzidos no evento, mobilizando possíveis documentos para o uso do espaço (tais como Nada Opor e liberação do corpo dos bombeiros) e etc.

Na Arena passaram cerca de 40 artistas da cidade, apresentando dança, música e canto, teatro e oficinas. As temáticas variavam desde a experiência no território, até as histórias da cidade, do aspecto urbano (como movimentos de danças urbanas e grafite) aos grupos de quadrilha e até mesmo apresentação de grupos de balé. Os grupos que estavam nesse espaço foram convidados através do SMIIC<sup>27</sup>, (Sistema Municipal de Informação e Indicadores Culturais) no qual os artistas se cadastraram através de um *link* do *Google forms*<sup>28</sup> e inserem suas informações e áreas de atuação. Esse formulário é composto por perguntas para descrever o perfil desse artista, tais como nome social, nome artístico, data de nascimento, bairro de moradia, números de RG e CPF, especificar se está se cadastrando enquanto agente cultural individual ou coletivo, a principal área de atuação, telefone, endereço de *e-mail*, redes sociais, número do CNPJ (opcional), descrição do trabalho, formas de apresentação do trabalho artístico, se faz parte de alguma associação artística ou grupo, se o trabalho artístico é a única

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://itaguai.rj.gov.br/secretaria.php?secretaria=23&identificacao=48>. Acesso em: 11 nov. 2022.

<sup>28</sup>Link do Formulário para o Cadastro no SMIIC: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdcLhLRNsulQI3Puoa1ddlzHCumlIYaisKQYiMeXhtvEmpoA/viewform?fbzx=-3466470127580697558>. Acesso em: 02 dez. 2024.

fonte de renda, se possui alguma deficiência, além de um envio do currículo, cópia do RG e CPF, e portfólio para o *e-mail* da Secretaria de Cultura.

Alguns dos artistas que atuaram na Arena Cultural também fizeram parte da Conferência de Cultura, analisada no Capítulo 2, seja de maneira direta, como convidados para participar, ou através do coletivo/grupo em que já atuavam. A organização da Arena Cultural estava sob os cuidados da Secretaria de Educação e Cultura<sup>29</sup>, enquanto todo o evento da *Expo* era gerido pela Secretaria de Eventos. Durante conversas informais com alguns dos conselheiros sobre as decisões acerca desses eventos, os comentários constantes deles eram sobre a falta de transparência nas decisões da Secretaria de Educação e Cultura, e como as informações chegavam com uma certa urgência, com poucas explicações, ou mesmo nem chegavam.

Um dos pontos observados foi o pagamento dos cachês. Tanto no ano de 2022 como no de 2023, os artistas foram convidados para participar e, a princípio, apenas os artistas cadastrados no SMIIC foram selecionados. No ano de 2022, houve a exigência de emissão de nota fiscal para o recebimento do recurso, que só ocorreu após a apresentação. Mas no ano de 2023 não houve exigência de nota fiscal, e o cachê foi pago também pós apresentação. O valor do pagamento era igual para todos os artistas, desconsiderando se a apresentação exigia preparação, deslocamento de materiais, construção de novos figurinos ou se o grupo convidado fosse numeroso. O valor foi o mesmo para todos: R\$1.200,00. Diante dos baixos pagamentos, alguns grupos discutiram internamente se valia a pena seguir e se apresentar na *Expo*, enquanto outros entenderam que era uma possibilidade de criar mídia, alimentar as redes sociais e organizar um bom portfólio.

Durante este período em que estive em campo, conversei algumas vezes com o DaVelha, músico e compositor, autor da obra que apresento como epígrafe do Capítulo 2. Quando soube que ele havia sido convidado para participar da *Expo* 2023, perguntei se poderíamos conversar, já que no ano anterior ele não havia sido chamado, e eu queria saber como ele se sentia diante desse convite. A conversa durou uma tarde inteira no Barracão *Records*, uma produtora musical e audiovisual e local em que ele mora, e também trabalha.

A produtora funciona como um coletivo que ele compõe junto com mais quatro pessoas, também do cenário de *hip-hop* de Itaguaí. Durante a conversa, contamos com a participação de Wood, seu amigo, vizinho e também cantor, que já participou de algumas das produções que o Barracão *Records* havia criado. Nós conversamos sobre um pouco de tudo: sobre a história dele

---

<sup>29</sup>A secretaria é uma Secretaria de Educação e Cultura mas, neste momento, escolho chamar como Pasta da Cultura.

na cidade, como ele cria suas músicas, como edita os clipes com os companheiros de gravadora, e como estava o cenário de apresentações na Arena Cultural, que seria na semana seguinte.

Enquanto conversávamos mencionei que a Coletiva que faço parte havia sido convidada, e que havíamos conversado sobre esse convite para ver se realmente valia a pena participar diante dos baixos pagamentos, visto que nosso grupo era grande (cerca de 15 pessoas). Compartilhei com ele que algumas das meninas do grupo haviam entendido que era uma possibilidade de exibir nosso trabalho, “*fazer mídia*”, “*criar conteúdo para as redes sociais*”, e que, portanto, era uma oportunidade que deveríamos agarrar. Eu confessei ter ficado irritada com os baixos pagamentos e como os artistas da cidade estavam sendo colocados nesta situação pela Secretaria de Educação e Cultura, quando nós estávamos sendo vendidos nesta *Expo* como “*100% Prata da Casa*”. Ele me respondeu:

A gente segue fazendo, mesmo sabendo que não é justo, porque pelo menos assim a gente sabe que tá sendo visto, sabe que tem alguém ali olhando, e a gente segue criando tentando mudar alguma coisa. Porque sei que as crianças lá das ruas da ponte<sup>30</sup> me veem, e ficam felizes por eu estar lá, então eu faço por elas. Mas o pagamento é justo? Não, e fico triste, realmente triste porque eu quero ir bonito para a apresentação, figurino novo, barba feita, mas também quero que meus amigos sejam pagos, e como vou resolver isso? Ainda não sei. Porque no final é o trabalho de todo mundo. (DaVelha, entrevista em julho de 2023.)

