

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

LEONARDO CORRÊA MINERVINI

A BAIXA LAGOA DOS JACARÉS

Jacarepaguá: políticas culturais e territorialidade no pântano urbano

Niterói

2015



LEONARDO CORRÊA MINERVINI

A BAIXA LAGOA DOS JACARÉS

Jacarepaguá: políticas culturais e territorialidade no pântano urbano

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades e interações culturais.

Orientador Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez

Niterói
2015

M664 Minervini, Leonardo Corrêa.

A baixa lagoa dos jacarés - Jacarepaguá: políticas culturais e territorialidade no pântano urbano / Leonardo Corrêa Minervini. – 2015.

157 f. : il.

Orientador: José Maurício Saldanha Alvarez.

Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 150-153.

1. Jacarepaguá (Rio de Janeiro, RJ). 2. Cultura. 3. Educação. 4. Política cultural. 5. Sistema cultural. I. Alvarez, José Maurício Saldanha. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

LEONARDO CORRÊA MINERVINI

A BAIXA LAGOA DOS JACARÉS

Jacarepaguá: políticas culturais e territorialidade no pântano urbano

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades e interações culturais.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. **José Maurício Saldanha Alvarez**

Professor Dr. **Wallace de Deus Barbosa**

Professor Dr. **Luiz Augusto Fernandes Rodrigues**

Professor Dr. **João Luiz Guerreiro Mendes**

Dedico esta dissertação aos meus avôs Roberto Carlos Corrêa e Vinicius Minervini, que sempre estiveram ao meu lado sussurrando os caminhos certos da vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Marcus Minervini e Helena Bocater, meus exemplos de caráter e honestidade, a quem devo tudo na vida;

À minha avó Marlene Bocater, a mulher mais sábia de todo o mundo a quem amo incondicionalmente.

À Gabriella Mendes, pela amizade, carinho, amor, dedicação, companheirismo e tudo que representa na minha vida.

Aos familiares Edmeia Minervini, Marlene Bogado, Marly Bocater, Gabriela Corrêa, Roberto Carlos Corrêa, Gisele Gonzalez, Luiz Mendes, Ana Mendes e Isabella Mendes.

Ao meu querido irmão Herbert, pelo companheirismo e amizade.

Aos amigos, em especial Marco Antonio, Leandro Magalhães, Eduardo Oliveira e Pedro Henrique pelo convívio, parceria, amizade e confiança.

Aos colegas de trabalho, em especial Sidnei Cruz, com quem aprendi, na prática, uma pós-graduação de ensinamentos sobre gestão cultural;

Aos colegas de Mestrado, que enfrentaram com louvor o desafio de sermos a primeira turma do PPCULT;

Aos professores do corpo docente do PPCULT por todos os momentos de aprendizagem;

Ao coordenador Luiz Augusto Rodrigues e a vice-coordenadora Ana Enne pela coragem e competência na gestão do programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT);

Ao orientador José Maurício Alvarez pela generosidade de compartilhar seus conhecimentos com dedicação e paciência;

À banca de qualificação formada pelos professores Wallace de Deus Barbosa e Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, com quem tive a honra de aprender desde os primeiros anos de Graduação;

Aos agentes culturais entrevistados Vinicius Longo, Wagner José, Reinaldo Sant'ana, Marcelo Serralva, Zecarlos Moreno, Amando Nascimento, Elizabeth Teixeira, Avany Assis e Bianca Bernardo.

Aos meus queridos tutorandos de 2014 e 2015: Bruno Amancio, Andreza Ferreira, Ana Flávia Rossito, Victor de Oliveira Nery, Sara Raquel, Otto Menegasso,

Marina Moura, Karen Imperator, Júlio César Sobrinho, João Pedro Oliveira, Isabel Ferreira, Gabriella Sampaio, Daniella Brito, Daniela Rosset, Daniel Cristovam, Anni Elize, Elaine Coêlho, Fábio Aleixo, Fernanda Mazzini, Gustavo Rodrigues, Luara da Costa, Myrna Silva, Rafael Zacarias, Rayssa Gysele, Sergio Espinoza, Thiago Matheus, Alessandra Aparecida e Lucas Lima.

Aos tutorandos de criação Jhoalerson Dias e Pedro Ivo.

Finalmente, agradeço a todos os profissionais que, apesar das dificuldades, dedicam suas vidas à produção cultural no Brasil.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

Italo Calvino, As Cidades Invisíveis

Resumo

Reconhecendo o papel central que a cultura ocupa na contemporaneidade, este trabalho pretende refletir acerca do conceito de política cultural, tendo como objeto de pesquisa a Região Administrativa de Jacarepaguá, situada na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro e compreendida pelos seguintes bairros: Anil, Curicica, Freguesia, Pechincha, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire. Para isto, serão pressupostos deste trabalho o estudo histórico das políticas culturais no Brasil, tendo como ponto de partida as iniciativas precursoras do Imperador D. Pedro II e, posteriormente, ressaltando a atuação fundamental que desempenharam Mário de Andrade, Celso Furtado e Gilberto Gil na construção do papel do Estado na área cultural. Outra proposta deste estudo é reconhecer a existência de profissionais especializados que são os responsáveis pela consecução das políticas culturais, traçando um perfil de cada uma destas profissões e estabelecendo uma relação entre elas, que denominamos de sistema cultural. O texto também discute a relação entre cultura e educação, buscando compreender os motivos que fazem da cultura um assunto pouco discutido na sociedade brasileira, fator que, conseqüentemente, relega as políticas culturais e as profissões que compõem o sistema cultural a segundo plano de importância.

Palavras-chave: Região Administrativa de Jacarepaguá; política cultural; sistema cultural; cultura e educação.

Abstract

In the knowledge of the strategic part that culture assumes contemporarily, this paper intend to reflect over the concept of cultural policies, having as research subject the Região Administrativa de Jacarepaguá, placed at Zona Oeste of the city of Rio de Janeiro, embracing the following neighborhoods: Anil, Curicica, Freguesia, Pechincha, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire. For such, it will be explored the historical analysis of cultural policies in Brazil, starting from the pioneer initiative of D. Pedro II, Brazilian Emperor, and, afterwards, highlighting the basal roleplay by Mário de Andrade, Celso Furtado and Gilberto Gil building the Government's role in the cultural field. Another purpose of this work is to recognize the part of specialized professionals which are responsible for executing such cultural policies, establishing a profile of each one of them and describing their relation, what we call cultural system. This study also debates the relation between culture and education, trying to understand the reason behind the lack of discuss toward culture in the Brazilian society, what, consequently, leads cultural policies and the professions involved in the cultural system to the background, in a low priority.

Keywords: Região Administrativa de Jacarepaguá; cultural policies; cultural system; culture and education.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Políticas culturais: reflexões conceituais	19
1.1. O contexto histórico precedente às políticas culturais no Brasil	29
1.2. O desenvolvimento das políticas culturais no Brasil	35
1.3. As políticas culturais pós-criação do Ministério da Cultura	40
1.4. A experiência da gestão cultural na França e reflexões sobre o conceito de educação cultural no Brasil	52
2. Sistema cultural: profissões, redes e implicações	61
3. Política cultural territorial: estudo de caso na Região Administrativa de Jacarepaguá	84
3.1 Etapa de pesquisa 1 - A Região Administrativa de Jacarepaguá: pesquisa bibliográfica, marcos históricos, memórias e lugares que definem sua identidade	94
3.2 Etapa de pesquisa 2 - Pesquisa quantitativa com integrantes do sistema cultural e análise de dados	105
3.3 Etapa de pesquisa 3 - Mapeamento das políticas culturais existentes na Região Administrativa de Jacarepaguá	114
3.3.1 Iniciativa pública	115
3.3.2 Iniciativa privada	128
3.3.3 Sociedade civil	135
Considerações finais	145
Referências bibliográficas	150
Anexos	154

Introdução

"Não cessaremos de explorar / E o fim de toda nossa exploração / Será retornar para onde começamos / E conhecer o lugar pela primeira vez" (T.S. Eliot)

Esta dissertação tem como objetivo de estudo analisar, a partir do conceito de política cultural, o território da Região Administrativa de Jacarepaguá, compreendida pelos bairros do Anil, Curicica, Freguesia, Pechincha, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire¹. A Região possui uma das maiores densidades demográficas do Rio de Janeiro, somando, segundo dados do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos², 572.030 moradores e ocupando 10,70% da área da Cidade do Rio de Janeiro. Apesar desta relevância nos aspectos demográfico e geográfico, são escassos os estudos sobre a Região, sobretudo, no que tange ao campo da cultura. A Pesquisa de Informações Básicas Municipais de 2006³ elaborada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE - deu conta de uma primeira análise acerca dos números da cultura na Cidade do Rio de Janeiro, no entanto, apresentando informações meramente quantitativas.

Para realizar a pesquisa proposta e contribuir para a diminuição desta lacuna de estudos culturais sobre a Região Administrativa de Jacarepaguá, o trabalho está dividido metodologicamente em três capítulos, cujos conteúdos podem ser identificados, respectivamente, por: políticas culturais; sistema cultural; e pesquisa de campo na Região Administrativa de Jacarepaguá.

O primeiro capítulo propõe uma reflexão acerca do conceito de política cultural iniciando pela análise de seus termos, isto é, "política" e "cultura". Partimos dos pressupostos de que a política é um meio para a garantia de direitos, como forma de organização social, manutenção da ordem pública e, principalmente, que visa ao bem estar e à melhoria da qualidade de vida da população. O segundo pressuposto é o de que cultura não é tudo, visto que o conceito vem sendo utilizado

¹ Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smg/regioes-administrativas>. Acesso em: 24/08/2014.

² SEBRAE/RJ. *Informações socioeconômicas da Região Administrativa de Jacarepaguá*. Disponível em: [http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/11F040685594EFD2832579570067FBE2/\\$File/NT0004711E.pdf](http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/11F040685594EFD2832579570067FBE2/$File/NT0004711E.pdf). Acesso em 20/02/2014.

³ Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura2006/cultura2006.pdf>. Acesso em 20/05/2014.

de forma banalizada, transformando-a em instrumento para solução dos mais diversos problemas da sociedade.

Nesta pesquisa, a cultura é vista como um conjunto de acordos coletivos, compartilhados e reforçados diariamente, mesmo que inconscientemente, por membros de uma determinada comunidade. Traçaremos um breve panorama histórico do conceito de cultura, tendo como ponto de partida o século XVIII, quando o termo é empregado pela primeira vez diferenciando-se de atividade, cultivo, em geral, de produtos agrícolas ou da criação de animais. Nesta abordagem, temos como objetivo refletir sobre a construção do conceito com base nas teorias oriundas do Iluminismo francês e do Romantismo alemão, *Civilization e Kultur*, avançando para a consolidação do termo cultura como um conceito central no mundo moderno, indicando sua capacidade de simbolizar, significar e definir o mundo em que vivemos.

Desta forma, a soma destes dois termos, política e cultura, resultará em um terceiro campo de conhecimento, trazendo consigo um cabedal de conceitos que são intrínsecos à definição de políticas culturais, tais como: capital social, cidadania cultural, democracia e território.

Partiremos da máxima de que a implementação de políticas culturais não é uma ação exclusiva do Estado, mas, fundamentalmente, uma ação conjunta entre os diversos agentes que compõem a sociedade. Obviamente, o Estado possui um papel privilegiado na consecução dessas políticas por possuir em sua estrutura aparatos que não estão, em sua completude, disponíveis às demais organizações sociais, mas isso não significa que os indivíduos e suas representações (associações de moradores, coletivos, grupos comunitários, iniciativa privada, gestores, produtores, artistas, espectadores, públicos etc.) não devam atuar como protagonistas nesse processo.

Para reflexão do conceito de política cultural e compreensão do cenário atual, sobretudo, no âmbito da pesquisa, traçaremos um panorama histórico das políticas culturais no Brasil, partindo de iniciativas precursoras realizadas no século XIX pelo Imperador D. Pedro II, até o contexto atual, no qual as leis de incentivo e a participação da iniciativa privada por meio dos editais são os modelos preponderantes. Nesta trajetória daremos ênfase a três momentos históricos das políticas públicas de cultura no Brasil, tendo em cada uma dessas fases um

personagem histórico essencial da cultura brasileira: as primeiras experiências efetivas no campo das políticas públicas de cultura implantadas por Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, em 1935; a criação do Ministério da Cultura, em 1985, e o vanguardismo do pensamento de Celso Furtado à frente da construção das primeiras políticas ministeriais; e a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, na qual a diversidade cultural brasileira e a promoção do acesso foram conceitos aprofundados, gerando uma transformação substancial do papel do Estado na área cultural.

Para concluir o primeiro capítulo, apresentamos uma reflexão acerca das experiências no campo das políticas culturais na França, dando ênfase às ações realizadas pela gestão pública e a relação intrínseca que se estabeleceu de longa data entre cultura e educação, por meio do que poderíamos chamar metaforicamente de "conurbação" de conceitos para construção de uma nova proposta, isto é, um projeto de educação cultural no qual a cultura é entendida como um elemento fundamental do processo de formação dos indivíduos.

Esse panorama histórico é essencial para situarmos o momento em que vivemos, inclusive, para refletirmos sobre os caminhos alternativos possíveis para subverter a lógica imperativa do mecenato cultural. As reflexões acerca da noção de política cultural também objetiva estabelecer uma delimitação de suas responsabilidades, tendo em vista que o conceito, sobretudo na última década por conta de sua crescente importância, vem sendo utilizado de forma banalizada, convocado para dar conta de problemas da sociedade que, por essência, não fazem parte de suas atribuições. Com isto, pretendemos refletir sobre o âmbito de atuação das políticas culturais e dos agentes envolvidos neste complexo, propondo pensá-lo como um sistema, devido à complementaridade que se estabelece entre todos os elementos que o compõem.

Sendo assim, destinaremos o segundo capítulo desta dissertação à descrição do sistema cultural, reconhecendo os profissionais envolvidos na consecução das políticas culturais, traçando um escopo de atuação que os tornam elementos essenciais neste complexo e os diferenciando entre si. Elencaremos as seguintes profissões: gestor cultural; produtor cultural; produtor executivo; mediador; programador; curador; artistas, independentes ou integrantes de grupos,

companhias ou coletivos. Complementando este sistema, no desenvolvimento do capítulo traremos para discussão a reflexão acerca do público, tendo como objetivo pensarmos nas ações de formação de plateia, termo amplamente utilizado no contexto das políticas culturais. Com isso, estamos pensando na formação dos sentidos por meio do apuramento reflexivo do gosto, trazendo para discussão algo pensado por Montesquieu no século XVIII, de que o gosto é algo que pode (e deve) ser discutido, exercitado, adquirido e até modificado.⁴

Propomos que a conexão entre os integrantes desse sistema aconteça de forma horizontalizada, configurando um modelo de rede distribuída, no qual, ao mesmo tempo em que os agentes mantêm certa autonomia, por não estarem subordinados a um controle central, sua existência está diretamente ligada a de outrem, compondo, assim, um sistema. O fortalecimento destas redes se dá por meio do capital social, promovendo a geração de bens coletivos. Ao pensarmos nesta estrutura horizontalizada de gestão estamos colocando a democracia como conceito norteador das relações, no qual a confiança adquire status de capital, isto é, um valor intangível que fortalece os nodos da rede, impingindo a seus partícipes o compartilhamento de acordos implícitos, posto que não há assinatura de contratos com cláusulas especificadas sobre as regras de comportamento. Com isso, reforça-se a máxima da igualdade, estabelecida a partir da compreensão de que os indivíduos possuem direitos e deveres afins, sem distinções de qualquer espécie.

O modelo de rede distribuída aproxima-se da noção de comunidade enquanto um conceito, em sua plenitude, utópico. Porém, primeiramente, é preciso definir o significado de comunidade aqui utilizado. Não estamos pensando em comunidade como normalmente o termo é entendido, isto é, local de pensamento predominantemente homogêneo, onde a individualidade dá lugar a valores e ideais de um grupo; espaço físico, localidade, região, povoado, bairro, município ou qualquer outra aglutinação onde não exista qualquer conflito de interesse, diferenças sociais e identitárias, constituindo um modelo único de representação. Em contrapartida a isso, o conceito de comunidade é visto como um lugar de efervescência criativa, embates permanentes e diálogos múltiplos entre seus cidadãos, formando, assim, uma multiplicidade de faces que compõem o caleidoscópio da diversidade cultural. O termo comunidade é, em sua própria

⁴ MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

natureza, polissêmico, um objeto de disputa de interesses, marcado pela heterogeneidade, pluralidade, conflitos, permanências e rupturas. Portanto, a experiência do “fazer parte” é um constante processo de aprendizagem com o outro.

Dessa forma, o termo comunidade não pode ser utilizado como sinônimo de minoria desfavorecida socialmente, ou como estereótipo identitário de um grupo. As comunidades surgem como resultado de uma necessidade humana de pertencimento, de ser membro de um grupo, reconhecendo no outro suas próprias características, possibilitando a criação de vínculos. A definição para comunidade cultural deve ser a de local onde a convivência em grupo permite o compartilhamento de experiências e o entendimento da realidade, criando bases para uma ação social conjunta.

O terceiro capítulo, por sua vez, é dedicado à descrição e análise das políticas culturais na Região Administrativa de Jacarepaguá. Apresentamos neste momento o trabalho de campo desenvolvido, organizado em duas etapas: na primeira, o território de Jacarepaguá é pormenorizado, partindo de um breve resumo histórico para compreensão de suas especificidades, bem como suas divisões geopolíticas, considerando o passado histórico como elemento essencial da memória e da identidade do território. Nesse contexto, ressaltamos marcos históricos de Jacarepaguá, tais como: segundo maior acervo arquitetônico do Brasil Colônia; quarta freguesia a surgir no Rio de Janeiro; maior população escrava da corte na primeira metade do século XIX; primeiro registro de alforria no Brasil, datando de 1661; e participação nos ciclos do açúcar e do café nos séculos XVIII e XIX, respectivamente⁵.

Complementando tal reconhecimento territorial, apresentamos um mapeamento cultural tendo como referência a descrição de patrimônios materiais existentes na região que são constitutivos da identidade deste território, dentre os quais elencamos: Igreja Nossa Senhora da Penna; Capela de Nossa Senhora da Cabeça; Núcleo Histórico Rodrigues Caldas, onde estão concentradas as construções mais antigas da Colônia Juliano Moreira, incluindo a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios e o Aqueduto do Engenho Novo da Taquara; Coreto da Praça Seca; Igreja de Nossa Senhora do Loreto e Santo Antônio; Sede da Fazenda

⁵ GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007.

da Taquara e Sede da Fazenda do Engenho d'Água, tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN⁶.

Na segunda etapa, são analisadas as políticas culturais promovidas na região, organizando sua análise e descrição a partir de três grupos: iniciativa pública, iniciativa privada e sociedade civil. Na iniciativa pública listamos as ações promovidas pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro - SMC. São objeto de pesquisa o edital Ações Locais - Rio 450 anos, a política de criação das lonas e arenas culturais e os editais de circulação e promoção de grupos oriundos da Zona Oeste do Rio de Janeiro. A Lona Cultural Jacob do Bandolim, o Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá, a Biblioteca Popular Municipal de Jacarepaguá e o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, este ligado à Secretaria Municipal de Saúde, são objeto de estudo *in loco*.

Para análise acerca das políticas culturais promovidas pela iniciativa privada, elencamos as seguintes instituições: Retiro dos Artistas e Teatro Iracema de Alencar; Espaço Cultural Escola Sesc; e Teatro SESI Jacarepaguá. O estudo das políticas culturais promovidas pela sociedade civil foi realizado com os seguintes grupos artísticos e coletivos de arte: Ponto de Cultura Capoeira Cidadã; Ponto de Cultura Escola Pop Curicica; Ponto de Cultura JPA Afrocultural; Coletivos Praça Seca Cultural e Pra Comu; e Polo de Economia Criativa da Zona Oeste, composto pelos grupos Cia Atos e Atores, Coletivamente e Vinil 69 Produções, todos oriundos do bairro de Jacarepaguá. Também foram estudadas as primeiras iniciativas de construção de uma rede de profissionais ligados à cultura, como o I Encontro de Agentes Culturais da Zona Oeste, realizado no dia 10 de setembro de 2014 no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, e os encontros da Rede Criativa, realizados nos dias 6 de novembro de 2014, 10 de abril de 2015 e 17 de julho de 2015, no Teatro SESI Jacarepaguá.

Tendo em vista a amplitude do território estudado, este trabalho teve como critério metodológico analisar exclusivamente as políticas culturais desenvolvidas na Região Administrativa de Jacarepaguá. Assim, algumas instituições e coletivos artísticos ficaram de fora desta pesquisa propositalmente, pois, apesar da proximidade geográfica, estão situados em outras Regiões Administrativas do Município do Rio de Janeiro. No entanto, reconhecemos a importância de tais

⁶ Portaria nº 003 de 13 de março de 1990. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=318>. Acesso em: 25/08/2014.

instituições, programas e projetos, sobretudo, no âmbito do desenvolvimento cultural local, em escala ampliada, no território da Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro, dentre as quais citamos: Museu Casa do Pontal e Cidade das Artes (Região Administrativa da Barra da Tijuca); Sítio Roberto Burle Marx (Região Administrativa de Guaratiba); Museu Aeroespacial (Região Administrativa de Realengo); Coletivo de arte Os Arteiros, Casa de Cultura Cidade de Deus, programa Favela Criativa e projeto Solos Culturais (Região Administrativa da Cidade de Deus); entre outros.

Para complementar o trabalho de campo, foi realizado um questionário com públicos de cultura abordando cinco pontos que consideramos cruciais nesta dissertação, sendo eles: 1) Qual a compreensão que têm de políticas culturais; 2) Quais ações identificam como políticas culturais implementadas pelo Governo na Região Administrativa de Jacarepaguá; 3) Qual a visão que possuem em relação à centralização ou descentralização de políticas culturais nos bairros da Cidade do Rio de Janeiro; 4) Quais ações identificam como exemplos de políticas culturais implementadas pela iniciativa pública na Região Administrativa de Jacarepaguá.

As entrevistas foram realizadas com quatro grupos distintos, categorizados da seguinte forma: residentes de Jacarepaguá que possuem envolvimento profissional com a cultura e as artes; residentes de outros bairros do Rio de Janeiro que possuem envolvimento profissional com a cultura e as artes; residentes de Jacarepaguá que não possuem envolvimento profissional com a cultura e as artes, mas têm hábitos culturais frequentes (leitura, prática de um instrumento, frequência a espaços de cultura – museus, cinema, galerias etc); e residentes de outros bairros do Rio de Janeiro que não possuem envolvimento profissional com a cultura e as artes, mas têm como prática cotidiana hábitos culturais. Com isto, objetivamos traçar um panorama de como as políticas culturais da Região de Jacarepaguá são vistas, tanto por profissionais envolvidos no sistema cultural, quanto pelos públicos de cultura do Município do Rio de Janeiro.

Por fim, é fundamental destacar que, ao longo da dissertação, partimos da noção de que o conceito de cultura é central no mundo moderno. Defini-lo não significa limitá-lo, mas compreender seu campo de atuação para não o tornar banal e, por extensão, para que suas políticas não se tornem um coletivo de bordões e frases feitas, sem significância e, principalmente, sem *práxis*. Para isto, o território deve ser visto como protagonista no planejamento e execução das políticas

culturais. O estudo de campo na Região Administrativa de Jacarepaguá pretende contribuir para uma reflexão sobre como os modelos de políticas culturais implementados nas últimas décadas construíram um cenário desigual de investimentos, provocando uma bipartição da cidade, onde, de um lado, temos um corredor cultural⁷ e, de outro, uma enorme carência nos bairros populares, subúrbios e periferias, contribuindo para desmitificar a noção centralizadora da produção cultural no eixo Zona Sul e Centro do Município do Rio de Janeiro.

⁷ Referência à Lei 1139-87 que instituiu o Corredor Cultural na cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de preservar e revitalizar áreas no centro da cidade levando em consideração os elementos ambientais que representam valores culturais, históricos, arquitetônicos e tradicionais para a população.

CAPÍTULO 1 - POLÍTICAS CULTURAIS: REFLEXÕES CONCEITUAIS

A política não garante a felicidade nem confere significado às coisas. Ela cria ou recusa condições de possibilidades. Ela proíbe ou permite: torna possível ou impossível.⁸

A experiência das políticas culturais no Brasil e, de uma maneira geral no mundo, é bastante recente, passando a ser discutida de maneira mais específica a partir da metade do século XX. No entanto, é fruto de um conjunto de ações de diversos outros campos do saber e suas raízes estão na base da formação dos estados nacionais. Isso fica claro quando pensamos no termo políticas culturais de maneira não generalizada, ou seja, fugindo da armadilha simplificadora e generalista das definições de verbete para uma análise centrada nas particularidades dos locais nos quais estas políticas foram idealizadas e implementadas.

Primeiramente, é preciso esclarecer a abrangência do termo políticas culturais. Estamos falando de política enquanto meio para a garantia de direitos, como forma de organização social, manutenção da ordem pública e, principalmente, que visa ao bem estar e à melhoria da qualidade de vida da população. Opondo-se à visão maquiavélica de política "como a astúcia do governante em fazer valer seu governo e seu poder"⁹, o termo é utilizado nesta dissertação como um "guarda-chuva" de conceitos, que inclui cidadania, direitos, democracia, pluralidade, diversidade, alteridade e outros diversos elementos necessários para a construção do bem comum. Longe de ser garantia de felicidade, a política é um cabedal de significâncias, um conector entre garantias e deveres.

Quando associada ao conceito de cultura, e neste caso estamos pensando em sua visão mais ampla, tal como proposto pela UNESCO¹⁰ e pelo Ministério da Cultura do Brasil¹¹, torna-se imprescindível o entendimento de que a política não é

⁸ CERTEAU, Michel apud CALABRE, Lia. *Políticas culturais: um campo de estudo*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 21

⁹ RODRIGUES, Luiz Augusto e DOMINGUES, João. *Estudos de política cultural*. UFF - PPCULT, 2013. Texto de circulação restrita.

¹⁰ "A cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças." Definição cunhada na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982). Disponível em <http://www.portal2014.org.br/blog/cultura/index.php/tag/unesco/>. Acesso em 06/12/2013.

¹¹ "A dimensão simbólica aborda o aspecto da cultura que considera que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos que se expressam em práticas culturais diversas como idiomas, costumes, culinária, modos de vestir, crenças, criações tecnológicas e arquitetônicas, e também nas

feita somente pelo poder público, mas, fundamentalmente, articulada por tais poderes juntamente à população, em suas organizações sociais - associações de moradores, coletivos, grupos comunitários, iniciativa privada, gestores, produtores, artistas, espectadores etc. - e em suas individualidades. Quando nos referimos ao poder público, devemos ter em mente que estamos falando de órgãos, instituições, setores, serviços e outros diversos aparatos institucionais ligados às formas de governo do Estado que são compostos por pessoas na função de defender os interesses públicos. O conjunto que engloba a elaboração, execução e julgamento de leis é feito por pessoas cujos papéis muitas vezes se sobrepõem. Importante frisar que essa articulação deve ser estabelecida na horizontalidade, mas reconhecer a existência de diferentes atores sociais não significa eximir o Estado de seu papel privilegiado no campo das políticas culturais.

As políticas culturais necessitam que a articulação entre o poder público e a sociedade esteja consolidada, de modo a promover uma efetiva política que garanta cidadania cultural à população, entendendo o conceito do seguinte modo:

(...) o direito à participação nas decisões de política cultural é o direito dos cidadãos de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso como a produção de cultura pelos cidadãos. Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de *cidadania cultural*, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões de mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideológica), mas se realiza como direito de todos os cidadãos.¹²

O conceito de cidadania cultural nos remete a direitos e deveres, princípios básicos da democracia. Nas palavras de Marilena Chauí, a legitimidade e a necessidade do conflito são seus traços essenciais: "a democracia é o único regime político no qual o conflito não é algo que precisa ser exorcizado, ocultado ou terminado, mas aquilo que vivifica o regime político."¹³ Observa-se que atualmente dois termos são utilizados com recorrência no âmbito das políticas culturais inseridos

linguagens artísticas: teatro, música, artes visuais, dança, literatura, circo, etc. A dimensão cidadã considera o aspecto em que a cultura é entendida como um direito básico do cidadão. Assim, é preciso garantir que os brasileiros participem mais da vida cultural, criando e tendo mais acesso a livros, espetáculos de dança, teatro e circo, exposições de artes visuais, filmes nacionais, apresentações musicais, expressões da cultura popular, acervo de museus, entre outros. A dimensão econômica envolve o aspecto da cultura como vetor econômico. A cultura como um lugar de inovação e expressão da criatividade brasileira faz parte do novo cenário de desenvolvimento econômico, socialmente justo e sustentável." Disponível em <http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>. Acesso em 06/12/2013.

¹² CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2006, p.138.

¹³ CHAUÍ, Marilena. *Idem*.

na noção de cidadania: "respeito à diversidade" e "democratização da cultura". No primeiro, a palavra respeito, quando pensada na prática, possui similaridade com aceitação, circunstancial ou por falta de opção, tal como a frase popular *eu entendo, mas não compreendo*. Avançando um pouco mais na analogia interpretativa, é possível associar a falsos pensamentos igualitários, que na verdade são extremamente preconceituosos, tais como: *eu não tenho nada contra os homossexuais, desde que não seja alguém da minha família*; ou ainda, *eu não sou racista, eu até tenho um amigo negro*. No segundo, o conceito de "democratização da cultura" parte da concepção de que a criação de mecanismos de acesso à cultura - sendo este acesso restrito à noção do contato físico, por meio de atividades gratuitas ou a preços irrisórios, e não em sua amplitude de fruição qualificada - são suficientes.

Para desconstruir esses possíveis equívocos, é sugestivo pensar na substituição desses termos por "valorização da diferença" e "democracia cultural". A valorização da diversidade compreende não o respeito ao diferente, na forma de aceitação e ao mesmo tempo distanciamento, mas aproximação de maneiras diversas de pensar, agir e viver. Traz consigo o pensamento kantiano de alteridade, no qual cada um deveria ter sua medida de liberdade na coexistência com a liberdade do outro e, na mesma medida, o princípio da sociabilidade proposto por Simmel¹⁴, em que cada indivíduo deve garantir ao outro o máximo de valores sociáveis (alegria, liberação, vivacidade) compatível com o máximo de valores recebidos por esse indivíduo.

Valorizar a diferença significa reconhecer que somos todos iguais em direitos, e, ao mesmo tempo, diferentes em individualidades, isto é, desejos, ambições, gostos, interesses etc. Sem o complemento "em direitos", tal como a frase vem sendo utilizada nas atuais campanhas contra o racismo, especialmente no meio esportivo, a concepção de igualdade aproxima-se de uma ideia fascista de indiferenciação e controle das massas. Já a noção de democracia cultural:

Ela não se constitui apenas em direito a acesso ou recepção de obras de arte, nem em direito à informação e formação, ou sequer unicamente em direito à produção ou aos recursos que a propiciem, ou ainda direito a ter sua forma de expressão e de vida reconhecida enquanto detentora de igual dignidade e legitimidade. A *democracia cultural* deve ser vista como o

¹⁴ SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia* - indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 69.

conjunto destes elementos. Está também associada à democracia social e política, ou seja, a democracia cultural é instrumento de objetivos sociais e políticos e finalidade em si. Associa direitos culturais com democracia e com a ampliação dos canais de participação e exercício da política.¹⁵

A articulação a que nos referimos anteriormente, entre o poder público e a sociedade, promove uma via de mão dupla entre as ações do Estado e a participação popular, ao mesmo tempo em que propõe uma terceira via, a partir da troca entre as próprias organizações sociais. Esta rede de interlocuções é fortalecida pela confiança, pelas normas e pelas cadeias de reciprocidade e sistemas de participação cívica.¹⁶ Neste sentido, chegamos a outro conceito que deve estar associado às políticas culturais, o capital social. Robert Putnam, em seu estudo sobre a experiência da Itália Moderna¹⁷, destaca a importância do capital social para a promoção do capital humano, entendido como um bem público que não produz resultados individuais, mas sim bens coletivos. O capital social é um *feedback* positivo, isto é, quanto maior for sua utilização maior será seu acúmulo, propiciando a formação de redes que se fortalecem na interação entre os indivíduos e instituições, sendo, portanto, "um elemento fundamental para o desenvolvimento de projetos coletivos."¹⁸

A confiança sendo o fator crucial para a geração do capital social também está relacionada à noção de convivialidade, ao sentimento de afetividade e moralidade, ao que Axel Honneth denomina de "gramática moral dos conflitos sociais"¹⁹. Segundo Honneth, essa gramática moral é um sentimento invisível compartilhado por membros de uma sociedade, no qual o que está em jogo, mesmo que tacitamente, é o reconhecimento social e afetivo, isto é, as identidades individuais, aquilo que distingue o acesso aos direitos formais da invisibilidade emocional de seus pares²⁰. Dessa forma, a confiança e a convivialidade são princípios fundamentais para um compartilhamento dos espaços públicos, da

¹⁵ SILVA, Frederico A. Barbosa e ARAÚJO, Herton Ellery (Org.). *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010, p. 15.

¹⁶ D'ARAÚJO, Maria Celina. *Capital social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.38.

¹⁷ PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália Moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹⁸ RODRIGUES, Luiz Augusto. *Capital Social, Governança e Participação*. 2005. Texto de circulação restrita.

¹⁹ Referência a obra homônima de Axel Honneth.

²⁰ MATTOS, Patrícia. Axel Honneth: formas de desrespeito social. Artigo publicado na revista eletrônica *Mente, Cérebro e Filosofia*, p.61.

construção afetiva dos sujeitos com a cidade e de uma relação comunitária nos territórios compartilhados.

A tal caldeirão de conceitos, deve-se acrescentar o elemento embrionário e, ao mesmo tempo diferenciador, de qualquer política cultural: o território. Toda política cultural se constitui na diferença e na disputa de territórios, físicos e simbólicos. Toda a relação entre o mundo simbólico e o poder é constitutivo do campo das políticas culturais. Citando Jacques Lévy²¹, "estamos diante do retorno ao debate da cidade e sua questão político-territorial". Prova disso é a reapropriação do território que estamos vivenciando em diversos acontecimentos recentes, desde o crescente número de artistas de rua e o direito conquistado de realizar espetáculos em áreas públicas da cidade sem autorização prévia²², garantido por lei desde 2012, passando pela ocupação das ruas em todo o Brasil para manifestações contra a corrupção e o descaso das políticas públicas de transporte, saúde e educação (para citar apenas algumas das questões que estão na ordem do dia), até a recente ocupação de *shoppings centers* por jovens de diversas classes sociais²³, denominada de "rolezinho" e, ingenuamente ou convenientemente, definida pela mídia como encontros de jovens de periferia em centros comerciais organizados por meio das redes sociais. Este último fato evidencia que é tempo de se repensar as fronteiras entre o público e o privado, sobretudo, quando a população clama por espaços públicos de lazer e convivialidade, que foram substituídos pelos "não-lugares", definidos por Marc Augé como "espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a lugares de memória."²⁴

Abordamos alguns conceitos que estão contidos no universo das políticas culturais e, visando aprofundar o tema, traçaremos um breve panorama histórico do conceito de cultura para, enfim, fixarmos nosso ponto de embasamento na análise e concepção destas políticas. A definição para o termo cultura, diferenciando-se de

²¹ LÉVY apud OLIVEIRA, 2011, p.172.

²² Lei Municipal 5.429.

²³ "Pesquisa da diretoria de Análise de Políticas Públicas (DAPP) da Fundação Getúlio Vargas sobre o perfil dos manifestantes do Rio, revelou que 54% dos "rolezeiros cariocas" tinham 25 anos ou mais, 63% possuem curso superior completo ou incompleto, a maioria mora na Zona Sul e, pelo menos, a metade frequenta shoppings." Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/fgv-63-dos-rolezeiros-do-rio-tem-curso-superior-11422106.html#ixzz2samRkiJA>. Acesso em: 06/02/2014.

²⁴ AUGÉ, Marc. *Os não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1995, p. 73.

atividade, cultivo de alguma coisa, em geral animais ou produtos agrícolas, surge no século XVIII, sobretudo no Iluminismo francês e no Romantismo alemão. O conceito de cultura do Iluminismo francês, denominado *Civilization*, baseava-se nos princípios da razão, no progresso civilizador, atribuindo função pedagógica às elites ilustradas. Em perspectiva evolucionista/positivista, a humanidade seguia em evolução linear, isto é, abandonava o atraso, o mundo rústico, primitivo e selvagem, passando pelo estado de barbárie, no qual o sujeito ainda não é civilizado, mas já possui certa sofisticação na maneira de pensar, partindo rumo ao progresso, à modernização, à civilização e à ciência. Desta forma, como afirma Denys Cuhe:

Cultura se inscreve então plenamente na ideologia do Iluminismo: a palavra é associada às ideias de progresso, de evolução, de educação, de razão que estão no centro do pensamento da época. Se o movimento iluminista nasceu na Inglaterra, ele encontrou sua língua e seu vocabulário na França. (...) Cultura está então muito próxima de uma palavra que vai ter grande sucesso (até maior que o de cultura) no vocabulário francês do século XVIII: civilização.²⁵

A burguesia que assume o poder na Revolução Francesa substitui os critérios de diferenciação social e constrói um projeto modernizador, cuja base está nas novas lógicas de distinção, em tese, meritórias. Cria-se a ideia de níveis de cultura: Alta cultura (erudita), Média cultura (uso de tecnologias de comunicação, cultura de massa) e Baixa cultura (Cultura popular, que representa a ausência de cultura ou algo inferior).²⁶

Buscando a legitimação do Estado nacional, o Romantismo alemão precisou contestar a visão de civilização universalista proposta pelos franceses como modelo aplicável a todas as sociedades europeias. Neste sentido, o termo *Kultur* relaciona-se a uma noção particularista²⁷, o lugar de tradição, cuja natureza essencial está ligada aos aspectos espirituais de uma comunidade. Suas bases estão no mundo rural, rústico, ingênuo, puro e autêntico em oposição à sociedade urbana industrial. O sujeito romântico acredita que a verdadeira cultura popular é a aquela que não foi afetada pela modernização, prevalecendo o sentimento nostálgico de valorização do passado, e nesse entendimento está o esforço de museificação, de coleção da arte presente em busca de autenticidade. Ele reconhece que é um sujeito urbano e que suas características são problemáticas. No plano individual, busca a preservação de

²⁵ CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 8.

²⁶ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.33.

²⁷ KUPER, Adam. *Cultura a visão dos antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 27.

sua “alma” (cultura) como um processo de cultivo de si. A principal característica que o Romantismo alemão atribui ao conceito de cultura é defini-la como a essência da nação. Em suma, o que estava em jogo era, do lado alemão, a tentativa de resgatar os valores morais, costumes e comportamentos tradicionais dos povos germânicos.

Dessa oposição advêm as principais construções acerca da cultura popular e as primeiras preocupações acerca da importância do patrimônio cultural para a identidade coletiva dos povos.²⁸ Os valores românticos de tradição, resistência, autenticidade, pureza, do exótico e do tempo de ouro, fazem respectiva oposição aos valores iluministas de distinção social, civilização como antagonismo de barbárie, soma de saberes acumulados e transmitidos pela humanidade.²⁹ Desta forma, o conceito de cultura se consolida em disputa, a partir da oposição entre os iluministas - com visão universalista de cultura ligada à modernidade ocidental - e os românticos - defendendo o comunitarismo e a ideia de que cada povo possui sua essência, sua alma-.

É na segunda metade do século XIX que ambos os sentidos são unificados³⁰, sendo a cultura definida por Edward Tylor como “todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade.”³¹ Observamos que, ao utilizar o termo ‘adquiridos’ para designar os elementos que compõem o conceito de cultura, Tylor se afasta da ideia romântica de “essência” e, assim, também rompe com os laços entre o cultural e o biológico³². Fica claro a partir deste momento que a cultura não é inata ao homem, como algo herdado biologicamente, mas, sim, adquirida e até mesmo emprestada.³³

O conceito de cultura denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.³⁴

²⁸ WARNYER, Jean Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 100.

²⁹ CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 21.

³⁰ BARBOSA, Wallace de Deus. *Cultura - Formação e desenvolvimento a partir das contribuições de Edward Tylor e Franz Boas*. PPCULT, IACS, UFF. Texto de circulação restrita.

³¹ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.32

³² BARBOSA, Wallace de Deus. *Cultura - Formação e desenvolvimento a partir das contribuições de Edward Tylor e Franz Boas*. PPCULT, IACS, UFF. Neste texto, o autor cita a importância do artigo "O Superorgânico" (Kroeber, 1949) para o rompimento dos laços entre o cultural e o biológico. Texto de circulação restrita.

³³ KUPER, Adam. *Cultura a visão dos antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 33.

³⁴ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 66

No entanto, a teoria evolucionista de Tylor esbarrou em um problema epistemológico: o conceito de cultura tornou-se amplo demais. Em contraposição a isso, na década de 1920, Franz Boas defende a ideia de que a cultura deveria ser estudada mais detalhadamente e de forma científica³⁵. O termo correto para o estudo deveria focar-se na palavra “culturas”. Boas defendeu o Relativismo Cultural, isto é, a visão de que cada cultura possui suas peculiaridades e traços idiossincráticos que a distingue de outras. Os estudos de Boas em território esquimó desempenharam um papel fundamental para a antropologia, pois "ao se deparar com a complexidade e a variedade das culturas encontradas nos limites de um ambiente absolutamente uniforme"³⁶, Boas refutou as teorias dos determinismos biológico e geográfico, isto é, defendeu a ideia de não existir qualquer correlação significativa entre a distribuição dos caracteres genéticos e a distribuição dos comportamentos culturais. Desse modo, a teoria de Boas antecipa e contrapõe uma das questões centrais dos conflitos do século XX, isto é, a visão de que algumas raças seriam geneticamente superiores em relação a outras.

O conceito de cultura cresce em termos de importância, irrompendo de um circuito mais restrito. Ele é central no mundo moderno, pois simboliza, significa e define o mundo em que vivemos. Nas palavras de Stuart Hall, "a expressão centralidade da cultura indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo."³⁷ Em sua dimensão política, a cultura é uma arena, um local de disputa pelo direito de significar e existir. O auge de sua disseminação está nos movimentos culturais/sociais dos anos 1950 e 1960, marcados por fissuras na razão ocidental e pelo crescimento dos espaços de resistência, onde o conceito de identidade é definido como fator de diferenciação, elemento responsável por conferir um sentido único para a existência do indivíduo, e no *boom* da cultura de massa, por meio do crescimento inexorável da indústria cultural.

O conceito de edifício social proposto por Karl Marx, no qual, na base, denominada infraestrutura, encontra-se a economia, isto é, o capital, e nos andares superiores, nomeados de superestruturas, estão religião, política, comunicação,

³⁵ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.21.

³⁶ BARBOSA, Wallace de Deus. *Cultura - Formação e desenvolvimento a partir das contribuições de Edward Tylor e Franz Boas*. PPCULT, IACS, UFF. Texto de circulação restrita.

³⁷ HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação e Realidade. v. 22, n. 2. jul./dez. 1997. p.22.

educação e cultura, é reconstruído na pós-modernidade.³⁸ A partir dos anos 1960, a cultura deixa de ser uma superestrutura a mais e passa a ser a construção de todas elas, por seu poder de atribuição de sentido.

Chegamos ao ponto crucial: a centralidade do conceito de cultura. O percurso histórico que traçamos nos servirá de suporte para pensarmos a importância das políticas culturais a partir da elevação do conceito de cultura ao centro de questões fundamentais da sociedade. Nessa centralidade, tal como propôs George Yúdice, a cultura deve ser entendida não como um produto, mas como um recurso, diferenciando-se de uma mercadoria:

ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas a instituições como a educacional, a médica, a psiquiátrica etc) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, a distribuição e o investimento (em cultura e seus resultados) tornam-se prioritários.³⁹

Yúdice aponta para a importância do gerenciamento da cultura, noção que também está presente na definição proposta por Clifford Geertz, na qual:

A cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento - costumes, usos, tradições, feixes de hábitos -, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle - planos, receitas, regras, instruções - para governar o comportamento. (...) o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento.⁴⁰

Ressalta-se que não estamos pensando na cultura enquanto uma atividade meio, isto é, um instrumento utilizado com fins e objetivos pré-estabelecidos, tal como ela é convocada em diversos momentos, ora enquanto possibilidade de integração social e melhoria da qualidade de vida, em outros casos para fins econômicos. Confunde-se muito a noção se políticas públicas integradas com subserviência de um campo do saber em relação ao outro, como por exemplo a cultura a serviço da educação. Vivemos no mundo da modernidade e da dúvida, no qual nosso cotidiano é bombardeado de questionamentos e reflexões das mais diversas ordens: políticas, sociais, culturais, educacionais etc. Nesta modernidade-

³⁸ CAETANO, Érika de Cássia Oliveira. *A divisão do trabalho: uma análise comparativa das teorias de Karl Marx e Emile Dürkheim*. Disponível em <http://www.buscalegis.ufsc.br>. Acesso em 26/05/2014.

³⁹ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 13.

⁴⁰ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 32.

mundo a que Renato Ortiz⁴¹ descreve, a velocidade dos fluxos de comunicação ampliou em escala incomensurável a diversidade cultural e, por conseguinte, o hibridismo na formação identitária dos povos. O que nos interessa saber é: como pensar e compreender de maneira múltipla o tempo em que vivemos? A que áreas de conhecimento podemos e devemos convocar para uma discussão quando falamos de nossos problemas seculares e ainda hoje atuais, como o preconceito de todas as ordens, sobretudo em relação aos grupos minoritários?

Em geral, a cultura e a educação são convocadas para solucionar todos os problemas. A questão estende-se às políticas culturais, constantemente pensadas para solucionar problemas contemporâneos, como a educação e a segurança. Desta forma, por não considerar a cultura como um instrumento e afirmamos que cultura não é tudo, visto que sendo tudo ela acabaria esvaziando-se ao nada, estamos deixando no passado a definição etnológica proposta por Edward Burnett Tylor, marcando um território de atuação destes agentes envolvidos no sistema cultural e, por conseguinte, no que tange ao campo das políticas culturais, fugindo da armadilha da fabricação cultural e propondo a utilização do conceito de ação cultural, definidos por Teixeira Coelho como:

A fabricação é um processo com um início determinado, um fim previsto e etapas estipuladas que devem levar ao fim preestabelecido. A ação, de seu lado, é um processo com início claro e armado, mas sem fim especificado e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar - já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar. Na fabricação, o sujeito produz um objeto, assim como o marceneiro faz um pé torneado. Na ação, o agente gera um processo, não um objeto. O objeto pode até resultar de todo o processo, mas não se pensou nele quando se deu início ao processo, e nisso está toda a diferença. (...) Na anotação de Francis Jeanson, intérprete e biógrafo de Sartre, além de diretor de uma casa de cultura no interior da França nos anos 60, um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem, assim, sujeitos da cultura, não seus objetos. Seria o ideal.⁴²

A arte e suas linguagens são mais uma das formas pelas quais a cultura se manifesta. Resgatando o panorama histórico exposto, propomos pensar a cultura enquanto conjunto de acordos coletivos, compartilhados e reforçados diariamente, mesmo que inconscientemente, por membros de uma determinada comunidade.