Seguimos nossas conversas, falamos sobre livros, músicas e expectativas futuras. Também conversamos sobre espiritualidade. Ele me conta que seu vulgo era DaVelha por conta de um dos seus Orixás de Cabeça. Ao longo da conversa, seu gato havia deitado no meu colo e quando eu pergunto o nome do bichinho, ele me responde meio tímido: “*Capeta! A Entidade que deu o nome para ele*”. Eu ri, e fiquei brincando: “*Quem é o capetinha mais lindo do Barracão?!*”. Assim conversamos até a hora de ir embora. Ele me acompanhou até o ponto da *Kombi*, e no caminho algumas das crianças gritavam: “*Vou te ver na Expo sexta, hein?!*”.

A fala do DaVelha ganha ainda mais força, quando o mestre de bateria Rafael, mestre que toca em todos os blocos de carnaval da cidade, conta estar muito feliz por participar da Arena Cultural, e que o pagamento não é um problema: o problema seria não ser convidado para participar, pois ali ele era visto. Não muito diferente do que Mauro Cordeiro de Oliveira Junior (2019) identificou em sua dissertação sobre o carnaval na cidade do Rio de Janeiro:

---

<sup>30</sup> Bairro Ponte Preta.

Os sambistas viram nos interesses do prefeito uma possibilidade de reconhecimento e souberam manejá-lo, através de seu repertório cultural, na arena política para alcançar posições de destaque e prestígio. Se de um lado havia um poder público que se interessava, não mais por reprimir, mas por incentivar o carnaval e tinha a necessidade política de conseguir apoio popular; de outro haviam agentes sociais à margem da sociedade civil, não inseridos no processo produtivo e segregados na cidade de forma física e simbólica. Suas formas de manifestação cultural e religiosas foram historicamente reprimidas, mas agora, o Estado buscava justamente se identificar com o que antes reprimira e estes atores sociais buscariam, justamente na relação com o poder público, construir seu espaço na sociedade. (Oliveira Junior, 2019, p. 37)

Salvaguardando as devidas proporções, e considerando que a ausência do Estado diante de alguns acontecimentos também é ação, a escolha por inserir na Arena Cultural os artistas da cidade, ofertando um pagamento, é de muitas formas parecido com o que o Oliveira Junior (2019) relata. Em alguma medida, os conflitos nem sempre se dão a partir de confrontos diretos, mas através da negação de alguma condição para existência. Da mesma maneira, os artistas negociam essa forma de gestão que o município apresenta. Diante de uma precariedade, atuam nos mínimos espaços de agenciamento.

Eu não consegui fazer campo na *Expo 2023* porque coincidiu com o Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia que aconteceu em Belém do Pará. Mas na rápida andada que fiz pela *Expo 2023*, vi que eles atualizaram o evento com uma Arena *Gamer*, que era um local no qual existiam jogos *online* e *twitch*, além de campeonatos amadores de *Counter strike*, *Free fire*, *League of legends*. Reorganizaram o espaço, deslocando o palco do *show* principal (Laiá) para mais longe da entrada, e uma série de *stands* de megaempreendimentos situados na cidade passaram a ficar na parte da frente do evento, tais como os da Nuclep<sup>31</sup> e Vale<sup>32</sup>. Foi criada uma arena dedicada à “cultura” Japonesa. E, ao final do evento, houve uma celebração que comemorava o fato daquela ter sido a primeira *Expo Carbono Neutro* de Itaguaí<sup>33</sup>, na qual os artistas que se apresentaram nos palcos Laiá e Quiva foram convidados para o plantio de “árvores nativas” da cidade.

---

<sup>31</sup> A Nuclep é uma indústria que produz equipamentos de grande porte, e é estatal. Disponível em: <https://www.gov.br/nuclep/pt-br>. Acesso em: 02 dez. 2024.

<sup>32</sup> A Vale em Itaguaí possui um porto para escoamento de minério. Disponível em: <https://vale.com/pt/rio-de-janeiro>. Acesso em: 02 dez. 2024.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.diariocarioca.com/artigos/expo-carbono-neutro-como-a-prefeitura-de-itaguaí-esta-trabalhando-para-realizar-esta-acao/>. Acesso em: 06 jan. 2024.

### 3.3 PENSANDO SOBRE ESTE “NEGÓCIO” DE “CULTURA”

Enfatizo aqui o aspecto político da “cultura”, começando a pensar que a “cultura” (entre aspas) faz parte de uma possibilidade de operações e disputas, tais como disputas por projetos políticos, editais para captação de recursos, políticas públicas ou transformado em *commodity*. Em trabalho de referência sobre este tema, os antropólogos Comaroff e Comaroff (2009) analisam a comercialização do que pode ser entendido como “cultura zulu” na África do Sul, e o que é chamado pelos seus interlocutores de turismo *étnico*. Discutem o que significa ter este “produto”, as vantagens e desvantagens de tornar a cultura um negócio, enfatizando a construção de um orgulho a partir da comercialização do étnico.

No seu movimento de “*ida e volta*” (Cunha, 2009), a “cultura” torna-se este objeto a ser operado na disputa de poder. Ou seja, a dita cultura feita pelas margens se torna um instrumento de gestão, operação de recursos e política. A cultura para si, hiperbolizada para o outro. Essa mobilização de recursos via cultura com aspas fica evidente quando ocorre dentro da *Expo Itaguaí 2022* a “Arena Cultural” – um espaço circunscrito e reduzido que chamarei de *cercadinho da cultura*. O que chamo aqui de *cercadinhos da cultura*, são esses espaços em que os artistas dos territórios são empurrados. Ao mesmo tempo que fazem parte do evento, e tem algum “reconhecimento”, isso ocorre muitas vezes a partir de uma precarização do trabalho desses artistas, além de espaços menores para apresentação, equipamentos de som e iluminação menores e pouca visibilidade nas divulgações. Se por um lado representa uma conquista para esses artistas ter esse local para apresentações em um lugar como uma *Expo* e serem de alguma maneira ‘reconhecidos’, por outro se tornam alvos de um empreendimento *colonial*, que envolve muitas vezes a redução e desvalorização de suas práticas.

Este mesmo espaço que, por hora, parece representar um reconhecimento por parte da institucionalidade municipal, também coloca os artistas diante de um paradoxo. Os valores de cachê (pagamento relativo ao produto entregue pelos artistas), não condizem com o investimento feito por esse artista fazedor. Em alguns casos, uma apresentação com seis participantes recebe o mesmo pagamento que outros com dois participantes. O pagamento para todos os produtos apresentados na Arena Cultural, pelo menos até o ano de 2023, continuava sendo de R\$ 1.200,00 (mil e duzentos reais).