⁴¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴² COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 12.

Esta delimitação do conceito de cultura e, por conseguinte, das responsabilidades que estão contidas no âmbito das políticas culturais se faz necessária para que haja uma “limpeza” dos excessos. “A César o que é de César”. Reconhecemos que a cultura representa hoje um papel importante dentro da economia, ao que os estudos contemporâneos designam como economia criativa, mas sua existência é completamente diferente de uma mercadoria que pode ser encontrada nas prateleiras de supermercados ou de uma ação disponível na Bolsa de Valores.⁴³

Ao assumir que o termo política cultural por si só, sem o aporte teórico de outros conceitos, é um engodo, estamos dando ênfase às idiossincrasias que envolvem sua elaboração. Política, cultura, cidadania, democracia, capital social, convivialidade, confiança, comunidade e território foram os conceitos encontrados para se pensar nos pressupostos essenciais para o desenvolvimento de políticas culturais. Este amplo e complexo cenário é o que impossibilita a criação de um modelo de política cultural que possa ser aplicado de forma desassociada das realidades locais, tornando o território um elemento central. Portanto, propomos que a cultura e suas políticas devam ser estudadas de forma densa, "não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado."⁴⁴

1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO PRECEDENTE ÀS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

Traçar um panorama das políticas culturais no Brasil é um desafio recente que vem sendo enfrentado por professores e pesquisadores contemporâneos, como Antonio Albino Canelas Rubim, Lia Calabre, Isaura Botelho, Newton Cunha, Alexandre Barbalho, Teixeira Coelho, entre outros intelectuais destacados na área. Certamente, não é tarefa das mais fáceis. O Brasil é um país de dimensões continentais, cuja diversidade marca a essência identitária do *ethos* brasileiro. No entanto, historicamente o país possui uma concentração das mais diversas ordens -

⁴³ Aprofundaremos o tema mais adiante quando abordarmos as questões inerentes ao sistema cultural.

⁴⁴ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 4.

econômica, política, administrativa - nas regiões sul e sudeste, sobretudo, no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, o que dificulta uma análise mais abrangente das experiências político-culturais em todo o país pela ausência de registros e análises históricas nas demais regiões. Soma-se a esta dificuldade, a escassez de bibliografia, constituída a partir de uma "colcha de retalhos" das mais diversas áreas de conhecimento.

Seguiremos neste desafio buscando caminhos diversos, ora nos debruçando em experiências efetivas, ora descrevendo iniciativas que, mesmo não sendo caracterizadas por políticas de fato, podem ser compreendidas como estágios essenciais para o que entendemos hoje como constitutivo do escopo de atuação de uma política cultural. Nesta trajetória, buscaremos exemplos diversos, desde modelos bem sucedidos aos casos deficitários, coletando elementos que auxiliarão, em uma dimensão macro, a compreender o estágio em que nos encontramos nesta curta trajetória das políticas culturais no Brasil.

Durante cerca de três séculos, o Brasil esteve sob o domínio português e somente em 1822 a independência política foi conquistada e, de certa forma, comprada, já que se pagou à Inglaterra por seu reconhecimento. Entretanto, economia e cultura ainda estavam sob influência não só portuguesa como também de diversas outras nações europeias. A falta de uma nacionalidade, isto é, algo que aproximasse os brasileiros de todas as regiões e construísse uma identidade brasileira foi um fator de grande risco para a manutenção da unidade nacional. Nas décadas de 40 e 50 do século XIX muitas revoltas de caráter separatista ocorreram e algo precisava ser feito para resolver essas questões.

A produção artística brasileira resumia-se quase que totalmente à literatura, campo no qual ocorreu a primeira tentativa de se criar uma identificação nacional, no Romantismo, com Gonçalves de Magalhães. Patrocinado pelo Imperador D. Pedro II, o poeta romântico produziu a *Confederação dos Tamoios*, valorizando traços indígenas numa poesia épica. O Índio seria a construção do herói nacional, louvando sua coragem, sua força física e omitindo alguns traços de sua cultura, como o canibalismo.

No final do século XIX, a discussão sobre o nacionalismo começou a se estender para outros campos artísticos. Na área musical, as principais influências vieram da Europa, onde o estilo em voga era a música clássica. Carlos Gomes foi

um dos principais nomes da música erudita brasileira durante o período da monarquia, tendo seus estudos na Europa financiados pelo Imperador D. Pedro II. Carlos Gomes passou grande parte da sua vida no exterior, apresentando-se em diversos países e, inclusive, assumindo cargos administrativos na organização musical.⁴⁵

Diversas outras ações implementadas por D. Pedro II são exemplos de incentivo à vida intelectual e artística brasileira, como destaca Alexandre Barbalho citando a vinda da Missão Artística Francesa e a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Imperial de Belas-Artes, da Biblioteca e do Museu Nacional.⁴⁶ Se para alguns importantes pensadores contemporâneos da cultura no Brasil, como Lia Calabre e Antonio Rubim, tais medidas não se constituem como uma política cultural plena, ou seja, um conjunto de ações planejadas, caracterizando-se mais por seus investimentos isolados, pela preocupação de D. Pedro II com a formação da identidade brasileira e, por conseguinte, pelo importante apoio dado pelo monarca à produção artística nacional são, sem dúvida, precursores neste sentido.

Avançando historicamente, no período inicial do século XX, deslocam-se para o primeiro plano da discussão nacionalista o populário e questões referentes ao regionalismo, através de um olhar para o interior do país, valorizando características de outras regiões do Brasil. Esse período é marcado por uma produção literária que, apesar de não constituir um estilo ou uma escola, possuía em comum o conservadorismo, ao apresentar uma estética que se aproximava do parnasianismo e do naturalismo, e a busca por uma renovação, através de temáticas que abordavam a realidade brasileira e os problemas vividos pela sociedade no período. Denominados de Pré-Modernistas, autores como Monteiro Lobato, Graça Aranha e Euclides da Cunha, representaram em obras como “Ideias de Jeca Tatu”, “Canaã” e “Os Sertões”, respectivamente, toda uma cultura que existia fora dos grandes centros, apresentando a figura do sertanejo e os novos traços da identidade

⁴⁵ Talvez seja por esta razão que sua música não teve o mesmo engajamento nacionalista de Alberto Nepomuceno, uma vez que, apesar do uso de temáticas ufanistas, utilizava-se de estruturas arquetípicas da ópera italiana. Carlos Gomes foi criticado artisticamente por essas características, sofrendo grandes conflitos, inclusive em sua vida pessoal, pois mesmo escrevendo óperas baseadas em temas nacionais, como “O Guarani” de José de Alencar, ainda assim não era considerado um autor brasileiro, mas sim um brasileiro autor.

⁴⁶ BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. In: BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 38.

nacional. O mesmo ocorrera com a música. Segundo Hermano Vianna, "Em plena *belle époque*, o Rio de Janeiro vivia uma moda de regionalização que tomou conta da música popular."⁴⁷ Essa ideia foi interpretada por José Ramos Tinhorão como um gosto pelo exótico nacional que o público dos salões começou a cultivar desde a primeira década do século XX, numa atitude que punha em moda o folclórico.

Esse período também ficou marcado pelo surgimento de diversas correntes artísticas, sobretudo na Europa, que buscavam uma nova maneira de representação, rompendo com paradigmas estéticos da arte que já duravam mais de três séculos. Influenciadas pelo Impressionismo, Pós-Impressionismo e Neo-Impressionismo - movimentos artísticos da segunda metade do século XIX e início do século XX, nos quais destacam-se gênios da arte como Claude-Monet, Van Gogh, Paul Cezanne, Pissarro, Paul Gauguin, Seurat, entre outros - tais movimentos de vanguarda foram denominados Modernos⁴⁸. Essas novas correntes de pensamento influenciaram a produção artística brasileira, fomentando um debate aberto entre intelectuais e artistas acerca das influências estrangeiras na construção da identidade nacional.

No âmbito das medidas de incentivo à produção cultural promovidas pelo Estado, uma ação precursora do período e que contribuiu indiretamente para o movimento modernista no Brasil, ao fomentar o contato de artistas brasileiros com a produção contemporânea, é o Decreto nº 2.234 de 1912 homologando a criação do Pensionato Artístico no estado de São Paulo:

(...) bolsas anuais de estudo a artistas plásticos e músicos eruditos nacionais, com a intenção de fazê-los se aperfeiçoar na Europa, sobretudo em Paris e Roma tendo em vista não haver escolas ou organizações semelhantes no estado (tratava-se de retomar uma prática vinda do Segundo Império, o Prêmio Viagem, criando em 1845 e regulamentado como pensionato em 1855). Freitas Valle assumiu a direção do conselho fiscal da instituição, encarregado de selecionar os postulantes, indicar os centros de ensino e os locais de moradia. (...) Entre vários outros, foram beneficiados Anita Malfatti, Victor Brecheret, Túlio Mugnaini, Leonor Aguiar, Francisco Mignone e Souza Lima.⁴⁹

⁴⁷ VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.: Editora UFRJ, 1995, p. 45.

⁴⁸ Nesta denominação de Arte Moderna, estão presentes diferentes correntes, cada uma com características peculiares e uma estética própria que as diferencia, sendo estas: Expressionismo, Dadaísmo, Fauvismo, Cubismo, Surrealismo e Futurismo.

⁴⁹ CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: Uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 85.

Anita Malfatti assumiu um papel fundamental dentro destas discussões. Tendo realizado parte de seus estudos nos Estados Unidos e na Europa, a artista teve contato com as vanguardas modernistas, podendo-se encontrar influências, sobretudo, do Cubismo e do Expressionismo em sua produção. Tadeu Chiarelli, crítico de arte, afirma que esta influência também se deu no sentido de remeter o olhar da artista para o regional, mesclando à estética vanguardista traços realistas e temáticas nacionais, como na obra “Tropical”, outrora intitulada “Negra baiana”:

(...) Malfatti assumiu um importante papel na constituição idealizada da história do modernismo paulistano. A artista e sua produção sofreram um processo de instrumentalização por parte dos principais historiadores daquele movimento – Mário de Andrade e outros modernistas históricos.⁵⁰

É em tal contexto cultural global e a partir das discussões sobre a formação da identidade nacional que apresentaremos as ideias de Mário de Andrade, certamente, um dos nomes mais importantes das políticas culturais no Brasil. O poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, gestor, professor e ensaísta condenava vigorosamente o que entendia como visão tosca de limitar a produção artística brasileira a uma arte arcaica, que não se apropriasse de formas europeias, entendendo o nacional apenas como o herdado de tradições indígenas. Essa visão foi produzida pelo pensamento romântico brasileiro do início do século XIX, movimento que pensava encontrar no índio o brasileiro por excelência. O pensamento andradeano seguia no sentido oposto, pensava justamente que uma arte brasileira só aparece de fato no fim do Império, momento em que se dá o amalgamento dos elementos constitutivos da cultura brasileira. Mário de Andrade afirma que:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não poderiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte europeia.⁵¹

O nacionalismo de Mário de Andrade propunha um programa ideológico claro. Não era uma questão somente estética. Era também uma questão ética de revelar

⁵⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Tropical de Anita Malfatti*. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, 2008, p. 9.

⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1928, [2006], 5ª edição, p. 16.

um determinado *ethos* brasileiro. Mário de Andrade chega a colocar em confronto a questão estética e o projeto nacionalista, isto porque afirmava que a arte verdadeiramente artística era desinteressada, sendo o que de fato consagraria a fruição estética, mas aquele momento de definição do que seria a arte brasileira impunha a todos os envolvidos na produção artística que seguissem um programa absolutamente interessado, totalmente comprometido com a formação do que seria a arte brasileira. Tratava-se, portanto, de um imperativo contra o qual não deveria haver oposição. Ele chegava mesmo às raias do irascível ao afirmar que: "Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta."⁵²

Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira* escrito em 1928, afirma que a única configuração cultural vital poderia ser construída através do "desenvolvimento da música artística a partir do aproveitamento do populário, ou seja, as músicas folclórica e popular arraigadas na tradição nacional."⁵³ Para confirmar sua tese, Mário de Andrade afirma que: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhosamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa."⁵⁴

Assim como o Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade acreditava na capacidade do folclore penetrar nos processos mitopoéticos musicais da cultura popular de uma forma crítica, "deslocando, relativizando e reorganizando tais elementos a partir de sua formação erudita, superando assim um nacionalismo ortodoxo e programático."⁵⁵ Mário de Andrade via na música rural, marcadamente de origem nordestina, virtudes autóctones e tradicionalmente nacionais. Ele não renegava toda produção cultural urbana, valorizava aquela parcela que conseguia manter-se aparte da influência deletéria do urbanismo, trazida pelo progresso e pelo internacionalismo. Para isso, seria preciso "ao estudioso discernir no folclore urbano o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é

⁵² ANDRADE, Mário de. *Idem*, pág. 19.

⁵³ ANDRADE, Mário de. *Idem*, pág. 20.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Idem*, pág. 309.

⁵⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.15, n. 43, junho de 2000, p. 35-44. p. 1.

essencialmente popular enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais."⁵⁶

Portanto, a partir da segunda metade do século XIX teve início um processo crescente de discussão acerca da cultura brasileira, que chegou ao ápice nas primeiras décadas do século XX, transformando o que antes acontecia de forma isolada em um conjunto de ações planejadas a serem implementadas na cultura. Essas ações foram inseridas na esfera da gestão e culminaram na efetivação de políticas culturais.

1.2 O DESENVOLVIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

A profunda trajetória de pesquisa e militância de Mário de Andrade no campo artístico-cultural foram fundamentais para constituição da "primeira experiência efetiva de gestão pública implementada no país no campo da cultura"⁵⁷: a criação do Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, em 1935, tendo Mário de Andrade como diretor. Um divisor de águas no campo das políticas culturais, servindo de referência para diversas ações que foram implementadas nas décadas seguintes, tal como as políticas de preservação do patrimônio imaterial para citar apenas um exemplo. Vale destacar um trecho escrito por Mário de Andrade por ocasião da criação do Departamento que demonstra o vanguardismo que envolvia sua implantação:

O Departamento de Cultura e Recreação é sempre também uma espécie de entidade didática. Porém se as academias e diferentes escolas nos ensinam a fazer a nossa vida, política, social, cientificamente etc, pode-se dizer que o Departamento de Cultura e Recreação nos ensina a viver. Se as suas possibilidades forem bem desenvolvidas, o homem paulistano, desde a infância até a velhice estará dotado de um guia seguro que lhe fará viver com mais gosto.⁵⁸

Mário de Andrade, juntamente de Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, defendeu as experiências culturais como um fator de melhoria da qualidade de vida

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1928, [2006], 5ª edição, p. 167.

⁵⁷ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 18.

⁵⁸ BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 29.

e condição *sine qua non* para a formação integral do cidadão. Suas ideias foram inovadoras demais para a época, tal como a proposta de criação de um restaurante sem fins lucrativos, uma das ações pensadas com o propósito de promover o conhecimento dos hábitos e costumes brasileiros. A gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo durou apenas três anos, mas foi definitiva para traçar os rumos das políticas culturais no Brasil. Segundo análise de Antonio Albino Canelas Rubim, Mário de Andrade inovou ao:

1.estabelecer um intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2.pensar a cultura como algo "tão vital como o pão"; 3.propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4.assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5.patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, música, danças etc).⁵⁹

Rubim destaca ainda um segundo marco histórico inaugural das políticas culturais no Brasil: "a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Capanema à frente deste ministério de 1934 a 1945"⁶⁰, isto é, ao longo de mais de dois terços do primeiro Governo de Getúlio Vargas, momento histórico de transformações sem precedentes no país. Até então, havia no Brasil um contexto cultural semelhante ao que Mikhail Bakhtin descreveu acerca da cultura popular na Idade Média, com a existência de dualidade de mundos, onde imperava a oposição entre o cômico e o sério, as manifestações culturais oficiais e as não-oficiais:

Todos os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média

⁵⁹ RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 15.

⁶⁰ RUBIM, Antonio Albino Canelas . *Idem*, p. 15.

pertenciam em maior ou menor proporção, e nos que eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo⁶¹.

A partir da década de 1930 essa dualidade começa a se romper com o ápice das tentativas de se construir um caráter nacional. Manifestações culturais que outrora eram consideradas "caso de polícia", tais como a capoeira e o samba, passam ao status de símbolos de uma identidade nacional, incentivadas pelo governo como uma estratégia de fortalecimento da unidade pátria, ainda enfraquecida por movimentos separatistas que irrompiam em diversas partes do território brasileiro.

A mestiçagem, vista outrora como fator do atraso brasileiro em relação aos países europeus, torna-se o elemento diferenciador do país. Com esta valorização, também ocorre um intenso hibridismo, quebrando a dicotomia entre as manifestações culturais propagadas pelo Estado e aquelas praticadas pelas camadas populares.

O encontro entre intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda com músicos oriundos de classes sociais inferiores, como Pixinguinha e Donga, descrito por Hermano Vianna em seu livro *O Mistério do Samba*, é uma metáfora do que ocorrera no período com a cultura brasileira:

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de "boas famílias brancas" (incluindo, para Prudente de Moares Neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa-grande e senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro.⁶²

O contexto descrito por Hermano Vianna muito se assemelha ao que Peter Burke denominou como "a descoberta do povo":

Foi no final do século XVIII e início do XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o "povo" (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas

⁶¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987, p. 4.

⁶² VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 1995, p. 20.

invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média.⁶³

Estas transformações na cultura brasileira ocorreram em consonância com diversas outras ações pioneiras do Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Capanema, entre as quais vale destacar: criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936; o decreto-lei que criou o Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1937; construção de importantes museus, como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial e o Museu da Inconfidência; criação do Instituto Nacional do Livro (INL), em 1937; e criação do Conselho Nacional de Cultura (CNC), em 1938.⁶⁴

No período compreendido entre o final do primeiro Governo de Getúlio Vargas e o início da Ditadura Militar, isto é, de 1945 a 1964, há entre os pesquisadores das políticas culturais brasileiras um consenso de que houve uma estagnação no desenvolvimento das políticas de cultura promovidas pelo Estado. Ao longo das décadas de 1940 a 1960 há no Brasil um crescimento exponencial dos movimentos migratórios, fazendo com que as culturas populares e o folclore entrem em evidência. Criada por Renato de Almeida em 1947, por determinação da UNESCO, a Comissão Nacional do Folclore intensificou os estudos folclóricos no Brasil, retomando “ao apelo de ideário da Semana de Arte Moderna de 1922, em cujos debates e apresentações esboçava-se um gigantesco esforço - nem sempre compreendido naquele instante – de se redimensionar a Cultura Brasileira.”⁶⁵ No entanto, o governo de Juscelino Kubitschek⁶⁶, cujo lema desenvolvimentista propagava a modernização do Brasil de cinquenta anos em apenas cinco correspondentes à duração de seu mandato, colocou o folclore no lugar do atraso, sinônimo de passado a ser superado pela promessa de modernidade que estava por vir. Os folcloristas também foram colocados em descrédito pela ausência de metodologias epistemológicas em suas pesquisas.

Contra-pondo-se a essa ausência do Estado, o período é marcado pelo surgimento de diversos movimentos artísticos nas diversas áreas.

⁶³ BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Média*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31.

⁶⁴ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 22.

⁶⁵ Disponível em: http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=introducao_historica. Acesso em 25/05/2015.

⁶⁶ Juscelino Kubitschek foi presidente da República Federativa do Brasil no período de 1956 a 1961.

Progressivamente, os movimentos que surgem vão adquirindo cada vez mais um caráter de engajamento político. Entre as décadas de 1950 e 1960 são criados o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos em São Paulo, e o Centro Popular de Cultura - CPC e, posteriormente, o Grupo Opinião, ambos no Rio de Janeiro, possuindo em comum a proposta de uma arte política e social. Na música, os acordes suaves e as letras despreziosas da Bossa Nova perdem espaço com a tomada do poder pelos militares, dando lugar às guitarras elétricas e às letras de represália à censura da Tropicália e da Música Popular Brasileira - MPB, de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, entre tantos outros ícones da cultura brasileira que surgem neste período.

Neste contexto, o regime militar instaurado no Brasil com o Golpe de 1964 marca um segundo momento histórico de intervenção do Estado na cultura, assim como ocorrera sistematicamente no primeiro período da Era Vargas. Se na década de 1930 a preocupação estava em garantir a unidade nacional, e, portanto, a cultura fora utilizada como elemento integrador, no regime militar o foco estava no fortalecimento da nacionalidade. A repressão à diversidade e a violência simbólica são marcas do período, extinguindo movimentos culturais da juventude e estimulando a propagação de uma cultura midiaticizada, por meio da lógica da indústria cultural, com o argumento de garantia da segurança nacional. Dessa forma, qualquer manifestação cultural que estivesse em desacordo com os princípios propagados pelos militares estava fadada a operar na marginalidade, provocando a "imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial no seu olhar televisivo."⁶⁷

Ao longo do período ditatorial a situação de controle e repressão foi se agravando e os investimentos ampliados na área cultural justificam-se pela política de controle social, no qual são criadas diversas instituições como: o Conselho Federal de Cultura, em 1966; a Embrafilme, em 1969; e a Fundação Nacional das Artes, em 1975. O cenário somente começa a mudar a partir da década de 1970, por ocasião das dinâmicas internacionais promovidas pela Unesco, resultando, no Brasil, na criação da Funarte, em 1974, e na Política Nacional de Cultura, em 1975.

⁶⁷ RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 21.

Portanto, como bem definiu Natalia Morato Fernandes, a política cultural dos governos militares pode ser caracterizada por três grandes formas de atuação:

censura, investimento em infraestrutura e criação de órgãos estatais. Observadas em bloco, essas formas atenderam tanto aos interesses dos militares quanto aos da indústria cultural, em expansão. Na primeira forma de atuação, a censura promoveu o fechamento do mercado de bens culturais aos produtores de esquerda, cumprindo assim, o papel de saneamento ideológico pretendido pela “segurança nacional”.