Esses trabalhadores fazem adaptações para que o pagamento seja minimamente justo, mas isso significa muitas vezes fazer escolhas: retirada de um integrante na participação, ou trechos do produto, fazer versões “*pockets*”, ou mesmo pedir para que alguns integrantes

participem de forma voluntária na Arena Cultural. O material produzido ali pode servir para a construção de portfólios, alimentar com imagens nas redes sociais, etc. Aqui vale a máxima: “quem não é visto não é lembrado”, portanto a visibilidade nas redes sociais, e o material visual produzido, entram como um importante recurso para projetos futuros. A escolha ou a forma de participação se torna *adaptada*, uma tentativa de entrar nos moldes da gestão da Arena Cultural. Cunha (2009) identifica esse movimento nas populações indígenas que fazem da sua cultura, a cultura com aspas. O movimento feito para adequar as necessidades dos projetos em que trabalham, muitas das vezes, nos casos observados por Carneiro da Cunha, são para uma imagem reificada ou congelada de si: por exemplo, quando se observa os movimentos feitos pelos diversos povos indígenas para entrarem como parte desse projeto político e na busca por recursos. Diante da pouca imaginação daqueles que fazem as políticas públicas e direcionam aos poucos, o olhar da pesquisadora se direcionou para o movimento desses povos diante destes enquadramentos.

A autora ressalta que as ideias dominantes são as que fazem essas políticas. Contudo, não necessariamente esses moldes pensados pelas políticas públicas atendem as especificidades desses grupos. Ela traz como exemplo o uso do *Kampo*, uma secreção de rã que alguns grupos da língua Pano fazem uso para fins de melhorias das suas performances da caça. A autora examina como a luta pelo direito de propriedade intelectual por parte desses grupos coloca em evidência as tensões criadas por essas políticas. O debate gira em torno da política de propriedade intelectual do uso do *Kampo*, como será definida a compreensão dessa política, e como, diante da necessidade de fazer parte do mundo da “metrópole” esses grupos ficam, cada vez mais, próximos dos limites imaginativos destes que tem poder, e precisando se adaptar a essas “normatizações”. Os diversos grupos indígenas, assim como os coletivos artísticos de Itaguaí, se movimentam nessa busca por fazer parte destes projetos por uma questão de manutenção da vida cotidiana. Na luta por fazer parte entram em contato com as ideias pouco imaginativas das “metrópoles”, o que significa muitas vezes se adaptar a estes moldes, por uma questão de sobrevivência. Carneiro da Cunha aponta que:

Mas ao passarem a viver num mundo de propriedade intelectual eles tem poucas chances de libertar dele a sua própria imaginação. Os conceitos não chegam a mudar propriamente, de modo que a imaginação indígena fica restrita a reversão de escolhas ou a inversão de agentes. (Cunha, 2009, p. 332)

O cerne da questão é a “cultura” enquanto *commodity*. Então, qual cultura está sendo exportada no cenário deste evento? Como isso se dá diante das limitações desta forma de gestão? Assim, importa analisar como a cultura opera enquanto recurso político, uma espécie de plataforma de campanha, na qual estes recursos são usados como uma imagem que abstrai o que é proposto por uma certa classe artística. Ao pensar como uma metáfora o termo alegorias, acredito ser importante dizer que é uma relação traçada por disputas, e essas disputas de poder implicam trocas e negociações. Nessas negociações, feitas com acordos e palavras, muitas vezes o dito e o feito não significam as mesmas coisas. A alegoria entra como essa metáfora para aquilo que é dito, e não feito, ou, quando feito, é menor do que aquilo que foi combinado. Combina-se a sedução exagerada dos acordos ditos com uma execução precária para os agentes culturais. Vale dizer que os artistas entram nesses acordos mesmo sabendo das dificuldades e da precariedade envolvida, em uma tentativa de tornar essa experiência a *melhor* possível.

Moacir Palmeira (2018) traz uma percepção que acredito ser importante explorar para essa análise. Em seu trabalho, ele observa os comícios das eleições municipais, mais especificamente os palanques destes comícios: como ocorre sua organização espacial, como a comunicação deste comício é feita antes do evento em si acontecer, e como as impressões desse comício e seu palanque reverberam na cidade em questão. Analisa ainda as escolhas das pessoas que estão no palanque, se são os conhecidos padrinhos políticos do território, ou artistas que já tem alguma relação com a população. São escolhas pensadas visando a comunicação com esse público eleitor, mas isso é feito como projeto temporal, que ele chama de “*tempo da política*”. O movimento para esses comícios ocorre antes do evento em si, com a compra de insumos, contrato de prestação de serviços, contratos de locação de materiais para serem utilizados, como os palanques, sonorização, iluminação e o próprio serviço de comunicação. Para ser executado, o comício envolve uma série de atores. Nesse palanque não existe retórica, é apenas a fala dos candidatos e seus apoiadores. Em alguns momentos, existe o retrucar de acusações, mas este movimento de retrucar é feito a partir do que se ouviu falar fora dos palanques. O sucesso do comício e seu palanque é definido por estratégias de disputa de poder entre os candidatos, de modo que o “tom” de um comício delimita a intensidade da resposta de seu adversário político. Por exemplo, um adversário político poderia, em seu próprio comício, dizer que com um novo prefeito, o perfil de apresentações na *Expo* seguinte poderia ser diferente. Palmeira traz o tempo como condição limite para entender a dinâmica deste tipo de *fazer* da política:

Acompanhando a formulação feita pelos que vivem essa trama de comícios, podemos dizer que produzem um certo "tempo", o tempo da política, em que a eleição propriamente dita não é a única e nem necessariamente a atividade central em cada um de seus intervalos, embora seja crítica na "resolução" desse tempo e a referência-limite do seu último movimento. (Palmeira, 2018, p. 64)

Então, me interessa pensar a *Expo* como esse evento comício, que marca um *tempo da política*. As escolhas por quem vai mediar como mestres de cerimônia o Palco Laiá, Quiva e até mesmo a Arena Cultural, fazem parte desse projeto. Quais artistas serão convidados a se apresentarem no palco Laiá, não só por sua qualidade artística, mas porque eles comunicam a mensagem política dos que estão no governo. Ter essa construção alinhada fortalece uma imagem de campanha, mesmo fora da campanha. Embora a análise presente seja feita no ano de 2022, é impossível não pensar na *Expo* 2024, quando o tempo de evento foi alargado, passando a ser dois finais de semana, se tornando sete dias de evento. A mestra de cerimônias foi a primeira-dama, Jéssica Rubão, e em alguns momentos o prefeito Rubão aparecia e comunicava: “*Se eu for eleito, vão ser duas Expos por ano*”.

O *tempo da política* em territórios como Itaguaí-RJ é similar, arriscaria dizer, ao de outros municípios com um perfil parecido. Fiz um rápido levantamento em outros municípios do Rio de Janeiro, e percebi que há um padrão nos municípios como Cordeiro, Macaé, Pádua, Aperibe, Porciúncula, Vassouras, Cardoso Moreira, Miracema, Paraíba do Sul e Rio Bonito, que são vistos como interioranos e rurais, e isso se reflete de maneira semelhante. Esses municípios possuem suas exposições, seus *cercadinhos da cultura*, frequentemente chamados de palco dois, *shows* regionais e tendas culturais. Os *shows* têm um perfil similar, com atrações sertanejas e outros estilos musicais em sintonia com o espírito do tempo. Arriscaria dizer que esses eventos formam um circuito político, onde a campanha se faz nesses encontros, com o *tempo da política* delimitado pela duração do evento, e tudo isso dentro da gestão municipal.

Ao longo do tempo, comecei a refletir sobre a *Expo* como um evento ritual, como marca de manutenção de acordos. Para pensar sobre isso recorri a Gluckman (1987), e a situação social analisada por ele – a inauguração da ponte que proporcionava uma série de interação entre os Zulus e os brancos Europeus. O autor propõe um olhar sobre a inauguração da ponte, como um retrato da Zululândia Moderna: ela foi projetada por brancos Europeus e construída por Zulus, que são governados por Europeus. A ponte facilita o acesso das mulheres Zulus ao hospital obstétrico mais próximo, preenchido por funcionários Europeus. A ponte foi inaugurada pelos Europeus, mas com a mediação e cerimônia liderada por um regente Zulu; o evento era mais local. A experiência na ponte mostra que era um evento mais local para os Zulus, e que a

informação circulou mais entre os Europeus, tendo um indicativo – o forte senso comunitário – entre os Europeus. É importante trazer o ponto do qual parte Max Gluckman, que era um branco Europeu, que vivenciou em diversas situações a separação entre Zulus e Europeus. Compreendo aqui que o território Zulu era um *cercadinho* criado por Europeus. A importância dessa análise trazida por Gluckman é enfatizar que esses rituais, ou eventos sociais, reafirmam acordos, intensificam tensões e podem gerar conflitos. O que foi o caso da Arena Cultural da *Expo* Itaguaí. Quando os artistas topam participar da Arena ocorre a manutenção de um acordo, mas intensifica uma tensão, a precarização.

O que significavam aqueles movimentos todos, as grandes estruturas de metal para os palcos, as iluminações e sonoplastias quase cinematográficas, *drones* e *shows* pirotécnicos com a mistura de todos os outros elementos: o parque de diversões, rodeio, praças de alimentação, os *stands* de venda e de exibição de produtos e serviços de grandes empresas? Talvez, como bem lembra Peirano (2000), rituais são parte da cosmologia local, ao mesmo tempo que alimentam a cosmologia, se retroalimentando.

O que era tudo isso? Aos poucos, fui me atentando aos detalhes do evento e em uma reflexão coletiva, muito provocada por longos diálogos com Amanda Covelo, Nildamara Torres, Sara Soares e Rafaella Telles. Como já havia mergulhado na etnografia, eu precisava dar uma olhada um pouco mais distante do evento.

Entendendo através da sua linha histórica as imbricações que ele apresentava: O que era a Arena Cultural, o que significavam os nomes das representações indígenas nos palcos, e por que me causavam tanto incômodo? Outro ponto importante foi perceber que a *Expo* era um modo de *fazer* a cidade. Assim como as megacidades são repletas de estímulos sensoriais e uma organização específica que divide e recria espaços, a *Expo* tem essa organização em sua estrutura. Neste sentido, tento entender esse evento a partir de um universo próprio de significados, a partir de um molde ritualístico, como apresenta Peirano (2000):

No caso dos rituais, focalizá-los em sua especificidade para demonstrar que são momentos de intensificação do que é usual torna-os loci privilegiados – verdadeiros ícones ou diagramas – para se detectar traços comuns a outros momentos e situações sociais. Se existe uma coerência na vida social – como nos antropólogos acreditamos –, o que se observa no fragmento do ritual (quer seja a resolução de conflitos, à Turner; transmissão de conhecimentos, como queria Leach; ou o vínculo entre ação social eficaz e cosmologia, seguindo Tambiah) também se revela em outras áreas do comportamento que o pesquisador investiga. Vivemos sistemas rituais complexos, interligados, sucessivos e vinculados, atualizando cosmologias e sendo por elas orientados. (Peirano, 2000, p. 14)

Quando a Arena Cultural e a Arena de Educação ficam às margens do evento, enquanto no centro ficam o palco Laiá em conjunto dos camarotes (pagos), os parques de diversão (também pagos), e a praça de alimentação, isso organiza um diagrama, uma situação social que produz conhecimento e um modo de conhecer esta cidade – sentido no seu modo de existir. A distância criada da entrada e os detectores de metais em um evento público, são como um *checkpoint*, como se ali se exigisse um passaporte para uma cidade que se almeja ser, e que, ao mesmo tempo, se mantém dentro de um mesmo formato.

O desejo de ser parte deste mundo, e de alguma forma conseguir manter elementos do tradicional, porém, modernizados e, em alguma medida, embranquecidos. Inspirada por Jeganathan (2004), penso como os *checkpoints* são marcadores que antecipam alguma violência em locais que podem ser alvos, devido ao seu valor para o Estado. Esses alvos podem ser tanto aeroportos, bancos, ou departamentos públicos, e identificam um lugar de reconhecimento, valor. Nesta cidade que se almeja ser, e é representada pela *Expo*, os *checkpoints* são parte dos identificadores dela.