A segunda forma de atuação dos militares, o investimento em infraestrutura, é a mais ambígua, pois atendeu não somente ao objetivo de integração nacional, mas, também, aos interesses da indústria cultural. O Estado assumiu papel de protagonista no desenvolvimento das condições infraestruturais necessárias à indústria, assumindo traço marcadamente desenvolvimentista. Um dos exemplos citados que evidencia tal intervenção é a criação das redes nacionais de televisão. Aos investimentos em infraestrutura seguiram-se os subsídios para modernização dos equipamentos de gráficas e editoras, emissoras de rádios e TV, bem como a facilitação de crédito para que o público pudesse adquirir aparelhos de TV, entre outros. Uma contradição que se evidencia em tal política é que a abertura do mercado de bens culturais brasileiro ocorreu com a disseminação da indústria cultural, especialmente a norte-americana, que, como sabemos, distinguia-se da identidade nacional pretensamente defendida pelos militares.⁶⁸

1.3 AS POLÍTICAS CULTURAIS PÓS-CRIAÇÃO DO MINISTÉRIO DA CULTURA

O conjunto de ações que antecederam a criação do Ministério da Cultura deram início à construção do que entendemos como políticas culturais. Marcada por hiatos por parte dos interesses políticos que estiveram na situação, de uma maneira geral podemos afirmar que ao longo das décadas houve uma crescente preocupação do governo com a cultura, em cada período com um interesse distinto. Resultado disso é a inclusão do tema no plano das políticas públicas e a criação de diversos órgãos governamentais para administrar e gerir a produção cultural brasileira, dentre eles a Funarte e o IPHAN, até a conquista da autonomia gerencial com a criação do Ministério da Cultura, em 1985. Há apenas trinta anos o desafio de implementação de um Ministério dedicado à cultura no Brasil eram os mais diversos

⁶⁸ FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, p. 190.

e partiam de questionamentos como "num país que passa fome é necessário um Ministério da Cultura?"⁶⁹

Em seu discurso de posse no Ministério da Cultura, Celso Furtado iniciou a fala a partir da pergunta: o que é cultura? Na resposta, o então Ministro apresentou os princípios da inovação que propunha na gestão cultural brasileira, isto é, estudar o desenvolvimento a partir de sua dimensão cultural e compreendê-lo como "um processo de invenção de valores, comportamentos, estilos de vida, em suma, de criatividade"⁷⁰. A capacidade criativa do homem é o valor essencial de seu pensamento. Celso Furtado catalogou as necessidades humanas em três categorias: o que é essencial para a sobrevivência, como a alimentação e a habitação; o que é instintivo, como a afetividade, a comunicação e a convivência; e o que é intrínseco à espécie humana, como "o desejo de conhecimento do mundo e de si mesmo, o sentimento religioso, o sentimento estético, a pulsão criativa, que se projeta na aspiração de modificar o mundo exterior."⁷¹ A partir desta categorização, evidencia-se a questão principal do pensamento de Celso Furtado: o desenvolvimento econômico não é suficiente para se atingir a plena satisfação das necessidades humanas, cabendo às políticas culturais assegurar a conexão entre o desenvolvimento e as necessidades intrínsecas à espécie humana:

A política cultural consiste em um conjunto de medidas cujo objetivo central é contribuir para que o desenvolvimento assegure a progressiva realização das potencialidades dos membros da coletividade. Ela pressupõe um clima de liberdade e a existência de uma ação abrangente dos poderes públicos que dê prioridade ao social. Essas são condições necessárias para que a atividade cultural brote da própria sociedade, para que se manifeste e desabroche o gênio criativo dos indivíduos. Mas não são condições suficientes para que se obtenha um desenvolvimento cultural. Igualmente necessária é uma ampla difusão dos valores, a fim de que estes se incorporem efetivamente ao viver da população.⁷²

Vale ressaltar que este pensamento é apresentado na segunda metade da década de 1980, período de transição de um governo ditatorial para o retorno à democracia. A defesa da liberdade, da diversidade de pensamentos e da criatividade são essenciais para um país que nos últimos trinta anos fora regido sob o viés do

⁶⁹ FURTADO, Celso. *Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultural*. Rosa Freire D'Aguiar Furtado (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012, p. 12.

⁷⁰ FURTADO, Rosa Freire D'Aguiar. In: FURTADO, Celso. *Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultural*. p. 7.

⁷¹ FURTADO, Celso. *Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultural*. Rosa Freire D'Aguiar Furtado (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012, p. 63.

⁷² FURTADO, Celso. *Idem*, p. 65.

milagre econômico, no qual a ideia de crescimento baseava-se exclusivamente em indicadores econômicos em detrimento dos sociais e a supressão dos direitos individuais sobrepunha-se a qualquer iniciativa criativa.

Celso Furtado também defendeu que as políticas culturais não são um assunto exclusivo da iniciativa pública, cabendo ao Estado descentralizar as ações, buscando um meio termo em que o seu papel seja "criar as condições que propiciam a plenitude das iniciativas surgidas dessa sociedade."⁷³ É neste momento que se dá uma nova lógica no plano das políticas culturais: o incentivo para a inclusão da iniciativa privada no âmbito dos investimentos feitos na cultura, além da possibilidade do contribuinte individual, na forma de pessoa física, destinar parte de seu imposto de renda ao incentivo à cultura. O projeto de lei do então Senador José Sarney, aperfeiçoado e implementado por Celso Furtado, era inovador, um avanço democrático incomensurável em tempos de reconstrução de um país democrático. No entanto, um projeto desta magnitude precisava de tempo para ser consolidado, o que não lhe foi concedido com a chegada de Fernando Collor de Mello à presidência da República e o desmonte do setor cultural. Como afirma Lia Calabre:

Em 12 de abril de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello promulgou as Leis nº 8.028 e nº 8.029. A primeira transformava o Ministério em Secretaria e a segunda se referia à extinção e à dissolução de uma série de entidades da administração pública, na qual a área da cultura foi duramente atingida. Assim foram extintas: a Fundação Nacional de Arte (Funarte), a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), a Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e a Embrafilme. (...) A Lei Sarney foi extinta pela Lei nº 8.034, de 12 de abril de 1990, promulgada por meio da Medida Provisória que promoveu alterações na legislação do Imposto de Renda e suspendeu vários tipos de benefícios concedidos a pessoas jurídicas.⁷⁴

Reestruturar a administração da cultura após o desmonte provocado pelo governo foi tarefa árdua e demorada. Além da desmobilização administrativa, a área sofreu com a desconfiança de investidores privados e a ausência de políticas. A tentativa de reimplantar este plano estratégico seguiu os rumos da política econômica da época, numa direção que, praticamente, entregou a gestão dos investimentos na mão das grandes empresas que, obviamente, financiavam projetos conforme seus interesses comerciais e estratégias de marketing. Desta forma, a Lei

⁷³ FURTADO, Celso. *Idem*, p. 66.

⁷⁴ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 107.

Sarney e, posteriormente, a Lei Rouanet foram um marco na política cultural brasileira, instaurando um entendimento, que é contemporâneo e mundial, de que a cultura é uma indústria, "um ramo importante da economia"⁷⁵ e, por isso, capaz de gerar empregos, promover a melhoria das condições sociais e o incremento do turismo cultural. De forma distorcida, esse conceito foi o slogan do Ministério da Cultura durante o Governo Fernando Henrique Cardoso⁷⁶, no qual se defendia a ideia de que "a cultura é um bom negócio", uma visão que George Yúdice define como:

A conveniência da cultura: a cultura é utilizada para resolver uma série de problemas para a comunidade, que parece só ser capaz de se reconhecer na cultura, que, por sua vez, perdeu sua especificidade. A cultura está sendo invocada para resolver problemas que antes eram de domínio da economia e da política.⁷⁷

A gestão seguinte do Ministério da Cultura, assumida por Gilberto Gil, tentou desconstruir essa lógica estritamente mercadológica da cultura, ampliando e definindo um conceito de cultura e que desse conta do papel central que ela ocupa no mundo contemporâneo. Se a proposta de Celso Furtado para o Ministério da Cultura tinha como palavra-chave a criatividade, na gestão de Gilberto Gil o acesso é uma questão latente, evidenciada nas diretrizes:

A cultura é um direito básico do cidadão, tão importante quanto o direito ao voto, à moradia, à alimentação, à saúde e à educação. A sociedade brasileira é a razão de ser das políticas culturais, e o acesso universal aos bens culturais, à memória e ao patrimônio artístico e histórico deve ser o objetivo dessas políticas.⁷⁸

O Governo de Luiz Inácio Lula da Silva⁷⁹ retomou de forma significativa o papel do Estado na cultura, entendendo-a como fundamental para o desenvolvimento social e econômico do Brasil. Ao incluir nas diretrizes do MinC que "se o desenvolvimento econômico expressa o bem-estar material de uma nação, é o desenvolvimento cultural que define a sua qualidade", observamos que a proposta

⁷⁵ WARNYER, Jean Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 97.

⁷⁶ Fernando Henrique Cardoso foi Presidente da República Federativa do Brasil no período de 1 de janeiro de 1995 – 1 de janeiro de 2003.

⁷⁷ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006, p. 43.

⁷⁸ Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil. Ministério da Cultura, Novembro de 2006. p. 13.

⁷⁹ Luiz Inácio Lula da Silva foi Presidente da República Federativa do Brasil no período de 1º de janeiro de 2003 – 1º de janeiro de 2011.

de gestão está conceitualmente conectada ao que Celso Furtado estabeleceu quando da implantação do Ministério.

Dentre as principais iniciativas promovidas pelo MinC durante a gestão de Gilberto Gil, entre 1º de janeiro de 2003 e 30 de julho de 2008, e a primeira gestão de Juca Ferreira, entre 31 de julho de 2008 e 31 de dezembro de 2010, destacamos: a ampliação do orçamento do MinC, de 289 milhões de reais em 2002 para 534 milhões de reais em 2006⁸⁰; a preocupação com a produção de indicadores culturais, por meio de pesquisas promovidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE; a implantação das Conferências Nacionais de Cultura⁸¹, promovendo o encontro entre a sociedade civil e os governos para avaliação e aperfeiçoamento das políticas culturais; o desenvolvimento de políticas de preservação do patrimônio histórico brasileiro, ampliando os recursos destinados à recuperação de cidades, sítios e edificações por meio do Programa Monumenta; o início à política de reconhecimento do patrimônio imaterial brasileiro, registrando saberes, fazeres, tradições, lugares, ritmos e linguagens⁸²; a criação do Sistema Nacional de Museus; a implantação do Sistema Nacional de Cultura⁸³, aprovado em agosto de 2009 pelo Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC; a instituição do Plano Nacional de Cultura - PNC e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC⁸⁴; além da criação do programa Cultura Viva⁸⁵. Este

⁸⁰ Os valores são referentes aos investimentos em projetos, excluindo os recursos destinados a salários e encargos de pessoal. Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil. Ministério da Cultura, Novembro de 2006. pág. 19.

⁸¹ A primeira Conferência Nacional de Cultura foi realizada no dia 13 de dezembro de 2005, em Brasília.

⁸² Neste período foram registrados: Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o ofício das baianas do acarajé, o Círio de Nazaré, a viola de cocho do Pantanal, o jongo e a cachoeira de Iauaretê.

⁸³ O Sistema Nacional de Cultura foi criado com o objetivo de sistematizar ações conjuntas entre os entes federativos, isto é, governos federal, estadual e municipal, promovendo a descentralização das políticas de cultura, a divisão de atribuições e fomentando o intercâmbio de experiências entre os territórios. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/livro11-602-para-aprovacao.pdf/d17c52f9-3a60-4196-af5c-a6655f028f3b>. Acesso em 04/06/2015.

⁸⁴ O Plano Nacional de Cultura foi instituído pela Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005. e transformada na Lei nº 12.343 em 2 de dezembro de 2010, definindo como diretrizes, estratégias e ações do Estado: formular políticas públicas; qualificar a gestão cultural; fomentar a cultura; proteger e promover a diversidade cultural; ampliar e permitir o acesso; preservar o patrimônio material e imaterial; ampliar a comunicação e possibilitar a troca entre os diversos agentes culturais; difundir os bens, conteúdos e valores; e estruturar e regular a economia da cultura. Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em 04/06/2015.

⁸⁵ Criado por meio da Portaria nº 156 GM/MinC, de 06/07/2004 e reformulada pela Portaria nº 118 GM/MinC, de 30/12/2013. Disponível em:

programa, por sua vez, foi organizado em cinco eixos: Ponto de Cultura; Agentes Cultura Viva; Cultura Digital; Escola Viva e Griôs-Mestres dos Saberes. Os Pontos de Cultura foram a principal ação do programa, sendo definidos como:

entidades/grupos/coletivos com atuação comprovada na área cultural, selecionados por edital de responsabilidade do Ministério da Cultura (MinC), em parceria com outros órgãos do governo federal e com governos estaduais e municipais. Os Pontos de Cultura são entidades de natureza e finalidade cultural que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura. Podem agrupar-se em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum.⁸⁶

Portanto, a gestão de Gilberto Gil marcou uma profunda mudança na forma como a cultura era enxergada pelo governo. O orçamento chegou ao percentual de 0,6% do orçamento geral do governo, índice recorde; a redistribuição dos recursos federais pelo território brasileiro equilibrou o percentual de investimentos que, no Governo de Fernando Henrique Cardoso, tendo Francisco Weffort como Ministro da Cultura, era de cerca de 80% concentrado na região Sudeste; a Funarte voltou a desempenhar importante papel na promoção e circulação das linguagens artísticas; a diversidade cultural brasileira e a promoção do acesso foram conceitos aprofundados, gerando uma transformação substancial do papel do Estado na área cultural.

Em contraponto, o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff pode ser definido como um período de desaceleração dos avanços relativos à gestão nacional da cultura. As mudanças no governo ministerial, tendo Ana de Hollanda e, posteriormente, Marta Suplicy, dificultaram a continuidade de ações, comprometendo, em certa medida, o cumprimento do programa cultural traçado pela gestão anterior. O orçamento foi drasticamente reduzido, sendo atualmente de 320 milhões⁸⁷ de reais para todos os programas e editais, e ainda permanece em estudo a possibilidade de aumento de cortes. Desanimador pensar que em trinta anos de existência, o Ministério da Cultura ainda não conseguiu sequer chegar perto do percentual mínimo de 1% do orçamento federal proposto pela Unesco, sofrendo corriqueiramente com cortes de verbas e ainda tendo que provar sua importância.

http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/legislacao/PRT0118_GM_30DEZ2013.pdf. Acesso em 04/06/2015.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade>. Acesso em 04/06/2015.

⁸⁷ Este valor equivalente a cerca de 0,14% do Orçamento Federal para o ano de 2015.

Vale destacar, no entanto, as iniciativas que deram continuidade às ações criadas na gestão anterior, como a realização da III Conferência Nacional de Cultura; a efetivação do programa Cultura Viva em Política Nacional de Cultura Viva⁸⁸; a criação da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural; e a quinta edição do encontro nacional e regional dos Pontos de Cultura, denominados Teia⁸⁹; além de novas propostas, como o Programa Usinas Culturais, que tem por finalidade "a valorização da juventude negra, promoção da autonomia das mulheres e redução do impacto ambiental, por meio da realização de investimentos em infraestrutura e programação cultural em áreas de alta vulnerabilidade social"⁹⁰; o início das discussões para construção da Política Nacional das Artes (PNA); a criação dos Centro de Artes e Esportes Unificados - CEUs, onde "integram num mesmo espaço programas e ações culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho, serviços socioassistenciais, políticas de prevenção à violência e de inclusão digital"⁹¹; e a concessão do Vale-Cultura, incentivando trabalhadores que recebem até cinco salários mínimos a adquirir produtos ou serviços culturais.

O retorno de Juca Ferreira ao cargo de Ministro da Cultura poderá trazer novas perspectivas para o setor, tendo em vista sua experiência anterior ao lado de Gilberto Gil na função de Secretário-Executivo, entre 2003 e 2008. Uma análise mais criteriosa e aprofundada destes últimos quatro anos de gestão do MinC necessitará de um distanciamento histórico a fim de comprovar a efetivação de ações. Esta futura análise deverá partir de programas que hoje estão em fase embrionária, mas que apontam como as principais perspectivas de trabalho do MinC nos anos que se seguem, como as citadas Política Nacional das Artes (PNA) e Política Nacional de Cultura Viva.

Nessa análise histórica das políticas culturais no Brasil devemos levar em consideração dois aspectos fundamentais: desde o que consideramos a primeira experiência efetiva do que viria a se chamar de política cultural, com a criação do

⁸⁸ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13018.htm. Acesso em 04/06/2015.

⁸⁹ Em âmbito nacional, já foram realizadas cinco edições das TEIAs: Teia 2006: "Venha Se Ver e Ser Visto", São Paulo (SP); Teia 2007: "Tudo de Todos", Belo Horizonte (MG); Teia 2008: "Iguais na Diferença", Brasília (DF); Teia 2010: "Tambores Digitais", Fortaleza (CE); Teia 2014: "TEIA Nacional da Diversidade". Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade>. Acesso em 04/06/2015.

⁹⁰ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/usinas-culturais>. Acesso em 04/06/2015.

⁹¹ Disponível em: <http://ceus.cultura.gov.br/index.php/home/o-programa>. Acesso em 04/06/2015.

Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, em 1935, até a criação do Ministério da Cultura, em 1985, foram apenas 50 anos. Em 2015, o MinC completa trinta anos de existência, e em sua curta história muito se avançou.

O segundo aspecto se refere à missão do Ministério da Cultura. Deve-se ter em conta que o MinC é responsável por traçar as diretrizes gerais de ação da cultura no país, por meio de planos, programas, projetos, linhas de ação, atividades e estratégias, trazendo para discussão temas fundamentais da cultura, como a diversidade, a regionalidade, a proteção do patrimônio histórico e cultural, o incentivo à pesquisa e à formação cultural. Sendo assim, suas políticas terão um caráter, necessariamente, amplo. Cabe aos poderes locais fazerem essas ações se efetivarem na prática em seus territórios, em concomitância com as diretrizes de ações gerais do Ministério da Cultura. No caso deste estudo, tais órgãos são a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC) e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC). A SEC tem como atribuições:

Formular e supervisionar a execução da política estadual para a área cultural, em estreita articulação com os órgãos e entidades a ela vinculadas, bem como os demais órgãos públicos e privados envolvidos; Manter intercâmbio com órgãos e entidades afins, nacionais ou estrangeiros, visando obter cooperação técnica e/ou financeira para o desenvolvimento de seus programas, projetos e atividades; Incentivar a criação artística em todas as suas formas de expressão, bem como a integração cultural, a pesquisa de novas linguagens, a formação e o aprimoramento do pessoal de sua área de atuação; Incentivar medidas, planos, programas e projetos que visem à preservação, à difusão e ao desenvolvimento de ações educativas e culturais em todo Estado, inclusive mediante o estímulo à criação de novas instituições mantidas pelo poder público ou pela iniciativa privada; Adotar medidas que visem ao levantamento e à preservação, na esfera estadual, do patrimônio imaterial, histórico, artístico e arquitetônico; Celebrar convênios, contratos e outros ajustes equivalentes com entidades públicas ou privadas, do país ou do exterior, para o desenvolvimento de programas, projetos ou atividades relacionadas à sua área de atuação, observada a legislação pertinente; Estabelecer critérios e diretrizes para a gestão dos recursos destinados aos fundos diretamente vinculados à Secretaria.⁹²

Já a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro - SMC define sua missão como:

Promover o desenvolvimento da cultura carioca como um todo, considerando a dimensão simbólica, a dimensão econômica e a dimensão cidadã das diversas atividades e expressões culturais. A cultura é uma das principais vocações cariocas. É um direito dos cidadãos. Tem um peso relevante na vida social do Rio e contribui decisivamente para a construção

⁹² Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/a-secretaria>. Acesso em 30/05/2015.

da imagem e da identidade da cidade, para a geração de renda e de empregos qualificados e para a inclusão social e a integração entre indivíduos, grupos e regiões. Os objetivos centrais das ações empreendidas pela SMC são: 1) Expandir e dinamizar a produção cultural; 2) Democratizar o acesso à cultura; 3) Estimular e proteger a diversidade cultural; 4) Valorizar a cultura carioca na cidade, no país e no exterior.⁹³

Notamos que há uma convergência entre as linhas de ação geral das instituições, coadunadas com as propostas do Ministério da Cultura. A diferença fundamental está na amplitude das missões institucionais de cada órgão. O Ministério da Cultura necessita definir um conceito de cultura⁹⁴ - de onde surgem as dimensões simbólica, cidadã e econômica - e a partir delas traçar a política nacional de cultura e a proteção do patrimônio histórico e cultural.⁹⁵ Vê-se que estas dimensões estão presentes nas missões da SMC, de forma explícita, e da SEC, implicitamente. Dessa maneira, o papel destes órgãos é colocar em prática ações que garantam o alcance de seus objetivos em âmbito local, à SEC em território estadual e à SMC com ênfase nas Regiões Administrativas da Cidade do Rio de Janeiro. Aprofundaremos a análise acerca das políticas municipais de cultura no terceiro capítulo desta dissertação.

De uma maneira geral, podemos afirmar que, durante cerca de vinte anos, as principais políticas culturais do Estado de incentivo à produção artística foram as leis de fomento via isenção fiscal, mecanismo que ignora o território como fonte de descoberta da diversidade, ao colocar nas mãos da iniciativa privada o poder de escolha sobre o investimento, e, conseqüentemente, criar concentração de recursos em alguns territórios, estimular a concorrência entre os atores culturais - gestores, produtores e artistas - na sufocante corrida em busca da captação de recursos, inibindo a produção do capital social. Este cenário começou a mudar com os avanços promovidos no período de Gilberto Gil no MinC, mas, como afirma Alexandre Barbalho em referência à implementação da lei de incentivo à cultura na década de 1990: "a Lei Rouanet, desacompanhada de uma política nacional de cultura, reforçou as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere à

⁹³ Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/conheca-a-secretaria>. Acesso em 30/05/2015.

⁹⁴ O conceito de cultura definido pelo Ministério da Cultura do Brasil foi apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. Ver pág. 13.

⁹⁵ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/competencias>. Acesso em 31/05/2015.

produção cultural."⁹⁶ Superar as desigualdades geradas pelos equívocos de gestões anteriores é processo gradual e demorado, sendo fundamental a continuidade dos planejamentos a longo prazo, e não uma reformulação radical das propostas a cada mudança de governo.

Está claro que a implementação do sistema de leis de incentivo mudou o paradigma da produção cultural brasileira. Desta forma, faz-se necessário repensar o papel dos agentes envolvidos na cultura. Se no passado fora possível imaginar a realização de um filme com "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", hoje Glauber Rocha precisaria transformar sua ideia em um formulário com categorias pré-definidas e limitação de caracteres para cada item, pensar de que forma seu projeto aplicaria ações de sustentabilidade e acessibilidade, propor contrapartidas aos patrocinadores e, se todas as informações do formulário estivessem corretas, incluindo uma vasta documentação da empresa proponente, esperar cerca de sessenta dias pela autorização de um parecerista "invisível" para poder ir em busca de uma empresa patrocinadora para viabilizar a ideia que lhe veio à cabeça. Uma longa trajetória que faz parte do cotidiano da produção cultural na atualidade. E, se o cenário mudou, se não é mais possível contar com o aporte direto de um Imperador, como no caso de Gonçalves de Magalhães e Carlos Gomes, tampouco, partir de uma ideia direto para a prática, como propôs Glauber Rocha, é preciso também reinventar os modos de fazer as "coisas" acontecerem. E para fazer essa engrenagem da cadeia produtiva da cultura girar, faz-se necessário entender que o desenvolvimento de uma política cultural só é possível com a participação efetiva dos diversos agentes sociais. Nas palavras de Lia Calabre:

a compreensão contemporânea do tema é que se trata de uma política pública que deve ser, necessariamente, elaborada a partir de um pacto entre os diversos agentes envolvidos (gestores, produtores e consumidores) e não um movimento de mão única por meio do qual o Estado determina o que será colocado em ação, quais práticas culturais deverão ser exercidas e consumidas pela população, ou, ainda, como será o atendimento dos interesses exclusivos das classes artísticas.⁹⁷

Pensando novamente em âmbito nacional e direcionando o olhar para as ações que partem da sociedade civil, faz-se necessário buscar caminhos

⁹⁶ BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. In: BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 48.

⁹⁷ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 13.

alternativos às lógicas mercadológicas. Um exemplo bem sucedido de como essas reflexões podem acontecer na prática é o trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual, de Goiânia. Formado por ex-alunos do Colégio Estadual Lyceu de Goiânia, o Grupo retornou à instituição com um projeto contemplado como Ponto de Cultura pelo MinC e, ressignificando o território, transformou algumas salas de aula em teatro, cinema e auditório, entre outros espaços dedicados à produção e reflexão artística. Com uma produção teatral significativa, o Grupo realiza espetáculos e outras diversas atividades culturais sistemáticas aos alunos do Colégio Estadual Lyceu, incentivando a formação de plateias e ampliando o repertório cultural dos alunos, contribuindo para a formação desses cidadãos.

Se não bastasse o trabalho de vanguarda dos atores no desenvolvimento de um projeto que atrela cultura e educação, o grupo foi além dos muros da escola. Preocupados em movimentar a cena teatral de Goiânia e incluir os grupos locais no projeto que desenvolvem, o Grupo Sonhus Teatro Ritual realizou em julho de 2014 o I Simpósio Mercado das Artes, reunindo gestores e curadores de diversos estados do Brasil com artistas e grupos goianos, proporcionando um espaço para apresentação de trabalhos, trocas de conhecimentos e interesses, discussão e difusão das obras em rodas de negócios, palestras, bate-papos, oficinas e encontros programados.

Portanto, um verdadeiro exemplo de política cultural integrada envolvendo todas as esferas sociais: o Governo Federal, por meio um mecanismo de incentivo à cultura; o Governo Estadual, a partir da parceria com a instituição de ensino para cessão do espaço físico na escola; os grupos teatrais e artistas locais, com a realização de espetáculos sistemáticos; a comunidade de Goiânia, com a criação de um espaço que lhe garante a oportunidade de conhecer a produção cultural da cidade; e os curadores e produtores nacionais, por meio de projetos que visam ampliar o intercâmbio de saberes e a difusão artística.

Caso oposto se deu na edição do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana Fórum das Artes 2014, um dos mais importantes eventos culturais da região, incorporado ao calendário anual dos municípios de Ouro Preto e Mariana e reconhecido nacionalmente pela qualidade de suas programações. No entanto, na edição de 2014, os princípios que fizeram do Festival um dos principais do país e

exemplo de política cultural integrada ficaram comprometidos. Tendo como referência o manifesto publicado pelo Movimento Off, composto por artistas e grupos ouro-pretanos e marianenses, observamos que vários aspectos citados neste trabalho como fundamentais na elaboração de uma política cultural foram ignorados, sobretudo, o território e a produção cultural local. Dentre os principais questionamentos presentes no manifesto estão: desconhecimento da produção cultural local por parte da equipe de curadores; exclusão de artistas locais da equipe de curadoria do Festival, tal como ocorrera nas edições anteriores; reivindicação de maior participação popular e ampliação das ofertas de atividades culturais nas ruas; ratificação de que o Festival pertence aos ouro-pretanos e marianenses, não sendo uma ação proveniente das Prefeituras ou da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP; proposta de criação de um fórum específico para discussão dos conceitos que estão inseridos no Festival, reunindo os diversos agentes que fazem parte de sua realização (Prefeitura, grupos e artistas locais, UFOP e empresas patrocinadoras).

O Movimento Off é, sem dúvida, resultado da conscientização dos diversos agentes sociais do papel preponderante que exercem na elaboração e consecução das políticas culturais, conscientização esta que o próprio Festival de Inverno contribuiu para fomentar ao longo de suas diversas edições. O exemplo ratifica a compreensão de que uma política cultural efetiva só pode ocorrer tendo o território como protagonista e partindo da participação irrestrita da coletividade, o que resultará na geração do capital social que será sua força motriz.

1.4 A EXPERIÊNCIA DA GESTÃO CULTURAL NA FRANÇA E REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE EDUCAÇÃO CULTURAL NO BRASIL

No caso das políticas culturais implementadas pela iniciativa pública, temos como exemplo paradigmático o Estado francês, do qual não poderíamos deixar de citar algumas ações neste estudo para efeito de análise comparativa. Sem dúvida, a França é um caso singular no plano das políticas culturais. "O grande impulso à forte participação estatal na cultura ocorreu com a ascensão ao trono de Francisco I, em 1515, mentor da criação de instituições que em sua essência fincavam os marcos da cultura francesa."⁹⁸ A França também foi pioneira nas discussões sobre o patrimônio cultural, por ocasião da Revolução Francesa na qual houve o embate entre os que defendiam a destruição dos símbolos do antigo regime, promovendo uma espécie de palimpsesto da história, e aqueles que entendiam estes símbolos como traços originários de sua própria cultura e essenciais para a noção de identidade nacional. Precursora no que tange as políticas culturais, em comparação ao Brasil, algumas das medidas adotadas estiveram décadas à frente, tais como a inclusão das garantias dos direitos culturais na Constituição de 1946⁹⁹, e a fundação do Ministério da Cultura da França, em 1959, ocorridas no Brasil em 1988 e 1985, respectivamente. Outra perspectiva pioneira data de 1875, com a criação do Conselho Superior das Belas Artes, "propondo a democratização das artes para a sociedade, sob duas vertentes: educação artística e preservação do patrimônio."¹⁰⁰

Dentre tantas iniciativas pioneiras do Estado francês no âmbito das políticas culturais, destacaremos uma diferença primordial em relação ao Brasil: na França, a questão é tema de debate constante entre a população, assunto de interesse da sociedade, oposto ao que acontece no Brasil, onde, de maneira geral, impera o desinteresse e a falta de informação, fatores que comprovam tal falta de importância que é dada ao tema. Vejamos alguns: gestores e produtores culturais precisam

⁹⁸ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson, 2003, p. 253.

⁹⁹ "A nação garante acesso igual à criança e ao adulto à educação, à formação profissional e à cultura." Preâmbulo da Constituição da IV República, 27-10-1946, apud REIS, Ana Carla Fonseca. Na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 está presente o papel do Estado como responsável por defender os direitos culturais: Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

¹⁰⁰ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson, 2003, p. 254.

constantemente explicar o que fazem em suas profissões; em qualquer ficha cadastral que exija o preenchimento do item profissão, dentre as opções listadas para serem assinaladas, raríssimos são os casos em que está disponível alguma relacionada à cultura, sendo necessário enquadrar-se na categoria de "outros"; arte é vista como um *hobby*, quando muito, segundo emprego ou maneira alternativa de conseguir um salário extra.

É fundamental termos em conta que não estamos tratando de um tema distante da sociedade. Diametralmente oposto a isso, trata-se de questões relacionadas à vida cotidiana das pessoas. É preciso romper com o estigma de profissão do futuro e o rótulo de uma nova área de conhecimento que está em expansão. A economia vem se apropriando do assunto nas últimas décadas, enxergando como uma oportunidade frente ao cenário atual de crise, mas limitar o tema somente por este viés é extremamente raso. O acesso à cultura em sua plenitude não deve ser um luxo restrito a poucos, tampouco pode ser entendido como fator de distinção social, sinônimo de conhecimento e poder como fora visto em outros tempos. A cultura, como defendido por Clifford Geertz, não foi acrescentada ao ser humano após sua completa formação biológica, mas, sim, um fator preponderante de sua formação:

O aperfeiçoamento das ferramentas, a adoção da caça organizada e as práticas de reunião, o início da verdadeira organização familiar, a descoberta do fogo e, o mais importante, embora seja ainda muito difícil identificá-la em detalhe, o apoio cada vez maior sobre os sistemas de símbolos significantes (linguagem, arte, mito, ritual) para a orientação, a comunicação e o autocontrole, tudo isso criou para o homem um novo ambiente ao qual ele foi obrigado a adaptar-se. À medida que a cultura, num passo a passo infinitesimal, acumulou-se e se desenvolveu, foi concedida uma vantagem seletiva àqueles indivíduos da população mais capazes de levar vantagem - caçador mais capaz, o colhedor mais persistente, o melhor ferramenteiro, o líder de mais recursos - até que o que havia sido o *Australopiteco* proto-humano, de cérebro pequeno, tornou-se o *Homo sapiens*, de cérebro grande, totalmente humano. Entre o padrão cultural, o corpo e o cérebro foi criado um sistema de realimentação (*feedback*) positiva, no qual cada um modelava o progresso do outro, um sistema no qual a interação entre o uso crescente das ferramentas, a mudança da anatomia da mão e a representação expandida do polegar no córtex é apenas um dos exemplos mais gráficos.¹⁰¹

¹⁰¹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 34.

Portanto, "sem os homens certamente não haveria cultura, mas, de forma semelhante e muito significativa, sem cultura não haveria homens."¹⁰² Desta forma, a cultura não pode ser ignorada num planejamento que se propõe à formação integral dos indivíduos. Estamos falando aqui da relação intrínseca que se deve estabelecer entre cultura e educação, por meio de projetos pedagógico-culturais inovadores que incluem, de forma verdadeira e aprofundada, a cultura como uma área de conhecimento que deve ser, obrigatoriamente, estudada de forma densa, opondo-se às práticas paliativas que compreendem as atividades culturais como recreação ou passeio escolar.

Na década de 1960, por exemplo, ocorreu no Brasil uma experiência sem precedentes no que tange à educação cultural. O Movimento de Cultura Popular - MPC, criado em Recife pelo então Prefeito Miguel Arraes, bastante influenciado por autores franceses, propunha "uma ação comunitária de educação popular, a partir de uma pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular, além de formar uma consciência política e social nos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do país."¹⁰³ Composto por três áreas administrativas, vale destacar o papel do Departamento de Formação e Cultura:

1- interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular; 2 - criar e difundir novos métodos e técnicas de educação popular; 3 – formar pessoal habilitado a transmitir a cultura ao povo. Era composto por dez divisões: Pesquisa, dirigido por Paulo Freire; Ensino; Artes Plásticas e Artesanato, cujo diretor era Abelardo da Hora; Música, Dança e Canto; Cinema; Rádio, Televisão e Imprensa; Teatro; Cultura Brasileira; Bem Estar Coletivo; Saúde; Esportes, que funcionavam através de programas e projetos especiais.¹⁰⁴

O Movimento de Cultura Popular rapidamente ganhou repercussão nacional. No entanto, o método desenvolvido por Paulo Freire, denominado de Pedagogia da Autonomia, foi considerado subversivo pelo Governo Militar e o MPC foi extinto em 1964. O longo período do regime militar arrefeceu o surgimento de projetos similares e o que vemos atualmente na imensa maioria das escolas são programas pedagógicos que reforçam a violência simbólica ao estimular o que Bourdieu

¹⁰² GEERTZ, Clifford. *Idem*, p. 36.

¹⁰³ Disponível em:

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723&Itemid=192. Acesso em 06/06/2015.

¹⁰⁴ Disponível em:

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723&Itemid=192. Acesso em 06/06/2015.

denominou de arbitrário cultural dominante, isto é, a imposição de códigos culturais sobre outros, ampliando o distanciamento entre os alunos com capitais culturais distintos, ao considerar como capital cultural um conjunto de conhecimentos associados à "alta cultura" e compreendendo este conhecimento como um fator de distinção social. Esta é a concepção bancária da educação, conceito definido por Paulo Freire que corresponde a uma metodologia de ensino que parte da premissa de existência de uma verdade universal e inquestionável que deve ser repassada àqueles que não a possuem. A lógica da monocultura do saber e da tentativa de reduzir a educação a um só caminho para todos não é apenas perigosa como perversa.¹⁰⁵

Um equívoco, na maioria dos casos inconsciente, que é colocado em prática há décadas quando se atribui importância maior a disciplinas como Matemática, Física e Química, em detrimento à Música, Artes visuais, Teatro e Literatura. Afinal, como deixar de fora seu corpo e sua alma, suas sensibilidades, suas experiências e suas culturas, sejam estas sonoras, visuais, musicais, narrativas ou da escrita?¹⁰⁶ Uma política educacional que ignora os diferentes repertórios culturais dos indivíduos, reduzindo-os a objetos e negando-lhes o direito de se constituírem enquanto sujeitos ativos de uma sociedade é o que Bourdieu definiu como o simulacro da educação: a escola, lugar onde os professores fazem de conta que ensinam a alunos que fazem de conta que aprendem, mas onde tudo funciona.¹⁰⁷

Desta forma, alunos que não possuem um bom capital da cultura dominante são estigmatizados e enquadrados no grupo daqueles que possuem "dificuldade de aprendizagem". Os motivos para que isto aconteça quase sempre são associados aos vestibulares - o vilão atual dessa história é o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). O que temos é um efeito "bola de neve": por não fazer parte dos currículos escolares, a cultura não é tema de discussão entre os jovens em formação, tampouco, entre os professores, em sua grande maioria, com hábitos culturais limitados, no qual os planejamentos de formação continuada não contemplam a cultura como um tema a ser aprofundado. Sendo assim, por não ser considerada, a

¹⁰⁵ COELHO, Teixeira. *Cultura e educação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 27.

¹⁰⁶ BARBERO, Jesús Martín. *Comunicação & Educação*, São Paulo, 1 181 : 5 1 a 6 1, maio/ago, 2000.

¹⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. A Escola Conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: *Escritos de educação*. NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Orgs.). Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 23.

cultura também não é vista como um caminho profissional possível entre os jovens em processo de escolha de carreiras, evitada mesmo por aqueles que têm interesse pelo tema, seja por medo de insucesso profissional ou por imposição familiar a carreiras tradicionais.

O que se faz necessário é questionar o projeto cultural imposto nas primeiras décadas do século XX, baseado numa proposta de integração nacional que teve como premissa a unidade identitária, sobrepujando a diversidade cultural brasileira em prol de elementos restritos à região sudeste, e que ignoraram as relevantes pesquisas feitas por Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade em todo o território nacional, limitando a identidade brasileira ao samba, à capoeira e à feijoada. Isso deve ser feito por meio de uma educação cultural que inclua o território brasileiro em toda a sua riqueza de expressões, afinal, como privar os brasileiros de conhecerem seu próprio país?

Tendo como referência a educação cultural praticada na grande maioria das escolas do Rio de Janeiro, a realidade é preocupante. Um crime ao patrimônio cultural imaterial, já que, após completarem o nível médio escolar, isto é, tendo passado aproximadamente quinze anos na escola, os jovens nunca tenham escutado falar sobre: o Carimbó do Pará; os Cocos de Pernambuco, Alagoas, Ceará e Paraíba; o Cururu e o Siriri do Mato Grosso; o Jongo da região Sudeste; o Congo do Espírito Santo; o Pequi, de Goiás; o Tucupi, da Amazônia; o Samba Chula, do Recôncavo Baiano; as cirandas e o Maracatu, de Pernambuco; o Fandango, do Paraná; a Milonga, do Rio Grande do Sul; e tantas outras tradições que se manifestam nas danças, na música, na culinária e nas religiões, como os reisados, os Bois, as festas do Divino, as Cavalhadas, a Catira, os Vissungos, entre outras.

Um fato que corrobora para essa miopia à cultura brasileira no processo educacional é a ausência de profissionais de cultura especializados inseridos em ambientes formativos e professores com formação cultural precária e desestimulados a ampliarem seus hábitos culturais, gerando um estado de "pouco caso" quanto à educação cultural. Sendo assim, a cultura mantém-se na marginalidade, colocada no lugar do supérfluo, do tempo livre, da recreação, do não prioritário. E, por seguirem caminhos opostos, a educação persiste num processo de fabricação conteudista de conhecimentos, com princípios e fins pré-estabelecidos, métodos de avaliação quantitativos e medição de sucesso de instituições de ensino

pautadas na quantidade de alunos aprovados nos vestibulares, enquanto a cultura é vista como o que move o indivíduo, o grupo, para longe da indiferença, da indistinção, isto é, uma construção que só se procede pela diferenciação, no qual seu oposto é a diluição¹⁰⁸. Assim sendo, educação e cultura tornam-se diametralmente opostas e, por conseguinte, inviabilizam projetos integrados. Como resultado temos a manutenção do *status quo*, a pausterização dos conhecimentos e a ampliação da desigualdade.

Obviamente, estamos generalizando o assunto. Experiências inovadoras de ensino que conjugam políticas pedagógico-culturais são ações de vanguarda que existem, mas, permanecem, de maneira bastante destacada, como exceção no cenário da educação brasileira. Assim como inúmeros são os casos em que a cultura é colocada na função de instrumento, deslocada do propósito que colocamos como sendo sua essência.

O modelo francês é paradigmático ao promover uma integração entre os Ministérios da Educação e da Cultura, sem sobrepor os interesses de um em relação ao outro, como destaca Ana Carla Fonseca Reis:

A partir de 1982 os Ministérios da Educação e da Cultura passaram a ser considerados de forma cada vez mais complementares. O ministério da Educação incluiu a arte no currículo obrigatório e promoveu formas diferenciadas de sensibilizar e desenvolver a apreciação da cultura junto às crianças, incluindo aulas sobre o patrimônio em salas de cinema.¹⁰⁹

No Brasil, o programa Educação e Cultura foi criado em 2011 e ainda está em fase de implantação. Sua missão e as metas a serem alcançadas foram definidas como:

Desenvolver uma Política Nacional de Integração entre Educação e Cultura que promova o reconhecimento das artes como campo do conhecimento e dos saberes culturais como elemento estratégico para qualificação do processo cultural e educativo.

Formar educadores, gestores e agentes de desenvolvimento cultural, neste contexto em que estes reivindicam além dos cursos, também os conteúdos e metodologias, implica dotar aos participantes desse processo formador a pertença a ação educativa em que tornam-se corresponsáveis a todo processo da formação dando-lhe uma compreensão mais aprofundada de como se processa e funcionam as entidades educacionais, tornando-lhe também mais crítico do que sejam as instituições educativas, da sua construção histórica e organizacional, assim podendo contribuir com os

¹⁰⁸ COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

¹⁰⁹ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson, 2003, p. 259.

avanços dessas próprias instituições, possibilitando novas perspectivas socioeducativas ampliando possibilidades para a atuação das comunidades e organizações sociais e culturais dentro dos espaços educativos formais e acadêmicos e também abrindo uma questão que antes não era abordada, sobre o papel das organizações culturais populares no sistema educacional.¹¹⁰

Nota-se que dentre as ações estabelecidas está o incentivo a uma formação cultural ampla e, posteriormente, a multiplicação destes agentes em suas comunidades locais, replicando seus conhecimentos e interferindo, diretamente, no sistema educacional. No entanto, a formação cultural no Brasil ainda é ofertada de maneira tímida e a baixa procura por estes cursos é reflexo do pouco estímulo que citamos nos processos de educação de base. Vejamos alguns dados que reforçam o papel coadjuvante que a cultura ocupa no ensino superior, apesar de crescente nas últimas décadas: em 2014, foram abertas 151 vagas para o curso de bacharelado em Produção Cultural nas universidades públicas do Rio de Janeiro, sendo estas 71 vagas na Universidade Federal Fluminense - UFF¹¹¹ e 80 vagas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFRJ¹¹². Ao todo, foram aproximadamente 2.500 candidatos¹¹³ a ingresso no Bacharelado em Produção Cultural no Rio de Janeiro no ano de 2014. Em comparação com o curso de Bacharelado em Direito, no ano de 2014 foram ofertadas 992 vagas, sendo 170 na Universidade Federal Fluminense - UFF¹¹⁴, 510 na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ¹¹⁵ e 312 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ¹¹⁶, para as quais concorreram 20.178 candidatos. Observa-se, portanto, uma diferença extremamente acentuada entre as duas áreas, tanto na oferta, quanto na procura.

Os resultados da pesquisa sobre hábitos culturais dos brasileiros realizada pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro - Fecomércio RJ¹¹⁷ no ano de 2014, compreendendo um total de setenta cidades de nove regiões

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/educacao-e-cultura>. Acesso em 21/05/2015.

¹¹¹ Disponível em: <http://www.coseac.uff.br/2014/CV2014-1Edicao.htm>. Acesso em 16/05/2015

¹¹² Disponível em: <http://www.ifrj.edu.br/node/1611>. Acesso em 16/05/2015

¹¹³ Em 2014, 1.452 pessoas prestaram vestibular para o curso de Bacharelado em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, segundo informação presente no site: <http://www.coseac.uff.br/2014/CV2014-1Edicao.htm>. Acesso em 16/05/2015. O número de candidatos à vaga para o curso de Bacharelado em Produção Cultural no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia não foi disponibilizado pela instituição, mas estima-se um quantitativo de mil candidatos.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.coseac.uff.br/2014/CV2014-1Edicao.htm>. Acesso em 16/05/2015

¹¹⁵ Disponível em: <http://acessograduacao.ufrj.br/>. Acesso em 16/05/2015.

¹¹⁶ Disponível em:

http://www.vestibular.uerj.br/portal_vestibular_uerj/arquivos/arquivos2015/ed_2015/Manual_2fase_2015_cand_vaga.pdf. Acesso em 16/05/2015.

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.fecomercio-rj.org.br/publique>. Acesso em 30/05/2015.

metropolitanas brasileiras, auxilia-nos a compreender este distanciamento: 92,5% não costumam ir a exposições de arte; 91,2% não vão a espetáculos de dança; 88,6% não frequentam teatro; 80,6% não vão a shows; 73,7% não vão ao cinema; e 70,1% não leem livros. Portanto, esses percentuais comprovam que os hábitos culturais são restritos a uma parcela ínfima da população brasileira.

Nesta breve análise histórica das políticas culturais governamentais implementadas no Brasil fica evidente que o papel desenvolvido pelos gestores públicos nomeados para funções de liderança, tais como Ministros e Secretários, é extremamente complexo e especializado, não podendo ser compreendido como um cargo político, isto é, uma moeda de troca para apoio partidário. Não à toa que nessa trajetória destacam-se os nomes de Mário de Andrade, Celso Furtado e Gilberto Gil, que diferentemente de outros, tiveram uma experiência de vida intensamente ligada à cultura em suas diversas facetas, no campo econômico, criativo, intelectual, prático e de militância, e não apenas político.

Neste capítulo, traçamos um panorama histórico tendo como ponto de partida iniciativas que datam do século XIX promovidas pelo Imperador D. Pedro II, passando por ações icônicas das primeiras décadas do século XX, como as reflexões acerca do que seria uma cultura e, por conseguinte, uma arte genuinamente brasileira, aos avanços inquestionáveis do período em que Gilberto Gil esteve à frente do Ministério da Cultura. Citamos experiências vanguardistas de Mário de Andrade, que preparou o terreno e o arcabouço de reflexões que, posteriormente, seriam as bases do que viríamos a chamar de políticas culturais, como um conjunto de ações planejadas que visam promover, incentivar e fomentar a produção cultural brasileira. Além disso, buscamos refletir acerca de experiências bem sucedidas no campo das políticas culturais, tendo como referenciais a França, historicamente precursora no tema, e ações paradigmáticas espalhadas pelos diversos estados brasileiros. Neste percurso, incluímos o conceito de educação cultural, a partir de propostas pedagógico-culturais que incluam a diversidade brasileira nos processos de formação de estudantes, professores e demais educadores.