Tenho entendido que a Arena Cultural é uma etapa desse projeto de atualização, uma adaptação desses artistas “locais” ou a “*Prata da Casa*”, para que caibam nos moldes do evento, assim como Quiva e Laiá, personagens deste mito de fundação, ao serem protagonistas do mito sobre o aldeamento e que vivenciaram esse projeto “civilizatório”. Pensando com Quijano (2005), esses projetos de poder são a manutenção da colonialidade. A modernidade aqui não é como uma “atualização” inocente do tempo, mas como resultado de escolhas de quem gera tais projetos. Em uma das reflexões Quijano (2005, p. 9) propõe: “A percepção da mudança leva à ideia do futuro, já que é o único território do tempo no qual podem ocorrer as mudanças. O futuro é um território temporal aberto. O tempo pode ser novo, pois não é somente a extensão do passado.” Nesse caso, o passado colonial é esquecido, e o mundo se constrói “novo”, “atualizado” e “moderno”. Sem os devidos olhares para o passado, a manutenção da *colonialidade* se faz a partir de uma nova roupagem, e eventos como a expo são o resultado desta forma de colonialidade.

John e Jean Comaroff (2009), em “*Ethnicity dot Ink*”, fazem uma etnografia sobre o “turismo étnico” que ocorre na África do Sul, em alguns reinos, como Tsuana e o Reino Zulu. Esses “turismos” acontecem de tal modo que tem instituições representativas, como o *Congress of Traditional Leaders of South Africa – CONTRALESA* (tradução livre: Congresso de Lideranças Tradicionais da África do Sul). Comaroff e Comaroff (2009) chamam de “voz representativa da etnicidade do país”. Por sua vez, tem como um dos objetivos manter a liderança, autonomia e soberania dos reinos existentes na África Do Sul.

Esse “turismo étnico” pode ser lido como uma forma de entrada no regime econômico capitalista colonial (Comaroff; Comaroff, 2009). Portanto, o modo de se inventar o *fazer* da vida se torna um produto, uma experiência para ser comercializada, e ao mesmo tempo tem esses órgãos de regulação ou de defesa desse modo de produção.

Para este “produto” se tornar comercializável, ele deve existir para além da dimensão da experiência, e abarcar o quanto “autêntico” seria esta experiência, ou o quanto é “original”. A etnografia de *Ethnicity dot Ink* é feita próxima de um contexto em que se discutia a eleição do país que receberia a Copa do Mundo, e com isso o país receberia um recurso financeiro para a renovação das estruturas dos estádios, e para a organização da recepção do evento. A discussão aqui também gira em torno de construir este turismo para a chegada destes turistas internacionais e o que significaria vender esta “legítima experiência étnica”.

A essencialização faz parte do pacote de tornar este produto comercializável, ou *commoditizar* a cultura. Aqui vale retornar a Cunha (2009), quando ela lembra que muitas vezes, para que a cultura faça parte deste mundo de circulação, ela precisa ser exagerada, portanto “cultura”. O aspecto transformativo da cultura, ou melhor, uma cultura inventada é passível de ser comercializada a partir de uma transformação e uma postura empreendedora, a venda da cultura inventada, como forma de construção de um novo agir cultural.

A expectativa é que a “cultura” em questão se torne uma marca, na qual só o “essencial” possa ser vendido, limitando assim o aspecto inventivo desta (Wagner, 2010). Todavia, como o *ethos* empreendedor passa a fazer parte desse novo *agir* no mundo, a transformação e criação, e por sua vez invenção, é uma resposta a esses movimentos de cristalização. Portanto, ao reinventar a cultura, *commoditizar* a “cultura”, é tornar possível ser visto a partir de suas práticas e vendê-las como “essenciais”.

No *vestígio* de um cotidiano, quando se torna uma *commodity*, possibilita a participação neste mundo, ao tornar-se espetacular o cotidiano e as tradições, como forma de sobrevivência, e também criam uma saída do mundo da precarização do trabalho. Um espaço de agência para aqueles que o vivem, um espaço ainda reduzido, mas que torna possível fazer algumas pequenas escolhas. Para onde esses pequenos agenciamentos podem levar ou quais as consequências dessa *commoditização* da cultura, não saberia responder, mas percebo haver movimentos. O que percebo, de maneira mais evidente, é a precarização do trabalho no mundo da cultura.

Essa precarização não é muito diferente do que percebo ocorrer nos espaços como a Arena Cultural, na qual os artistas são convidados a participar, mas com valores pouco adequados propostos pela Secretaria de Eventos – visto que o pagamento dos artistas era feito

pela mesma secretaria, mas a gestão era da Subsecretaria de Cultura<sup>34</sup> – e o contraste com o tamanho da produção ofertada por estes artistas. Talvez não seja muito diferente por se tratar de uma estratégia de construção de visibilidade neste novo mundo, no qual tornar-se uma marca, produzir um material para as mídias sociais, e se mostrar em movimento, faz-se necessário para a construção de um portfólio artístico. Mesmo diante de nossos familiares e amigos, fazer parte de um evento como a *Expo* (mesmo que nessas circunstâncias), por mais paradoxal que seja, significa de alguma maneira fazer parte de. Dito de passagem, para além da participação na Arena Cultural, se ganha um certificado e um mini totem identificando nome do artista e participação no evento, existindo uma constante disputa e negociação do espaço em questão.

Desta forma, percebo mais uma leitura possível sobre a *Expo* como um evento ritual que marca a entrada e sua consolidação nessa espécie de centro-oeste cultural. Isto é, a forma como o evento ocorre ao longo dos anos, as últimas atualizações feitas no evento com a entrada dos *e-sports*, os grandes *stands* com os megaempreendimentos consolidados na cidade, a ideia de um evento Carbono Neutro, são a reafirmação de um acordo anual de Itaguaí se produzindo neste formato de existência, ou nessas novas formas de construção de cidade. A *Expo* é a mobilização de recursos políticos para o campo político, um projeto de campanha contínua, mas não necessariamente de forma óbvia. Neste quesito, a cultura, ou o campo dos projetos de cultura, se torna um recurso de campanha, diferente das propostas pensadas a partir dos coletivos ou organizações populares, que propõem construir a partir de políticas públicas. Por que a *Expo* se mantém? Por fazer parte de um circuito que faz um evento, um projeto político de cidade que se articula com a imagem do agronegócio. No fim, ‘atualizar’ a imagem da cidade através da *Expo*, é colocá-la no centro, em diálogo. Assim como o Matheus França (2021) propôs em sua tese: a capilaridade do sertanejo levou do centro ao litoral, o chifre para o asfalto, do Centro-Oeste ao Sudeste.