Para concluir o presente capítulo, destacamos que em apenas um século, o que representa um tempo ínfimo na história da humanidade, o Brasil partiu de ações promovidas a partir de interesses pessoais e extremamente subjetivos, como o

gosto do Imperador pela música erudita, para a criação de um Ministério responsável por traçar o planejamento estratégico da cultura e suas diretrizes em âmbito nacional. No entanto, no campo das políticas culturais não se pode ficar parado esperando Godot¹¹⁸. Pelo contrário, há muito que se fazer. Segundo o pensamento de Celso Furtado:

Tudo o que o Estado faz no campo da cultura é criticado e criticável porque, por melhores que sejam suas intenções, o que faz é sempre insuficiente, não somente pela limitação clássica de recursos, mas também pelo fato de ser impossível atender a todos que merecem ser atendidos.¹¹⁹

¹¹⁸ Referência ao livro *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

¹¹⁹ *Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultural*. Rosa Freire D'Aguiar Furtado (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012, p.13.

CAPÍTULO 2 - SISTEMA CULTURAL: PROFISSÕES, REDES E IMPLICAÇÕES

Cada vez mais a cultura é vista como uma área de conhecimento específico, composta por profissionais especializados. Como vimos no capítulo anterior, o crescimento de tal área é bastante recente, e ainda pouco capilarizado pelo país, tendo sido impulsionado pela criação de cursos de graduação em Produção Cultural, inicialmente, na Universidade Federal Fluminense – UFF e na Universidade Federal da Bahia – UFBA na década de 1990, e, posteriormente, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFRJ, em 2011, e em outras instituições particulares, além dos cursos de especialização, MBA, mestrado e os diversos seminários e encontros de discussões organizados sistematicamente por instituições de notável relevância na área da cultura.

Essa profissionalização impinge aos integrantes do sistema cultural que se adequem à realidade. Torna-se cada vez menos viável a ideia do artista produtor ou produtor artista, em outras palavras, o “faz tudo”, uma espécie de truste da cultura. A necessidade de engajamento e dedicação de ambos os profissionais, nesse exemplo o artista e o produtor, é tamanha que certamente o acúmulo de funções irá comprometer a qualidade de uma delas, quando não as duas. Essa realidade a que nos referimos é a complexificação do sistema cultural, tal como a analogia da engrenagem propõe. Os termos sistema e engrenagem são adequados, pois ajudam a compreender a relação que se estabelece entre os agentes envolvidos, de modo que, se uma peça desse complexo falhar, afetará o processo como um todo.

Citamos anteriormente que as políticas culturais não são um assunto exclusivo do Estado, cabendo aos diversos agentes a responsabilidade de participação. Tendo tal afirmação como paradigmática, proponho aprofundarmos a questão do sistema cultural partindo da reflexão acerca das profissões que o integram. Antes de elencá-las, reforço a utilização do termo profissões, visto que muitas delas ainda não são reconhecidas como tal na sociedade, seja por uma arraigada noção deturpada e preconceituosa que por décadas associou as artes à vagabundagem, e outras por serem novas, surgidas como consequência da complexificação do sistema cultural que mencionamos. Portanto, elencamos as seguintes profissões: gestor cultural; produtor cultural; produtor executivo; curador;

mediador; artistas, independentes ou integrantes de grupos, companhias, coletivos etc.

O gestor cultural surge a partir da compreensão de que a cultura abarca um conjunto de saberes que necessitam de planos, receitas, regras, instruções para o seu gerenciamento, conservação e distribuição, tal como nas definições de Clifford Geertz e George Yúdice. Este cenário delineou-se nas décadas de 1960 a 1980, por consequência de transformações em escala global nos campos econômico, social e político. Neste sentido, trata-se de uma profissão recente, com déficit de oferta de cursos de formação específicos e que ainda não possui uma definição precisa acerca de seu âmbito de atuação.

Tendo como referência a pesquisa feita por Maria Helena Cunha com profissionais atuantes na gestão cultural de Belo Horizonte, este profissional "deverá ser capaz de materializar e dinamizar, no âmbito local, regional e nacional, as práticas que configuram a cultura de uma comunidade."¹²⁰ Para isto, ele necessita de uma formação diversificada, o que não significa dizer generalista e superficial. Oposto a isto, o gestor cultural deve dominar conhecimentos como administração, política e economia, ser capaz de lidar, com certa naturalidade, com questões relacionadas à contabilidade e, obviamente, possuir uma formação cultural sólida. Além disso, deve ter em seu perfil atributos como liderança, sensibilidade, capacidade de gerir equipes, poder de decisão, visão ampla do cenário em que atua e estar em permanente contato com a produção cultural, tanto nos aspectos conceituais, participando de encontros, simpósios, palestras e debates, quanto no que tange às manifestações artísticas, mantendo-se atualizado acerca das produções dos artistas locais e dos espaços da cidade.

Partindo do conceito de *habitus*, de Bourdieu, e criando uma analogia com o sistema de representação que Saussure fornece da língua, o gestor cultural é responsável pelas estruturas estruturadas, isto é, ele pensa, elabora e articula as estratégias para a consecução de políticas e projetos culturais, criando as condições necessárias para que, a partir disso, os outros diversos agentes envolvidos no sistema cultural transformem essa estrutura estruturada em estrutura estruturante. A analogia nos ajuda a compreender que se trata de um sistema, isto é, a existência de um gestor pressupõe a existência de algo ou alguém que será gerido.

¹²⁰ CUNHA, Maria Helena. Gestão cultural: profissão em formação. CALABRE, Lia. (Org.) *Políticas culturais: um campo de estudo*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 147.

Necessariamente articulado ao gestor está o produtor cultural. O adjetivo não é por acaso, ele confere uma diferenciação fundamental para outros profissionais, tais como o produtor executivo, o mediador, o agente cultural e o programador. No âmbito de suas atribuições consideraremos que a soma destes profissionais compõe o perfil do produtor cultural, cujos três princípios essenciais de suas práticas são: programar, produzir e mediar.

Programar é um exercício constante, um permanente estado de alerta para observar as coisas que estão na cidade e que, muitas vezes, passam despercebidas aos olhos comuns. Utilizando o termo cunhado por Zygmunt Bauman, o programador deve ser onívoro, em oposição ao indivíduo *unívoro*, isto é, ter "disposição para consumir tudo contra a seletividade excessiva."¹²¹ Este "estar disposto" para conhecer novas possibilidades é acompanhado de um esforço hercúleo e, quase impossível em sua completude, de se despir das interferências externas e dos pré-conceitos, tentar enxergar com os olhos de quem vê o mundo pela primeira vez, para, posteriormente, concatenar a recepção ao seu repertório de referências, àquilo que possui como bagagem cultural. É isto que diferencia o programador de um espectador comum, a capacidade de ir além da fruição. O seu gosto (adiante abordaremos este conceito mais profundamente) não deve ser determinante, e muitos outros fatores estão em jogo, pois programar não é uma ação para si próprio, mas para os outros e para aquilo que se quer provocar nesses outros. É nesse sentido que Sidnei Cruz afirma que:

A programação neutra não existe. Programar é sempre um processo de escolha. Ao programar reforça-se uma situação dominante, repetindo e mantendo uma hegemonia na oferta de bens culturais ou, ao contrário, está-se sinalizando a necessidade de abrir espaço para a diversidade e para a heterogeneidade. A programação cultural deve ser sempre o resultado de um processo constante de perguntas sobre a realidade na qual ela pretende interferir, e isso pressupõe entender que ela estará sempre buscando equilibrar ou corrigir os mecanismos que manipulam e privilegiam a disseminação de determinados conteúdos ou conhecimentos com vistas à padronização do gosto do público.¹²²

Ao conceber uma programação cultural é fundamental refletir sobre o território de atuação, os impactos que esta realização pode causar, prevendo as possíveis consequências positivas e negativas que viabilizam ou não sua realização.

¹²¹ BAUMAN, Zygmunt, *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 9.

¹²² CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Ceará: Sesc, 2009, p. 21.

Considerar o território implica, sobretudo, em pensar nas formas de participação da comunidade local. Desta forma, o produtor cultural ao realizar uma programação terá como elemento norteador atender às necessidades culturais da comunidade onde está atuando e, ao mesmo tempo, provocá-la para novas percepções. Pouco ou quase nenhum resultado significativo para as práticas culturais de uma comunidade poderão ser alcançados se não forem levadas em conta as idiossincrasias locais. Além disso, o produtor cultural deve pensar em elementos que fomentem o pensamento reflexivo do público, proporcionando um cenário rico em experimentação para que novas práticas culturais possam surgir, propiciando a participação coletiva ampla e irrestrita.

Portanto, a tarefa de elaborar uma programação é uma constante negociação de interesses com a comunidade, um jogo no qual o produtor cultural deve mesclar conhecimento específico à criatividade, atuando como mediador social entre os diferentes públicos ao fazer interagir formas distintas de manifestação cultural, buscando ser inovador e surpreendente, mas sempre tendo em vista que os interesses comunitários estão acima dos seus, para que não caia no erro de programar para si mesmo. Dessa forma, como afirma Teixeira Coelho, o agente cultural - e aqui aplicaremos o termo como sinônimo de produtor cultural -

serve ao indivíduo, sensibilizando-o para a criação e dando-lhe as armas para repelir a dominação cultural (quando o objetivo dele e desse indivíduo é apenas criar as condições para um desenvolvimento genérico da individualidade) ou abrindo-lhes as possibilidades para tornar-se um artista ele mesmo, objetivo extremado da ação cultural mas não impertinente. Ou ele serve ao coletivo, quer esse coletivo seja entendido como "comunidade", como na França e em Cuba, que se veja nele a simples "audiência", como no universo anglo-saxão dominado pela ideia da administração e de um público ao qual se oferece um serviço a que de outro modo não teria acesso, e pelo qual se paga como por qualquer outro tipo de serviço. E serve o agente cultural, ainda, ao artista, não apenas criando-lhe um público, mas ocasionalmente dando-lhe condições de se aproximar de uma comunidade, entender-lhe as aspirações e criar em consequência, permitindo que o artista se abra um espaço nessa coletividade - se esse for o objetivo do artista. E serve à própria arte, ou cultura, criando, por tudo isso, condições para sua revitalização e atualização.¹²³

Notamos, portanto, que o produtor cultural é o mediador entre diferentes áreas de representação do sistema cultural. Mas, no que consiste esse trabalho de mediação? O termo mediação vem sendo utilizando amplamente e em diversos contextos, muitas vezes de forma banalizada e distorcida, entendido como todo e

¹²³ COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 67.

qualquer processo que está "entre" duas partes, realizado por um indivíduo, na figura do mediador. No entanto, essa visão desconfigura a mediação no que ela tem de mais importante: a comunicação entre grupos e categorias sociais com apreensões distintas de um determinado tema ou da própria realidade. Sendo assim, a mediação não é um ato de transmissão de informações composto por um agente ativo emissor de mensagens e um receptor passivo. Também não é sinônimo de visita guiada, como fazem parecer alguns museus e instituições culturais ao utilizarem o termo para designar o trabalho de um profissional que explica e contextualiza um acervo. Diametralmente oposto a isso, o mediador atua no conflito, isto é, no limiar entre duas ou mais partes, cada qual com sua idiosincrasia. Mediar não significa facilitar, assim como não é um ato de transmitir algo a alguém, mas sim uma oportunidade de dialogar e trocar experiências, e a mediação só será efetiva e produtora de sentido estético na medida em que conseguir produzir outros sentidos.

Na definição de José Márcio Barros, "a mediação quer dizer, simultaneamente, intercessão, interposição e intervenção"¹²⁴, ou seja, pontos de convergência, soma de pontos de vista para construção de uma outra apreensão e mudança de paradigmas vigentes. Neste sentido, todo processo de mediação cultural é também um ato de mediação social e um entremeio do real com o simbólico, atuando na interface entre o ser humano e a arte, entendendo esta a partir de sua capacidade de produção de sentido e por sua natureza intrínseca relacionada à *poiesis*.

Segundo Simmel, a sociabilidade possui uma natureza democrática, ao retirar dos indivíduos participantes suas características de personalidade para valorizar o efeito dos mútuos. No entanto, Simmel destaca que "esse caráter democrático só pode ser realizado no interior de um estrato social - já que, muitas vezes, uma sociabilidade entre membros de diferentes estratos sociais se torna algo contraditório e constrangedor."¹²⁵ É justamente neste ponto em que se dá o trabalho do mediador: transformar essa experiência possivelmente contraditória e constrangedora em algo enriquecedor e construtivo, ao proporcionar espaços de fala e legitimar a participação dos diferentes grupos envolvidos. Dessa forma, a mediação é um processo complexo, que envolve estranhamento, resistência,

¹²⁴ BARROS, José Márcio (org.). *As mediações da cultura: arte, processo e cidadania*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009, p. 8.

¹²⁵ SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia - indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 69.

divergência e embates, ao mesmo tempo em que proporciona encontro, reflexão, mudança e conhecimento.

Complementando a tríade que compõe a atuação do produtor cultural está sua capacidade de realização. Para conseguir realizar na prática o que descrevemos é necessário um domínio técnico específico, que consideramos fazer parte da função de produção executiva, o que inclui conhecimentos aprofundados de: leis de incentivo à cultura, em todas as esferas, captação de recursos, prestação de contas, acompanhamento permanente dos editais públicos e privados, logística de produção, entre outros aspectos. É claro que nem sempre o produtor executivo irá lidar com todas essas questões, visto que existem outras possibilidades para além do universo das leis de incentivo. No entanto, conhecer os modelos que, hoje, sobretudo no Brasil, ditam a maioria das ações de fomento aos projetos e eventos culturais é uma condição inerente à profissão. Para isso, sua prática requer planejamento, organização, capacidade de prever possíveis problemas e antecipar planos alternativos para solucioná-los, formação de redes de parcerias e confiança para composição de equipes de trabalho, além de (quase sempre) uma dose extra de pragmatismo, responsável por evitar que procrastinações levem o planejamento à estagnação e, conseqüentemente, ao insucesso.

Portanto, o produtor cultural é um profissional com diversas facetas, atuante nas áreas de planejamento e execução, o que lhe exige uma formação diversificada e constante atualização de seus conhecimentos. Ao desmembrar essa profissão, chegamos a outras que descrevemos como inseridas em seu âmbito, tais como o produtor executivo, o programador e o mediador, podendo, ainda, incluir outras que não consideraremos como profissões, na medida em que se caracterizam mais como funções, dentre as quais estão o captador de recursos, o elaborador de projetos e o diretor de produção, entre outras.

No sistema cultural, destacamos também a profissão do curador. O termo passou por algumas mudanças ao longo dos séculos, inicialmente sendo utilizado como sinônimo de tutoria e posteriormente associado às artes, sobretudo, em referência às exposições de artes plásticas de museus e instituições culturais, tal como descreve Newton Cunha:

Em sua origem, e cujo significado se mantém, é um termo jurídico aplicado a pessoa incumbida de zelar pelos bens e direito dos que não o podem fazer por si mesmos, representando-o em instâncias legais (do latim

curatore, aquele que cuida ou administra em nome de outrem; tutor). No século XIX, no entanto, a palavra migrou para o terreno das artes, indicando inicialmente o responsável pela guarda legal, pela catalogação e exposição de coleção de artes plásticas particulares, bem como a de documentos e de obras literárias entregues a seus cuidados. Já no século XX, passou a concorrer e mesmo a substituir, sobretudo no âmbito de fundações públicas ou privadas, a denominação tradicional de conservador-chefe de museus, ou seja, o dirigente encarregado de preservar, recuperar e promover exposições de acervos, sugerir e justificar novas aquisições e ainda divulgar pesquisas da instituição por meio de publicações e seminários. De maneira corrente, o curador tem sido o profissional incumbido de sugerir e orientar o conteúdo de eventos de artes plásticas modernistas e contemporâneas (bienais, por exemplo) conforme temas ou critérios pessoais, e mesmo o de administrar, financeiramente, as exposições.¹²⁶

Não nos restringiremos a definir o curador como um selecionador de obras para uma exposição de artes plásticas, um arrecadador de fundos para museus e instituições de salvaguarda de acervos ou mesmo um orientador de temas para eventos de cultura. Visto assim, a figura do curador se aproximaria a de um diretor executivo de uma grande empresa multinacional ou um consultor de investimentos, alguém distante da realidade que o circunda, detentor de um conhecimento inquestionável, que por um exercício de generosidade decide compartilhar o seu olhar com o público apresentando-lhes suas virtudes intelectuais. Preferimos pensar no curador como um sujeito invisível. Aliás, não apenas um sujeito, mas um coletivo, visto que uma curadoria é resultado de uma multiplicidade de vozes. Nas palavras de Sidnei Cruz:

a curadoria é um meio (não é um início e não é um fim). É um caleidoscópio, uma estratégia afetiva para a criação de oportunidades e distribuição de conhecimentos. É um processo interdisciplinar. Curadoria: modos de ver, modos de pensar, modos de escolher, modos de viver. Curadoria é uma relação orgânica entre pensar e viver. Para cuidar é necessário conviver. O diferencial é pensar por conta própria, sem esquematismos ou dogmas; esse elemento pessoal é o legado dos pré-socráticos. Curadoria é curar, cuidar e largar. É não reter. Desapegar, distribuir. Curadoria é curare: cuidar, conservar, espalhar até perder de vista.¹²⁷

Entendendo-a como um meio, a curadoria é um exercício dos sentidos. O que os curadores fazem é "olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer

¹²⁶ CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2003, p. 206.

¹²⁷ CRUZ, Sidnei. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4521614087953&set=a.2194797799000.2129398.1518867996&type=1>. Acesso em 20/07/14.

a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões."¹²⁸ Desta forma, a curadoria é uma forma de mediação, no sentido em que o "curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte."¹²⁹ O artista cria a obra e o público a transforma em obra de arte a partir do trabalho do curador, que cria as condições necessárias para que isso aconteça e cuida para que as que já são obras de arte não se transformem em antiquadas. Neste sentido que se dá a mediação (não verbal) entre público e artista.

Seria um erro diferenciar o trabalho do curador daquele desenvolvido pelo programador afirmando que seu foco está, em primeira instância, na arte. No entanto, é possível entender o curador como um especialista. Enquanto o programador está envolto em questões amplas, como o território e o desenvolvimento cultural local, o curador tem em seu trabalho uma atenção especial para o artista, a obra de arte e o público. É claro que há muitos pontos que se tangenciam entre os trabalhos destes profissionais e, por isso, trata-se de funções distintas que se complementam, sendo, por vezes, realizadas por uma mesma pessoa.

E quanto ao artista, qual o seu papel na produção cultural contemporânea? Quais as alternativas para aqueles que não se enquadram nas políticas de editais? Observamos uma mudança no paradigma da produção cultural a partir da década de 1990, sobretudo, com a consolidação das leis de incentivo à cultura, o que obrigou os artistas a um processo de adaptação a este novo modelo de se "fazer" cultura no país. Como dito anteriormente neste capítulo, a complexificação do sistema cultural impossibilita que o artista dê conta de acumular diversas funções que outrora era capaz de desenvolver autonomamente. Os conhecimentos necessários e o tempo que deve ser destinado para a produção e a criação artística fazem com que estas sejam ações incompatíveis para serem executadas com qualidade por uma mesma pessoa. Sendo assim, uma produção artística profissional precisa também de um aporte de produção profissional. Isso nos ajuda a refletir sobre uma questão que consideramos central em relação ao artista: a compreensão de que ele não é o centro do sistema cultural, mas uma das engrenagens fundamentais para que este sistema funcione.

¹²⁸ OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 10.

¹²⁹ OBRIST, Hans Ulrich. *Idem*, p. 14.

Ao se colocar no centro do sistema cultural, ou ser colocado nesta posição pela indústria cultural, o artista é responsável por desarticular uma série de políticas culturais baseadas nos princípios de produção, distribuição e acesso. Para exemplificar, consideremos um caso corriqueiro: o programador de um espaço cultural pretende promover um show com um artista consagrado da Música Popular Brasileira. Suponhamos que o local onde o show será realizado tenha capacidade para quinhentas pessoas. Ao contratar um artista com o cachê de cinquenta mil reais, valor médio praticado por artistas da MPB para shows desse porte, o produtor terá como ponto de partida o desafio de vender todos os ingressos ao preço de cem reais para bancar apenas o custo de sua contratação, sem considerar os outros diversos gastos relacionados à produção. Tendo em vista que este valor está longe de ser acessível para a grande maioria da população brasileira, na prática o que vemos são artistas cada vez mais distantes de seu público e públicos cada vez mais restritos àqueles que possuem poder aquisitivo. Fica claro que desta forma o sistema por si só não se retroalimenta, dependendo de patrocinadores, em sua grande maioria financiando projetos via Lei de Incentivo Fiscal, isto é, diretamente sustentados pelos impostos pagos pela população, e isso em nada garante preços acessíveis ao grande público. Pensar que este é um problema a ser resolvido apenas pelos gestores e produtores culturais é um equívoco comum.

De outro lado está a grande maioria dos artistas, aqueles que não possuem espaço de visibilidade na mídia, e que não conseguem manter seus trabalhos em circulação, tendo que colocar a produção artística em segundo plano e buscar outros segmentos profissionais para se manterem financeiramente. Cria-se, então, uma dicotomia entre a própria classe. O trabalho artístico deixa de ser um processo e passa a ser mensurado financeiramente, expresso em termos inapropriados como "apelo comercial",

Esse distanciamento, além de causar o desequilíbrio na ação cultural, ao destinar à produção maior importância em detrimento à distribuição, ao acesso e à fruição, impede também o intercâmbio entre os próprios artistas. Soma-se a isso a ausência de espaços de sociabilidade que fomentem as trocas entre os artistas e a lógica de produção industrial da arte, na qual a todo o tempo estes profissionais precisam se reinventar e produzir novos trabalhos, em um mercado cada vez mais

ávido por novidades. É nesse contexto que temos a construção da sociedade do espetáculo:

O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de os seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente, no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória. (...) A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizar generalizado do *ter* em *parecer*, de que todo o «*ter*» efetivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última. Ao mesmo tempo, toda a realidade individual se tornou social, diretamente dependente do poderio social, por ele moldada. Somente nisto em que ela *não é*, lhe é permitido aparecer.¹³⁰

Ressalto que não estamos condenando o retorno financeiro dos trabalhos artísticos, tampouco sugerindo um modelo socialista utópico, o que seria uma incoerência ao pensar que estamos cada vez mais imbricados no sistema capitalista. O que fica evidente nesta perspectiva é a dificuldade - e por que não afirmar como inviabilidade? -, de se manter uma perspectiva político-cultural partindo de princípios que estão fora da realidade social. Trata-se de um problema ideológico para gestores e produtores culturais. Portanto, o sistema cultural não funciona para o artista, mas sim com o artista, e isso faz toda a diferença. Ele não pode ser o centro das políticas culturais, também por uma questão conceitual: a arte é uma das formas pela qual a cultura se manifesta e as políticas devem ser amplas e terem por missão englobar outros diversos conceitos, dentre os quais citamos no primeiro capítulo desta dissertação. Se não fosse desta forma, o termo deveria ser alterado para políticas artísticas, o que não convém.

Pensando nos artistas que estão fora do cenário *mainstream*¹³¹ o modelo de editais e leis de incentivo à cultura pode não ser uma alternativa, obrigando-os a repensar suas próprias lógicas de produção. Pode-se observar que o alto custo para fazer uma produção artística circular, associado ao desafio constante de atrair público para as salas de exibição, fazem com que o cenário cultural se adapte a esta realidade. São cada vez mais frequentes os teatros construídos com formatos de plateias reduzidas, direcionados para espetáculos intimistas, ou a realização de espetáculos em formatos menores, fugindo dos modelos espetaculares que exigem

¹³⁰ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005, p. 12.