---

<sup>34</sup> Enquanto escrevia essa dissertação, a Subsecretaria de Cultura virou uma secretaria independente, então nesse momento fiz uma entrevista com o que veio a se tornar secretário (antes subsecretário William Cézar), e ele me informou que quem era responsável pelos pagamentos dos artistas da Arena Cultural era a Secretaria de Eventos. Importante dizer que, um tempo depois, o secretário renunciou ao cargo para se candidatar a Vereador mais uma vez.

## CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo as políticas públicas culturais da cidade de Itaguaí. Explorando o contraste entre a Secretaria de Eventos, a Secretaria de Cultura e os agentes culturais, gerando um cenário de disputas. A análise revelou como a *Expo* não apenas reflete, mas também intensifica as relações de poder e afetando diretamente as práticas dos agentes culturais. Revelou também uma agência por parte dos agentes culturais para direcionar as formas de gestão dos recursos financeiros que estavam sendo viabilizados no orçamento da cultura.

Um importante aspecto que observei foi que, com a reconstituição do Ministério da Cultura, houve movimentos por parte do Governo Federal de participação nos territórios e a partir de eventos como Cultura em Movimento, no qual a primeira aparição (até onde pude acompanhar) desta hierarquia de poder se fez presente na região, com os instrumentos possíveis do ministério. Além disso, houve um anúncio feito neste mesmo dia, no qual a Secretaria Estadual de Segurança e a Secretaria de Cultura tinham propostas de trabalho em conjunto para o futuro. O pedido feito pelos representantes do ministério é que o Cultura em Movimento fosse organizado em algum espaço cultural da cidade, mobilizado pelos artistas, mas que houvesse a representação da esfera municipal também no evento. Mais uma vez, o representante da cidade enviado para a participação do evento foi rapidamente, respondeu algumas perguntas, e foi embora. Este evento precedeu a Conferência de Cultura 2023. Em um determinado momento, esse representante do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro, Eduardo Nascimento, nesse mesmo fórum disse: “*O ministério da cultura pretende levar a cultura para os territórios*”.

Um outro movimento, por parte do Governo Federal, foi a criação dos Comitês de Cultura, que são organizações da sociedade civil. Estes disputam editais mobilizados pela Federação e, ao ganhar, recebem uma série de recursos para aplicação nas regiões em que eles ganharam os editais. Um desses comitês, entrou em contato com a coordenadora do grupo de pesquisa que faço parte, o CORRE, demonstrando interesse em trabalhar conosco. Durante uma das reuniões, a fala foi: “*O ministério da cultura pretende levar a cultura para esses territórios*.”.

Essas falas evidenciam o quanto ainda precisamos avançar para que as políticas públicas de cultura estejam realmente alinhadas com as necessidades dos agentes culturais. Quando essas falas são proferidas por pessoas que estão sob o comando do ministério, o incômodo deixado mais uma vez é: então meu território não tem cultura? Se mesmo após a chegada do ministro

Gilberto Gil, cujo ministério se organiza a partir do conceito antropológico de cultura (com todas as críticas que já foram apresentadas nesse trabalho a esta ideia), as ações desses representantes das políticas públicas são mobilizadas por uma ideia de ausência, então qual cultura eles pretendem levar para os territórios? O que está sendo pensado por parte desses que criam estes projetos de políticas de cultura? Essa é uma das questões que mais atravessam os fazedores culturais, para além desse olhar de ausência por parte dos representantes do Governo Federal, mas uma ausência realmente significativa, que ocorre devido à falta de políticas públicas contínuas para apoiar esses fazedores culturais.

Em muitos momentos durante a escrita desse trabalho, olhei para o meu próprio fazer, e como essa história me atravessa diretamente. Em todas as vezes que trabalhei para projetos de cultura mobilizados pela Lei Rouanet, o valor que eu e meus colegas recebíamos muitas vezes não era justo, considerando a quantidade de trabalho que nós precisávamos oferecer, ou o produto desejado pela produtora cultural em questão, pois eram as demandas do “projeto”. Quando prestei serviços como fotógrafa, um dos documentos que recebi por *e-mail* foi a cessão dos direitos intelectuais das imagens que eu havia produzido no evento - estas se tornariam de direito da produtora cultural. Talvez, na leitura dos representantes citados acima, não exista “cultura” nos territórios, mas sim pessoas que produzem nesse lugar, e tornam os trabalhos de quem tem a cultura como modo de existir na vida uma forma de aumentar os próprios recursos. Por fim, gostaria de enfatizar que este trabalho apresenta possibilidades reflexivas e analíticas que não se findam aqui e tem suas limitações. Ainda assim, as centelhas deixadas podem servir como possibilidade para trabalhos futuros. Acredito que uma das contribuições mais significativas que este trabalho pode trazer é evidenciar que as ciências sociais só podem ser feitas com sensibilidade. E como bem disse minha orientadora, em um dos diversos encontros recheados de amorosidade do nosso grupo de pesquisa: “*É um ofício que não é possível fazer sem estar ferido, ou tocar nas feridas. É um ofício que atravessa a gente, e esse é o exercício antropológico.*”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-LUGHOD, L.; REGO, F. C. V. S. do; DURAZZO, L. A escrita contra a cultura. **Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**, v. 5, n. 8, p. 193–226, 2018.
- ADICHIE, C. N. **O perigo da história única**. TED Talk, 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br). Acesso em: 27 nov. 2024.
- AGIER, M. Do Direito à cidade ao Fazer-Cidade. o antropólogo a margem e o centro. **Maná** v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.
- ALMEIDA, M. R. C. A aldeia de Itaguaí: das origens à extinção (séculos XVII-XIX). In: ENGEMANN, C.; AMANTINO, M. (org.). **Santa Cruz: de legado dos jesuítas a pérola da coroa**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013, p. ou cap.
- ALVES, J. C. S. **Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense**. Duque de Caxias: Consequência, 2003.
- ALVES, J. S. A. Donas e foreiras: senhoras e proprietárias de escravos e terras na freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Bananal de Itaguaí em meados do século XIX. **Revista Cantareira** v. 28, jan.-jul. 2018.
- ANJOS, G. L. **Quiva e Laiá: protagonismo indígena nas aulas de História através de uma narrativa da cidade de Itaguaí/RJ**. 2020. 134 p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.
- AZEVEDO, F. G. S. de. A cidade através do olhar metodológico de Benjamin/The city through Benjamin's methodological look. **Revista Direito e Práxis**, v. 11, n. 3, p. 2018-2046, 2020. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/51890>.
- BARTH, F. "Os grupos étnicos e suas fronteiras." In: BARTH, F. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial; Editora da UFMG, 2009.
- CAMPANATI, C. C. S. **Enfrentamento do medo da violência social urbana em duas unidades de atenção básica de Itaguaí-RJ**. Rio de Janeiro, 2018, 92 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2018.
- CAMPOS, R. S. Redes, trabalho e direitos indígenas nas Aldeias de Itaguaí e Mangaratiba (1755-1838). Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas, XVI, Rio de Janeiro, 2014. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2014.

CARNEIRO, S. S.; PINHEIRO, M. L. Cais do Valongo (RJ): apropriações, memórias e celebrações. **Sociol Antropol**, v. 12, n. 3, p. 1-29, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752022v12310>.

CHAGAS, G. M. O processo de reestruturação territorial – produtiva na cidade de Itaguaí Rio de Janeiro. **Espaço e Economia** v. 4, n. 7, 2015. DOI <https://doi.org/10.4000/espacoeconomia.1898>.

COMAROFF, J. L.; COMAROFF, J. **Ethnicity, Inc.** Chicago: University of Chicago Press, 2009. 236 p.

COSTA, H. H. P. **Voto de sangue: mapeamento dos assassinatos de políticos no estado do Rio de Janeiro (1988-2020)**. Niterói, 2021, 151 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2021.

CUNHA, M. C. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 267-388.

DAMATTA, R. **Você sabe com quem está falando? Estudos sobre o autoritarismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

FERREIRA, A. C. S. Senhores e possuidores: as declarações de terras dos índios em Itaguaí – 1856. In: Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas, XVI, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2014.

FERREIRA, A. C. S. O processo de extinção das aldeias e a permanência da identidade indígena na Vila de Itaguaí no século XIX: em busca da manutenção de direitos. In: Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos: Lutas, Experiências e Debates na América Latina, IV, 2015, Foz do Iguaçu. **Anais [...]** Foz do Iguaçu: UNILA, 2015.

FERREIRA, A. C. S. **Caminhos, mudanças, alianças e resistências indígenas: identidade e territorialidade dos Índios da Aldeia de Itaguaí – Século XIX**. 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado em História, Relações de Poder e Cultura) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2016.

FIGUEIREDO, J. C. M. **Os bens e herdeiros de Dona Anna Rosa Roberta de Vasconcellos (Itaguaí, 1830-1865)**. Seropédica, 2018, 78 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2018.

FONTANELLI, M. M. **A rodovia e os caiçaras: a construção da Rio-Santos e suas consequências para as comunidades locais em Ubatuba (SP)**. Rio de Janeiro, 2019, 86 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico Em História, Política e Bens Culturais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2019.

FRANÇA, M. **Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense**. 2021. 326 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2021.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GLUCKMAN, M. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: BIANCO, B. F. **Antropologia das sociedades contemporâneas**. Campinas: Global Universitária, 1987, p. ou cap.

GUERREIRO, J. et al. Cultura e pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense. **PragMATIZES**, v. 11, n. 21, p. 95-124, set. 2021. DOI <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i21.48804>.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu, Situando Diferenças**, v. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/31102009-083336haraway.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2023.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos, Porto Alegre**, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012.

JEGANATHAN, P. Checkpoint: anthropology, identity, and the state. In: DAS, V.; POOLE, D. (org.). **Anthropology in the margins of the state**. Santa Fe: School of American Research Press, 2004, p. 67-80.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LIMA, A. C. S. (org.). Gestar e gerir: estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil. v. 18. Rio de Janeiro: Relume Dumará – Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

LIMA A. C. S.; CASTRO J. P. M. Notas para uma abordagem antropológica da(s) política(s) pública(s). **Anthropológicas** v. 26, n. 2, p. 17-54, 2015.

LOPES, A. P. **Territorialidades em conflitos na Baía de Sepetiba, Rio de Janeiro, Brasil: estudo de caso dos conflitos entre os pescadores artesanais e o porto da Companhia Siderúrgica do Atlântico (ThysseKrupp CSA)**. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2013a.

LOPES, V. F. M. **Era uma vez uma Ilha de Pescadores Artesanais: impactos socioambientais dos grandes complexos industriais, conflitos e resistência (Ilha da Madeira/Itaguaí/RJ)**. Rio de Janeiro, 2013. 199 f. Tese (Doutorado em Meio Ambiente) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013b.

MACEDO, L. F. de A., VILLELA, L. E., Nascimento, C. A. S. do; COSTA, E. G. da. A fragilidade da atuação dos conselhos comunitários na condução do plano diretor de Itaguaí-RJ – uma situação de alerta ao desenvolvimento sustentável. **Rev Ciênc Adm**, v. 1, n. 3, p. 134-148, 2015. DOI <https://doi.org/10.5007/2175-8077.2015v17nespp134>.

MACHADO, C. B. Fazendo política em outros congressos: tramas religiosas e práticas midiáticas e a estética da política nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. **Debates do NER, Porto Alegre**, v. 2, n. 38, p. 19-59, 2020.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro. **Rev Bras Ciênc Sociais**, v. 17, n. 49, jun. 2002.

MOREIRA, V. M. L. De índio a guarda nacional: cidadania e direitos indígenas no Império (Vila de Itaguaí, 1822-1836). **R Topoi**, v. 11, n. 21, p. 127-142, jul.-dez. 2010.

MOREIRA, V. Indianidade, territorialidade e cidadania no período pós-independência – Vila de Itaguaí, 1822-1836. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 18, p. 1-17, 2011.