¹³¹ Termo utilizado para se referir àquilo que está em evidência, uma corrente principal.

altas cifras. Não adianta, portanto, que o artista conceba um espetáculo ou uma obra sem, conjuntamente, pensar na viabilidade de fazer chegar seu trabalho ao público.

Vale ressaltar que não estamos condenando a produção artística ao minimalismo, tampouco defendendo que os artistas aceitem diminuir a qualidade de seus trabalhos em troca de maiores possibilidades de exibição. Oposto a isto, exigir qualidade é fundamental, pois só assim será possível consolidar a produção cultural em um parâmetro profissional. O que está sendo colocado em questão é que tão importante quanto conceber um trabalho artístico de qualidade é garantir que ele chegue ao público com qualidade e, para isso, o artista não pode estar alheio a aspectos socioculturais. Se a intenção é dar vida útil a um trabalho artístico garantindo-lhe sua difusão ampla, há de se ter em conta estratégias de adaptação para as diversas realidades, considerando que a distribuição de seu trabalho deverá contemplar, obrigatoriamente, possibilidade de acesso e compatibilidade com os equipamentos culturais disponíveis na cidade. Sendo assim, de nada adianta, por exemplo, a montagem de peças teatrais com cenários grandiloquentes ou shows com estruturas faraônicas se os custos para circulação destes trabalhos se tornarem incompatíveis com a realidade, impingindo ao público ingressos a preços excludentes para a maior parcela da população.

Desta forma, o mantra do artista deve ser fazer circular a obra de arte. Buscar parcerias, colocar-se à prova, expor-se às críticas do público, fazer e desfazer quantas vezes forem necessárias e nunca ter certezas, pois as dúvidas serão bem mais úteis para o seu processo criativo.

Portanto, esses são os profissionais responsáveis pela elaboração das políticas culturais, em diferentes instâncias e representações. A soma de seus trabalhos e saberes formam um sistema cultural, juntamente com as instituições que representam (governo, iniciativa privada, sociedade civil, grupos comunitários etc.), e, quando articulados, reforçam esse sistema por meio de redes de cooperação, fomentando a geração de capital social, ampliando a capilaridade das ações culturais. Uma característica aproxima estes profissionais: eles devem estar em permanente “estado de desconforto”, isto é, não se deixarem tomar pela acomodação de replicar modelos pré-estabelecidos e, sempre que possível, devem arriscar novas possibilidades. Na prática, devem atuar como uma esponja: estarem suscetíveis a receber o que está no mundo que o cerca; interiorizar essas

referências para refletir, analisar, questionar, adaptar à sua realidade local e devolver para a sociedade, não de forma mastigada, mas como proposta de estímulo a novos olhares.

Fazendo uma analogia com o rizoma de Deleuze e Guattari, esses profissionais criam em suas práticas linhas de fuga, isto é, ações que se afastam da tentativa totalizadora e estabelecem conexões com outras raízes, propondo rupturas com o *status quo*, diferentes das linhas de força estabelecidas:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação.¹³²

Esse organograma do sistema cultural deixa claro que estamos fazendo cisão entre dois universos, que denominaremos de cultura e mercado. Afirmamos que a diferença entre uma produção cultural e uma produção mercadológica não está em seu resultado, mas em seu processo. Tal como a analogia feita por Teixeira Coelho, inspirada nos escritos de Francis Bacon acerca “da cultura e do adubamento dos espíritos”:

(...) uma das primeiras consequências positivas da noção da cultura como adubo é a ideia de processo nela implícita: o estrume é o elemento afinal ativo, mas ele mesmo em si não é nada, ele mesmo é outra coisa, e outra coisa resultante de um processo cujas partes têm todas a mesma natureza verificada no conjunto: a cultura como processo, não como um objeto, mas como uma atividade, esta é a ideia chave.¹³³

A produção cultural não é pensada visando ao mercado, mas sim, ao público. Com isso, não estamos condenando a cultura à pobreza, ao filantropismo ou à condição de seus profissionais trabalharem por amor. O enriquecimento por meio do trabalho já foi condenado pela Igreja Católica e questionado como legítimo por Martin Lutero há mais de quinhentos anos. O artista não é um prestador de serviço e a arte não é uma mercadoria, um produto de prateleira ou uma *commodity* que pode ser especificada para participar de um leilão cujo vencedor é aquele que apresentar o menor preço. Tal como defendido pelo mestre Ariano Suassuna, em frase repetida inúmeras vezes em suas aulas-espetáculos: "Arte pra mim não é produto de

¹³² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 10.

¹³³ COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008, p. 19.

mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa." A cultura vista como um bom negócio está fadada a ser domesticada.

É evidente que uma das facetas do sistema cultural acaba constituindo-se num "mercado", o qual os estudos contemporâneos denominaram de economia criativa, definida pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) como:

um conceito em evolução baseado em ativos criativos que potencialmente geram crescimento e desenvolvimento econômico. Ela pode estimular a geração de renda, criação de empregos e a exportação de ganhos, ao mesmo tempo em que promove a inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano; Ela abraça aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com objetivos de tecnologia, propriedade intelectual e turismo; É um conjunto de atividades econômicas baseadas em conhecimento, com uma dimensão de desenvolvimento e interligações cruzadas em macro e micro níveis para a economia em geral; É uma opção de desenvolvimento viável que demanda respostas de políticas inovadoras e multidisciplinares, além de ação interministerial; No centro da economia criativa, localizam-se as indústrias criativas.¹³⁴

A outra noção de mercado, a que está preocupada com a compra e venda de espetáculos e artigos relacionados a arte, o enriquecimento, a ampliação dos lucros, o *show business*. Esta foi cunhada por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno como indústria cultural (metáfora coerente com o seu processo de reprodução e consumo¹³⁵ da coisa cultural):

A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.¹³⁶

¹³⁴ Relatório de economia criativa 2010: economia criativa uma, opção de desenvolvimento. Brasília: Secretaria da Economia Criativa/Minc; São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p. 8.

¹³⁵ O termo utilizado faz referência a diferenciação traçada por Teixeira Coelho entre consumo e uso da cultura: "o que de fato diferencia o uso da cultura do consumo cultural é que no uso a coisa de cultura é interiorizada e transformada em substância vitalizadora em virtude de algum metabolismo de seu receptor (o que pressupõe a existência de um resto eventual a jogar fora), enquanto o consumo marca-se por um contato epidérmico entre receptor e coisa cultural, contato mediante o qual a coisa de cultura desliza pela superfície do receptor sem afetá-lo interiormente seja como for e é em seguida eliminada, posta fora, sem que tenha havido qualquer trabalho (alteração de estado) na coisa cultural por parte do receptor e no receptor em virtude de sua exposição à coisa cultural." COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008, p. 18.

¹³⁶ ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 5.

O estranhamento acerca do termo no contexto da cultura também foi feito por Umberto Eco, a partir do conflito semântico presente em aglutinar duas palavras com sentidos intrinsecamente opostos:

Que haverá de mais reprovável que o emparelhamento da ideia de cultura (que implica um privado e sutil contato de almas) com a de indústria (que evoca linhas de montagem, reprodução em série, pública circulação e comércio concreto de objetos tornados mercadorias)?¹³⁷

Para isso é necessário considerar os dois significados do termo indústria que se colocam de formas antagônicas no contexto cultural. Dentre os significados presentes no dicionário *Michaelis* estão:

sf (lat *industria*) 1 Conjunto de artes de produção, em oposição à agricultura e ao comércio. 2 Arte, ofício, profissão mecânica ou mercantil. 3 Aptidão ou destreza com que se executa um trabalho manual, habilidade para fazer alguma coisa. 4 Engenho. 5 Invenção. 6 Artimanha, astúcia, manha (...) **de transformação, Econ:** setor da produção industrial voltado para a transformação de matérias-primas em bens de consumo.¹³⁸

Esta segunda definição de indústria é incompatível com os conceitos que colocamos aqui como integrantes de uma política cultural. Faz parte de outra dimensão. Ela não forma público, pelo contrário, segmenta-o em nichos organizados como consumidores, difunde o que já é amplamente difundido, é criada por encomenda, a partir de um modelo bem sucedido, e é reproduzida até o esgotamento. A diferença fundamental entre essas duas formas de perceber a cultura está na maneira como receptor é visto: na indústria como um receptor passivo, na política cultural como agente ativo, necessariamente participativo e questionador. Não estamos propondo que ela deixe de existir, até porque isso seria utópico dentro do sistema capitalista. A questão, como bem descreve Marilena Chauí, é:

Não que a cultura não tenha um lado lúdico e de lazer que lhe é essencial e constitutivo, mas uma coisa é perceber o lúdico e o lazer no interior da cultura, e outra é instrumentalizá-la para que se reduza a isso, supérflua, uma sobremesa, um luxo em um país onde os direitos básicos não estão atendidos.¹³⁹

¹³⁷ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 12.

¹³⁸ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ind%FAstria>. Acesso em 23/05/2015.

¹³⁹ CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2006, p. 64.

Compreender a cultura pelo viés industrial é limitá-la ao papel de instrumento, condená-la aos interesses mercadológicos e extirpar o direito de existir àqueles que não se enquadram na lógica de produção mercadológica. Por outro lado, ignorar o fato de que a cultura e a produção artística fazem parte de um sistema, estão inseridas na economia e compõem uma indústria, a partir da primeira definição dicionarizada citada anteriormente, seria uma visão ingênua e suicida. Utilizando os termos cunhados por Umberto Eco, não sejamos "integrados", defendendo a posição dos funcionalistas americanos cujas análises estiveram voltadas aos mercados consumidores e que não conseguiram manter uma isenção necessária entre as análises e o poder econômico financiador de suas pesquisas, tampouco, apocalípticos, com uma visão hierarquizada e elitista da cultura.

A partir da análise de Umberto Eco, nas duas posições há um problema epistemológico: não se trata de saber se essa indústria cultural é boa ou ruim, mas descobrir qual a ação cultural possível a fim de permitir que os meios de comunicação de massa possam veicular valores culturais. Isto é, utilizar o significado mais adequado do termo indústria para o contexto cultural, já que "nesse ponto já não se pode mais pensar na cultura como algo que se articule segundo as imprescindíveis e incorruptas necessidades de um Espírito que não esteja historicamente condicionado pela existência da cultura de massa."¹⁴⁰

Para concluir o modelo de sistema cultural proposto, abordaremos a peça fundamental que compõe sua engrenagem, sem a qual ele não funcionaria. Estamos falando do público. Entre os muitos bordões repetidos como mantra nas políticas culturais está o da "formação de públicos". Evidentemente, trata-se de um objetivo intrínseco da política cultural que não deve ser pensado como um fim, mas uma etapa, um estágio obrigatório pelo qual toda ação de cultura deve se debruçar. Para isto, primeiramente devemos partir da compreensão de que o público não é uma multidão, tampouco um aglomerado de indivíduos isolados.¹⁴¹ Retomando a ideia exposta anteriormente neste trabalho referente à valorização das diferenças, quando afirmamos que somos todos iguais em direitos e diferentes nas individualidades, propomos pensar o público a partir da máxima da heterogeneidade, visto sempre no plural. Ao se colocar como público de uma determinada atividade cultural, seja ela

¹⁴⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 15.

¹⁴¹ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 21.

qual for, o indivíduo situa-se como integrante de um grupo; uma reunião de pessoas com desejos, ambições, vontades e gostos distintos, que por algum tempo se predispõem a partilhar de um espaço para uma recepção compartilhada daquilo que está sendo exposto. Motivações individuais (que também podem ser coletivas, fato que não retira a individualidade do ato de escolha) formam um grupamento denominado público, uma forma de assembleia com tempo determinado para extinguir-se (o tempo da recepção estética). Essa recepção estética é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, isto é, as diferentes reações individuais contagiam o coletivo e influenciam a recepção da mensagem. Denis Guénoun, em sua obra supracitada, afirma que essa dimensão do encontro, da convocação pública de "desconhecidos", é o que define o teatro (na concepção do espaço físico e não da linguagem artística) como um ato político.

Laurent Fleury aponta para a existência de três categorias de público: o público inventado, que reúne características que esperam ser encontradas nas pessoas que frequentam determinada atividade cultural; o público constatado, que reúne características que de fato são observadas no público que frequenta tais atividades; e o público recusado, aquele para quem a indústria cultural produz diversos procedimentos de domesticação das expectativas, visando fazer dele não apenas puro receptáculo, mas também negar-lhe expectativas ou demandas.¹⁴² A estas três categorias, pode-se acrescentar o que Francis Jeanson chamou de não-público, isto é, uma "imensidão humana composta de todos aqueles que ainda não têm nenhum acesso nem qualquer chance de se aproximar do fenômeno cultural sob as formas que ele persiste em revestir-se na quase totalidade dos casos."¹⁴³

E o que, de fato, significa formar um público? Formação de plateia significa lotar os teatros e espaços culturais da cidade? Definitivamente não. Estamos pensando na formação dos sentidos por meio do apuramento reflexivo do gosto. Com isso, estamos nos referindo não à distinção entre o que seria classificado como um bom ou um mau gosto, mas à capacidade do espectador de questionar o seu próprio gosto, compreender o que lhe causa prazer do intelecto e dos sentidos. Estamos trazendo para discussão algo pensado por Montesquieu no século XVIII, de que o gosto é algo que pode (e deve) ser discutido, exercitado, adquirido e

¹⁴² FLEURY, Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Senac, 2009.

¹⁴³ JEANSON, Francis. In: Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Senac, 2009.

modificado. Nas palavras de Montesquieu "é o prazer proporcionado por um objeto que nos conduz a um segundo objeto; é por isso que a alma sempre procura coisas novas, e nunca se cansa de fazê-lo"¹⁴⁴. Neste sentido, o gosto é um processo e, como tal, está em constante composição e decomposição. Estimular o gosto é realizar um exercício prático e permanente de se predispor a conhecer o desconhecido, como afirma Teixeira Coelho: "Dar a ver, dar a ver mais do que se poderia esperar, dar a ver outra coisa, e outra coisa que não se espera: essa seria, nessa ótica, a meta de um programa artístico, e uma filosofia da educação, de uma política cultural."¹⁴⁵

Vista como uma etapa das políticas culturais, a educação dos sentidos e a formação do público não se dará a partir da normatização das formas de fruição ou o estabelecimento de regras de compreensão das manifestações artísticas. Esse é um equívoco recorrente:

Políticas culturais inteiras se justificam com essa ideia de ordenação: mostrar não basta, imprescindível pôr ordem, ensinar a ver, educar para ver. Esta educação dos sentidos ou educação do gosto (na expressão de Karl Marx, "educação dos cinco sentidos, trabalho de toda a história universal até agora") configura uma das orientações da política cultural na verdade mais discutíveis.¹⁴⁶

Ações com esse propósito estão associadas à fabricação cultural e ao entendimento do mediador como um facilitador. Conhecer os públicos é um dos princípios fundamentais de qualquer política cultural, pois é para eles e com eles que as políticas serão fundamentadas. A formação de plateia não passa por uma programação mais "fácil" ou ações voltadas exclusivamente à promoção do acesso físico, tal como exposições gratuitas, mas na criação de possibilidades que permitam também o acesso simbólico e intelectual, o acesso dos sentidos, como propunha Heitor Villa-Lobos:

É indispensável orientar e adaptar, nesse sentido, à juventude dos nossos dias, e começarmos este trabalho (de educar musicalmente) muito cedo com as gerações mais novas, sobretudo as crianças de cinco a quatorze anos. Seu fim não é o de criar artistas nem teóricos de música senão cultivar o gosto pela mesma e ensinar a ouvir. Todo mundo tem capacidade para receber ensinamentos, pois sendo capaz de emitir esses sons para falar, pode emití-los também para cantar; assim como tem ouvidos para

¹⁴⁴ MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 97.

¹⁴⁵ COELHO, Teixeira. In: MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 97.

¹⁴⁶ COELHO, Teixeira. *Idem*, p. 99.

escutara palavras e sons, também os terão para música. Tudo é uma questão de educação e método.¹⁴⁷

É pela complexidade da questão que existem os profissionais especializados para o exercício de tais funções, como descrevemos o produtor cultural, o programador, o mediador e o curador.

Portanto, esses são os integrantes que consideramos fundamentais na composição de um sistema cultural no que tange a sua gestão. Descrevê-los é a maneira que encontramos de reconhecer sua importância no contexto das políticas culturais e, sobretudo, demarcar suas áreas de atuação. Com isto, não temos a intenção de organizá-los de maneira estanque e racionalizada ao extremo, tal como uma tabela periódica ou um modelo de classificação botânico. Sabemos que, na prática, as funções que desempenham se dão, quase sempre, de maneira sobreposta, marcadas por uma boa parcela de imprevisibilidade e - por que não afirmar? - improviso.

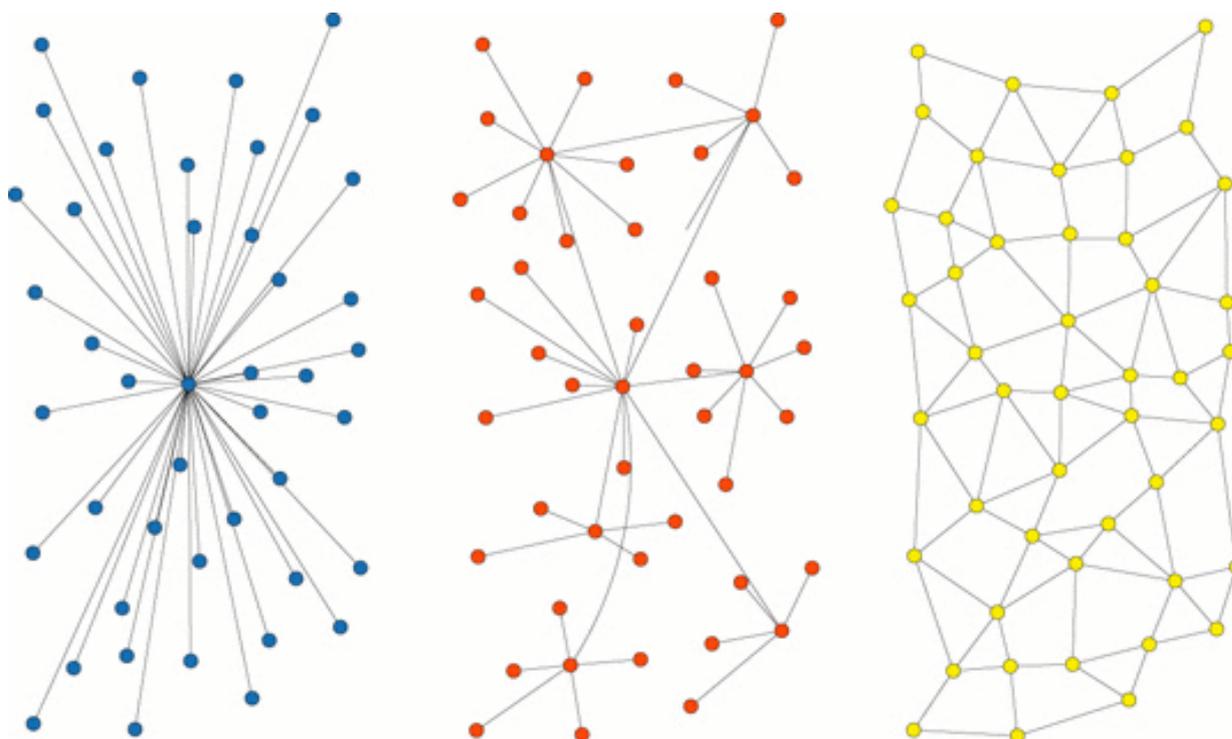
Importante frisar que a escolha por elencar tais integrantes do sistema cultural deve-se ao fato de reconhecermos neles um papel ampliado, que podemos definir como hiperônimos. Nesta analogia gramatical, expandindo o cenário profissional da cultura, devemos considerar todo um amplo complexo de profissões que são indissociáveis deste sistema e que poderiam ser classificados como hipônimos, isto é, ofícios, dentre as quais citaremos algumas: lutier, roadie, técnico de som, produtor fonográfico, produtor musical, técnico de luz, iluminador, contrarregra, cenógrafo, cenotécnico, fotógrafo, designer, ilustrador, camareira, coreógrafo, maquiador, sonoplasta, dramaturgista, dramaturgo, encenador, figurinista, crítico, cineasta, cinegrafista, continuísta, roteirista, argumentista, museólogo, restaurador, arte-educador, operador de câmera, pesquisadores, etc.

Sendo assim, a escolha por priorizar a análise destes integrantes do sistema cultural que classificamos como hiperônimos da cultura partiu de um critério metodológico, objetivando uma reflexão geral das redes que se estabelecem na consecução de políticas culturais.

Partindo de tais pressupostos, o sistema cultural está para a política cultural assim como os agentes que compõem o sistema cultural estão para o conjunto de ações que definem uma política cultural como tal. E o que garante a existência de

¹⁴⁷ VILLA-LOBOS *apud* PAZ, E. A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília, Musimed, 2000, p. 85-86.

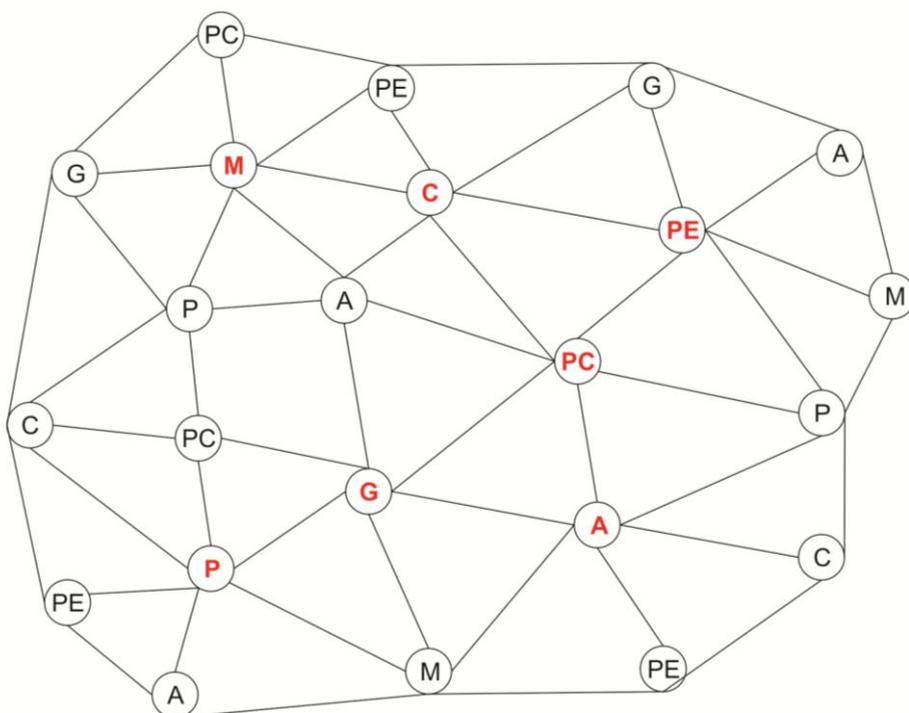
um sistema cultural é a relação que se estabelece entre todos os seus agentes, a que chamaremos de rede. Na figura abaixo observamos as diferentes relações que se estabelecem nos três modelos de rede, respectivamente, centralizada, descentralizada e distribuída:



148

A partir desses modelos, propomos pensar que a arquitetura de um sistema cultural deve se basear no modelo de rede distribuída, no qual, ao mesmo tempo em que os agentes mantêm certa autonomia por não estarem subordinados a um controle central, sua existência está diretamente ligada a de outrem. Desta forma, a hierarquização entre os elementos integrantes desta rede acontece de forma horizontalizada, isto é, não prevalecem relações de sobrepujamento de poder como nas redes centralizadas, na qual se constituem relações de desequilíbrio e desigualdade de oportunidades, assim como criam um sistema de trocas entre os partícipes da rede, diferentemente do modelo descentralizado. A figura abaixo demonstra como a rede se estabelece a partir dos integrantes do sistema cultural que elencamos:

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.ibm.com/developerworks/community/blogs/neposts?lang=en>. Acesso em 20/03/2014.