NASCIMENTO, C. A. S. do. **Uma análise sobre a política pública do serviço de convivência e fortalecimento de vínculos (SCFV), em um território marcado pela mudança: o caso do município de Itaguaí (RJ)**. Seropédica, 2016, 214 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Territorial e Políticas Públicas) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2016.

NASCIMENTO, A. S.; VILLELA, L. E. Itaguaí, crescimento ou desenvolvimento? Os megaempreendimentos e as mudanças e impactos sócio-espaciais. **Ensaios**, v. 7, p. 131-152, 2018. DOI <https://doi.org/10.22409/re.v7i0.1639>.

OLIVEIRA, M. F. R. São Francisco Xavier de Itaguaí: estrutura agrária e a crise da mão de obra escrava na segunda metade do século XIX (1850-1900). In: Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas, XVI, Rio de Janeiro, 2014. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2014.

OLIVEIRA, P. M.; SILVA, R. D. Baixada Fluminense: notas sobre os impactos iniciais do Arco Metropolitano. **Revista Continentes (UFRJ)**, v. 6, n. 11, 2017.

OLIVEIRA, J. P. (org.). **A reconquista do território: Etnografias do protagonismo indígena contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2022. 439 p.

OLIVEIRA JUNIOR, M. C.; GIACOMINI, S. M. **Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: escolas de samba entre a Liesa e Crivella**. Rio de Janeiro, 2019. 128 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2019.

PALMEIRA, M. G. S.; HEREDIAB. M. A. M. A. Os comícios e a política de facções. **Anuário Antropol**, v. 19, n. 1, p. 95-125, fev. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6587>. Acesso em: 2 dez. 2024.

PARREIRAS, C.; MACEDO, R. M. Desigualdades digitais e educação: breves inquietações pandêmicas. In: GROSSI, M.; TONIOL, R. (org.). **Cientistas sociais e o coronavírus**. São Paulo: ANPOCS, 2020, p. ou cap.

PEIRANO, M. G. S. **A Análise Antropológica de Rituais**. Brasília: Serie Antropologica, 2000.

PEIRANO, M. (org.). **O dito e o feito: ensaios de Antropologia dos Rituais**. v. 12. Rio de Janeiro: Relume-Dumará – Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002. 228 p.

PLÁCIDO, P. O.; NEFFA, E. M. V. C.; GUIMARÃES, M. O território de Itaguaí/RJ como “zona de sacrifício” ou “paraíso de poluição.” *In: V Seminário de Justiça Ambiental, Igualdade Racial e Educação*, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

PLÁCIDO, P. O.; NEFFA, E. M. V. C.; GUIMARÃES, M. O território de Itaguaí/RJ como “zona de sacrifício” ou “paraíso de poluição”. *In: Seminário de Justiça Ambiental, Igualdade Racial e Educação*, V, 2017, Duque de Caxias, São Gonçalo, Maracanã. **Anais** [...]. Duque de Caxias; São Gonçalo: UNIGRANRIO; UERJ; IFRJ, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, E. (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas*. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005, p. 107-126.

RIBEIRO, A. P. A. Quantas cidades há em mim? Diálogos entre intervenções urbanas nas ruas do Rio de Janeiro. **Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas**, v. 7, n. 2, p. 47-61, 2017. DOI <https://doi.org/10.20396/proa.v7i2.16698>.

RIBEIRO, A. P. A. Nunca sabemos o que esperar das viagens: performance em trens urbanos e diálogos nos espaços públicos em *In\_Trânsito com Cia. Marginal. Revista Maracanan*, v. 24, p. 567–592, 2020. DOI <https://doi.org/10.12957/revmar.2020.47757>.

RIZEK, C. S. Práticas culturais e ações sociais – novas formas de gestão da pobreza. *In: XIV Encontro Nacional da ANPUR*, 2011, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: ANPUR, 2011. p. 1-21.

ROCCO, M.; FALCÃO, A. A Rua (ainda) está entre nós! – Apresentação do Dossiê Práticas de Rua I. **Ephemera**, vol. 4, nº 8, nov. 2021.

RUIZ, R. M. A família escrava no império do café – Itaguahy – séc XIX. *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas*, XVI, 2014, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2014.

SANT'ANA, R. **A nação cujo Deus é o Senhor: a imaginação de uma coletividade “evangélica” a partir da Marcha para Jesus**. Rio de Janeiro, 2017, 262 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2017.

SANTIAGO, K. P. M. **Prefeito, já temos um porto. Cadê a cidade? A organização da sociedade civil em Itaguaí-RJ**. Rio de Janeiro, 2014, 173 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2014.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil: resumo**. Brasília, DF: UNESCO Office, 2020. 16 p. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0>. Acesso em: 21 fev. 2022.

VILLELA, L. E.; GUEDES, C. A. M.; SANTANA, J. S. Desenvolvimento territorial sustentável e desafios postos por megaempreendimentos: o caso do município de Itaguaí-RJ **Cad EBAPE.BR**, v. 9, n. 3, p. 847-867, set. 2011.

VILLELA, L. E.; MIRANDA GUEDES, C. A.; SANTANA, J. S.; DE BRITTO, E. B. R. Crescimento econômico versus gestão social e desenvolvimento territorial sustentável. análise dos impactos de megaempreendimentos nos municípios de Macaé-RJ e de Itaguaí-RJ **Desenvolvimento em Questão**, v. 10, n. 21, p. 119-145, set.-dez. 2012.

VILLELA, L. E. *et al.* Perspectivas da agropecuária do município de Itaguaí face a megaprojetos em implementação no local. **Organizações Rurais & Agroindustriais**, Lavras, v. 16, n. 2, p. 208-219, 2014.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, cap. 1, cap.2, cap.6.

WEEKS, S. J. L. Comaroff & J. Comaroff Ethnicity, Inc. **Cadernos de Estudos Africanos**, v.22. p. 179-181, jan. 2011. DOI <https://doi.org/10.4000/cea.403>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cea/403>. Acesso em: 2. dez. 2024.

WRIGTH, S. The politicization of ‘Culture.’ **Anthropol Today**, v. 14, n. 1, p. 7-15, 1998. DOI <https://doi.org/10.2307/2783092>.