149

Reparemos que todos os integrantes da rede se relacionam entre si, revezando-se no papel de elo entre todos os demais nodos. As combinações se dão de forma aleatória, conforme necessidades e situações em jogo. Ora temos o mediador na função de interligar as relações, ora é o gestor que assume esse papel. O que pretendemos ilustrar neste diagrama é a complexidade de um sistema cultural, tal como ele deve ser, isto é, um conjunto formado por diferentes atores - Gestor, Produtor cultural, Produtor executivo, Mediador, Curador, Artistas e Público - organizados de forma não hierarquizada, que se conecta a outro conjunto composto por seus pares exercendo funções similares em outro cenário. Este modelo de relações promove o capital social, conceito que citamos no primeiro capítulo desta dissertação como sendo essencial nas políticas culturais.

O modelo de rede distribuída aproxima-se da noção de comunidade enquanto um conceito, em sua plenitude, utópico. Vale ressaltar que não estamos pensando em comunidade como normalmente o termo é entendido, isto é, local de pensamento predominantemente homogêneo, no qual a individualidade dá lugar a

¹⁴⁹ Imagem criada para este trabalho como proposta de um modelo de rede distribuída do sistema cultural. Legenda: A=Artistas; C=Curador; G=Gestor; M=Mediador; P=Público; PC=Produtor Cultural; PE=Produtor executivo.

valores e ideais de um grupo; espaço físico, localidade, região, povoado, bairro, município ou qualquer outro grupo onde não exista qualquer conflito de interesse, diferenças sociais e identitárias, constituindo um modelo único de representação. Em contrapartida a isto, o conceito de comunidade é visto como um lugar de efervescência criativa, embates permanentes e diálogos múltiplos entre seus cidadãos, formando, assim, uma multiplicidade de faces que compõem o caleidoscópio da diversidade cultural. O termo comunidade é, em sua própria natureza, polissêmico, um objeto de disputa de interesses, marcada pela heterogeneidade, pluralidade, conflitos, permanências e rupturas. Portanto, a experiência do “fazer parte” é um constante processo de aprendizagem com o outro.

Desta forma, o termo comunidade não pode ser utilizado como sinônimo de minoria desfavorecida socialmente, ou como estereótipo identitário de um grupo. As comunidades surgem como resultado de uma necessidade humana de pertencimento, de ser membro de um grupo, reconhecendo no outro suas próprias características, possibilitando a criação de vínculos. A definição para comunidade cultural deve ser a de local onde a convivência em grupo permite o compartilhamento de experiências e o entendimento da realidade, criando bases para uma ação social conjunta.

Complementa o sistema cultural a existência de espaços especializados. Da mesma maneira em que um dentista precisa de um consultório odontológico, um professor de salas de aula e um advogado de um escritório, todos eles bem equipados com materiais específicos para realização de suas práticas, e que as associações entre estes profissionais e as condições de trabalho não se questionam, estão claras em suas relações de significante e significado, os profissionais de cultura também se relacionam a espaços específicos, denominados de equipamentos culturais. Tais espaços existem, tanto com o objetivo de fomentar o debate cultural, quanto visando promover a circulação das artes. São eles: museus, centros, teatros, galerias, escolas, auditórios, arenas, lonas, entre outros.

No Rio de Janeiro citaremos dois exemplos de políticas culturais de promoção de espaços especializados que estão relacionados a políticas culturais territoriais: a Lei nº 1139-87 que instituiu o Corredor Cultural na Cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de preservar e revitalizar áreas no centro da cidade levando em consideração os elementos ambientais que representam valores culturais, históricos,

arquitetônicos e tradicionais para a população; e a criação, também por decreto de Lei, das Lonas¹⁵⁰ e Arenas Culturais¹⁵¹ em diversos bairros da Zona Oeste. Aprofundaremos estas políticas no próximo capítulo, no qual analisaremos o sistema cultural existente na Região Administrativa de Jacarepaguá, situada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Para tanto, partiremos da análise quantitativa e qualitativa dos espaços especializados em cultura existentes na Região, reconhecendo as políticas voltadas ao desenvolvimento cultural local promovidas tanto pela iniciativa privada quanto pela iniciativa pública, e, posteriormente, ampliaremos a discussão para os atores que compõem este sistema.

Portanto, neste capítulo propomos uma reflexão acerca dos muitos conceitos que estão inseridos no campo da política cultural e as diversas questões que devem servir de parâmetros em sua elaboração. Afirmamos que a cultura e suas políticas são definidas pela ideia de processo. Desta forma, seria contraditório listar os objetivos de uma política cultural, já que, assim, estaríamos invertendo sua lógica, voltando-a aos fins e não aos meios. No entanto, podemos pensar nos princípios básicos que discorreremos neste capítulo, chamando-os de áreas de atuação das políticas culturais, sendo estas: valorização das diferenças e promoção da igualdade de direitos culturais; ampliação das possibilidades de formação cultural dos indivíduos; criação de formas de acesso e reconhecimento do território; difusão da produção artística local; preservação e salvaguarda do patrimônio histórico nacional; e o entendimento da importância da memória para o fortalecimento da identidade coletiva dos povos.

A partir destes princípios é possível pensar de que forma as políticas culturais podem estar integradas a outros campos do conhecimento, de modo que cada qual tenha sua parcela de responsabilidade e a soma de seus saberes gere uma nova estrutura macro, com outros objetivos e desafios. No entanto, nota-se que a convocação da cultura para outros diversos campos de atuação faz com que suas

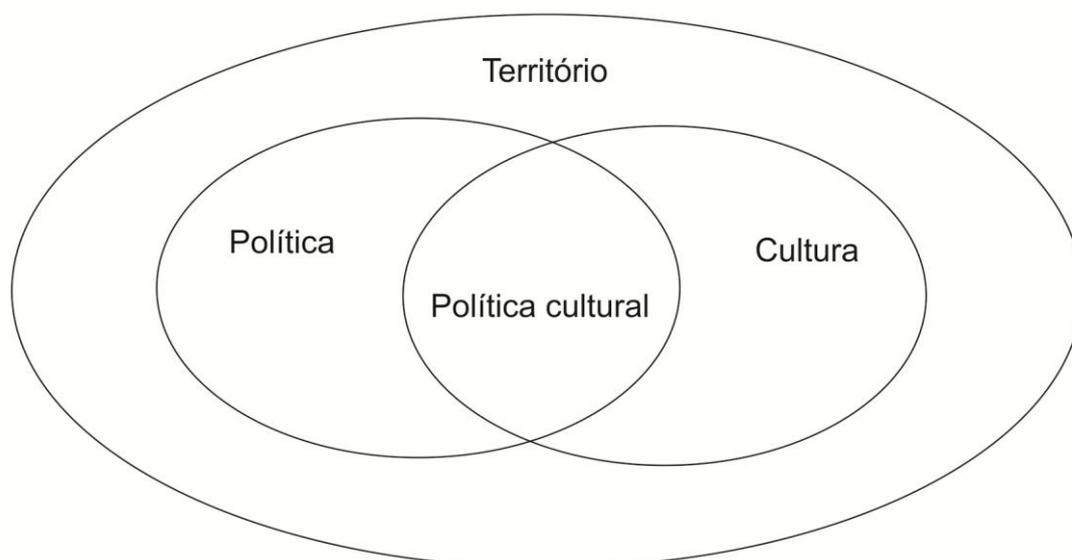
¹⁵⁰ As Lonas culturais existentes no Rio de Janeiro são: Lona Cultural Municipal Carlos Zéfiro – Anchieta; Lona Cultural Municipal Elza Osborne - Campo Grande; Lona Cultural Municipal Gilberto Gil – Realengo; Lona Cultural Municipal Herbert Vianna – Maré; Lona Cultural Municipal Hermeto Pascoal – Bangu; Lona Cultural Municipal João Bosco - Vista Alegre; Lona Cultural Municipal Sandra de Sá - Santa Cruz; Lona Cultural Municipal Terra – Guadalupe; Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolim – Jacarepaguá; Lona Cultural Municipal Renato Russo - Ilha do Governador. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/lonas-culturais>. Acesso em 24/05/2015.

¹⁵¹ As arenas culturais existentes no Rio de Janeiro são: Arena Carioca Jovelina Pérola Negra – Pavuna; Arena Carioca Dicro – Penha; Arena Carioca Abelardo Barbosa (Chacrinha) – Pedra de Guaratiba; Arena Carioca Fernando Torres – Parque Madureira. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/arenas>. Acesso em 24/05/2015.

políticas percam o foco, instrumentalizando-se como ações facilitadoras para o desenvolvimento econômico, educacional e social. No Brasil ainda se faz necessário avançar em um conceito de política cultural que tenha o território como protagonista de suas motivações, e, desta forma, compreender que não se pode apostar na elaboração de uma política cultural como modelo a ser replicado. O que vemos hoje são políticas culturais que valorizam a diversidade, mas não questionam a desigualdade.

CAPÍTULO 3 - POLÍTICA CULTURAL TERRITORIAL: ESTUDO DE CASO NA REGIÃO ADMINISTRATIVA DE JACAREPAGUÁ

No primeiro capítulo desta dissertação afirmamos que o elemento embrionário e, ao mesmo tempo, diferenciador de qualquer política cultural é o território, e que toda política cultural se constitui na diferença e na disputa de territórios, sejam eles físicos ou simbólicos. Ao longo deste estudo, partimos de uma reflexão teórica adotando uma metodologia dialética de pesquisa, isto é, entendendo que um conceito não pode ser estudado fora de um contexto social, e que este contexto é definido pelo que comumente chamamos de cultura. O complexo que forma esse contexto define e é definido pelo território. Nesse sentido, propomos pensar metaforicamente na forma de conjuntos e subconjuntos, na qual o território contém estruturas denominadas política e cultura, cuja interseção forma o subconjunto política cultural.



Sendo assim, a consecução das políticas culturais não parte de seu próprio eixo, mas de pressupostos definidos pelo território e o conjunto de elementos que o constituem, numa lógica de dupla representação, pois, ao mesmo tempo, estar contido e conter representam o princípio do definir e do ser definido. E o que faz o território ser protagonista de um complexo que envolve tantos outros conceitos? A resposta para esta questão está em pensá-lo de maneira ampla, composto por

espaços físicos e simbólicos, lugares afetivos e de memória. Visto dessa forma, o território não se limita ao espaço geográfico; ele se expande para um modo de vida, uma tradição, um traço identitário. A relação entre o indivíduo e o espaço denominaremos de territorialidade. Assim, do mesmo modo que um indivíduo possui uma nacionalidade e uma naturalidade, ele também tem uma territorialidade, e esses são traços indissociáveis de sua identidade, tal como em *O Sertão*, de Euclides da Cunha, em que a cultura do sertanejo está fortemente ligada a um território que é simbólico.

Pensaremos no protagonismo do território no âmbito das políticas culturais tendo como ênfase duas formas de compreensão do termo, abordando sua dupla representação, simbólica e física, a partir das noções de comunidade e cidade. No capítulo anterior abordamos o conceito de comunidade, afirmando que o termo deve ser associado à heterogeneidade, pluralidade, conflitos, permanências e rupturas, opondo-se à visão reducionista de utilizá-lo como sinônimo de minoria desfavorecida socialmente. Integrar uma comunidade é o sentimento utópico que Zygmunt Bauman define como a busca por segurança no mundo atual.

Eric Hobsbawm aponta uma tendência à banalização na definição de comunidades: “A palavra ‘comunidade’ nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real”.¹⁵² Segundo os estudos de sociólogos como Ferdinand Tönnies, Max Weber e Georg Simmel, os marcos fundamentais para a constituição de uma comunidade seriam fatores como: territorialidade, laços de parentesco e amizade, solidariedade e tradição. Na década de 1950, Tönnies apresentou a distinção entre dois conceitos: *gemeinschaft* (comunidade) e *gesellschaft* (sociedade). Em seu estudo sobre as transformações da sociedade no mundo moderno, Tönnies define *gemeinschaft* como o primeiro estágio da existência comunitária, formada por membros que compartilham de valores, crenças e interesses afins, no qual a solidariedade e a preocupação com o outro são elementos fundamentais no entendimento comum. Posterior a esse estágio está o conceito de *gesellschaft*, em que “desaparece a noção de comunidade solidária” e prevalecem “relações mecânicas, transitórias e contratuais,

¹⁵² HOBBSAWN, Eric apud BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 20.

racionalmente orientadas para interesses específicos, marcadas pelos valores individualistas e pela crença no progresso.”¹⁵³

Uma comunidade pressupõe proximidade e trocas bastante profundas e diretas. Pensar as relações no interior das cidades modernas significa compreender que “a cidade é um estado de espírito (...). A cidade está enraizada nos hábitos e costumes das pessoas que a habitam.”¹⁵⁴ Nesse sentido, a cidade é muito mais do que um espaço físico, é um conjunto de narrativas dos sujeitos.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma de descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.¹⁵⁵

Assim a cidade se manifesta. De forma não explícita, ela contém suas idiossincrasias, as assinaturas de seus ocupantes permanentes e visitantes temporários. “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. (...) A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.”¹⁵⁶

A cidade é uma experiência. Um modo de vida que se tornou majoritário na população brasileira, vide os fluxos migratórios, sobretudo, no século XX. A experiência da cidade é indissociável do tempo, aquele que sempre é escasso, fugidio, ausente, insuficiente. A crescente ampliação dos fluxos temporais e migratórios transformou as metrópoles em verdadeiras panelas de pressão. Nas palavras de Sandra Pesavento “a cidade está destinada a ser centro de conflito”¹⁵⁷. As relações mecânicas, transitórias e contratuais das sociedades modernas, que geram o enfraquecimento das relações comunitárias, são resultantes da padronização das estruturas sociais existentes nas grandes metrópoles, apontadas por Howard Becker como uma generalização sociológica:

¹⁵³ SÁ, Simone Pereira de. *O Samba em Rede - Comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005, p. 42.

¹⁵⁴ PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: *O Fenômeno Urbano*. VELHO, Otávio Guilherme (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 29.

¹⁵⁵ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 7.

¹⁵⁶ CALVINO, Ítalo. *Idem*, p. 11.

¹⁵⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002, p.9.

Em todas as cidades há um corpo de práticas sociais – formas de casamento, trabalho e habitação – que não muda muito, ainda que as pessoas que as executem sejam continuamente substituídas por meio dos processos demográficos comuns de nascimento, morte, imigração e emigração.¹⁵⁸

Esse cenário multifacetado e heterogêneo das cidades deve ser profundamente compreendido na elaboração de políticas culturais. Tendo o Rio de Janeiro como exemplo, temos diversas cidades dentro da mesma compreensão geográfica municipal. No contexto da cultura, apoiando-nos nas conceituações de Norbet Elias¹⁵⁹, existe o lugar dos estabelecidos, o Corredor Cultural¹⁶⁰, lugar de abundante oferta de equipamentos culturais e constantemente contemplado com políticas públicas de cultura. Do outro lado, há o lugar dos *outsiders*, como a Zona Oeste, região que concentra a maior densidade demográfica e extensão territorial da Cidade do Rio de Janeiro, mas, no entanto, caracteriza-se por uma política pública de cultura escassa de investimentos.¹⁶¹

Para se ter uma ideia geral, segundo informações do Armazém de dados do Instituto Pereira Passos da Prefeitura do Rio de Janeiro, em pesquisa realizada no ano de 2004¹⁶², dos setenta e nove museus públicos existentes na Cidade, sessenta e sete estão situados nos bairros da Zona Sul e do Centro, enquanto apenas um

¹⁵⁸ BECKER, Howard. *Falando da sociedade* – ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009, p. 267.

¹⁵⁹ ELIAS, Norbert. *Estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

¹⁶⁰ “O Corredor Cultural é um projeto da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que se desenvolve desde 1979 e está sob responsabilidade da Fundação Rio Arte, da Secretaria Municipal de Cultura. A área do corredor alcança mais de um milhão de metros quadrados, uma superfície semelhante à do Aterro do Flamengo. Os limites da área abrangida pelo corredor cultural foram fixados através do Decreto Municipal no 4141 de 14 de julho de 1983.” Disponível em: http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/cime/CE18/CE18_001.html Acesso em 07/10/2014.

¹⁶¹ Nota-se que a ausência de investimentos na região se dá das mais variadas formas: baixa oferta de editais públicos de cultura que contemplem a região; inexistência de pesquisas e análises qualitativas acerca do hábito cultural dos moradores; pequena oferta de equipamentos culturais públicos; e falta de políticas públicas efetivas voltadas ao desenvolvimento cultural local.

¹⁶² Segundo informações desta pesquisa, os museus públicos da Cidade do Rio de Janeiro existentes na Zona Sul e Centro estão situados nas seguintes Regiões Administrativas: trinta e sete no Centro, dezessete em Botafogo, um em Copacabana, oito na Lagoa e quatro em Santa Teresa. O museu público existente na Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro está localizado na Região Administrativa da Barra da Tijuca. Disponível em <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>. Acesso em 07/07/2014.

está localizado na Zona Oeste. Nos últimos onze anos as mudanças foram insignificantes para equiparar o desequilíbrio¹⁶³.

Na prática, essa dicotomia causa uma bipartição da cidade, onde os estabelecidos, comunidade fortemente fechada em seus representantes, não frequentam os lugares dos *outsiders*, e criam barreiras simbólicas de acesso destes aos lugares definidos como pertencentes a um “seleto grupo”.

É do âmbito das políticas culturais desconstruir essa segmentação da cidade, rompendo com as fronteiras invisíveis que segregam os indivíduos. Nesse entendimento, o foco das políticas culturais não deve ser “dar voz” aos oprimidos, mas ouvir o que as populações periféricas, entendendo o adjetivo como referência àqueles que estão à margem das políticas públicas, garantindo-lhes o direito de igualdade política. Esse é o cerne da democracia: a garantia das condições necessárias para que direitos e deveres sejam iguais entre todos.

Cidadania, democracia, capital social, convivialidade e confiança, conceitos descritos anteriormente como integrantes da noção de políticas culturais, são fundamentais, pois estão inseridos no âmbito das cidades e das comunidades. O território é, portanto, o definidor das ações de uma política cultural. Nas palavras de Milton Santos, “o espaço é um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações.”¹⁶⁴ Da mesma forma, um sistema de ações e um sistema de objetos no campo da cultura são indissociáveis do espaço; é o território que dará norte às ações das políticas culturais, apontando demandas reprimidas e vocações a serem potencializadas.

A cidade é o espaço que media tudo, reflexo da memória de seus habitantes atuais e todos aqueles que ali criaram suas histórias. Seus traços estão presentes por todos os lados: na natureza, nas práticas sociais, nos festejos, nas ruas, nas casas e prédios, num muro pichado, nos fluxos de pessoas etc. A cidade não é uma imagem, mas trajetórias erráticas que se movimentam e se transformam, produzindo novos sentidos permanentemente. Uma polifonia de sentidos ao modo bakhtiniano. Dessa forma, afirmamos que o território é único e a relação que se estabelece entre indivíduos e cada espaço do território - ao qual utilizaremos a noção de bairro - é

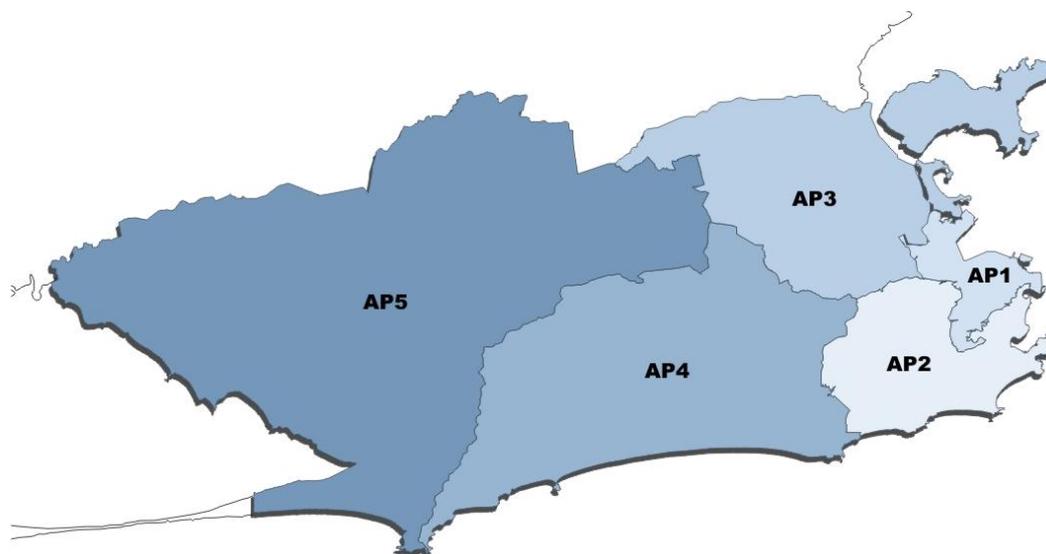
¹⁶³ Obviamente não estamos afirmando que políticas culturais são feitas com museus. O exemplo é apenas um recorte das distintas formas de atuação pública na cultura no território do Rio de Janeiro.

¹⁶⁴ SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 31.

tão singular que extrapola o sentido geográfico, alcançando a essência da intangibilidade a que a definição de territorialidade em sua plenitude propõe:

Objetivamente, bairro é uma forma de se dividir uma cidade, para orientação das pessoas e dos órgãos públicos; subjetivamente o bairro constitui um conjunto de características próprias, dadas por seu moradores, ou seja, o bairro é construído pelo sentimento coletivo dos habitantes que nele residem. O bairro é também resultado de ações que ocorreram no passado e ocorrem no presente. Por meio da análise histórica de um bairro podemos distinguir suas singularidades e indicar o sentimento coletivo de seus habitantes. Através de suas especificidades é possível listar as diferenças entre um bairro e outro.¹⁶⁵

Antes de iniciarmos a análise do objeto deste estudo, traçaremos um breve panorama do Município do Rio de Janeiro, visando auxiliar a compreensão desse complexo território e sua organização administrativa. De acordo com os dados divulgados pela Prefeitura do Rio de Janeiro¹⁶⁶, a Cidade possui 160 bairros oficiais, que compõem 33 Regiões Administrativas organizadas em cinco grandes Áreas de Planejamento, conforme podemos observar no mapa abaixo:



167

¹⁶⁵ GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007, p. 11.

¹⁶⁶ Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/default.htm>. Acesso em 07/07/2015.

¹⁶⁷ Área de Abrangência: **AP1** - Regiões Administrativas I, II, III, VII, XXI, XXIII (Centro / Paquetá); Área de Abrangência: **AP2** - Regiões Administrativas IV, V, VI, VIII, IX, XXVII Regiões Administrativas (Tijuca e Zona Sul); Área de Abrangência: **AP3** - Regiões Administrativas X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XX, XXII, XXV, XXVIII, XXIX, XXX e XXXI Regiões Administrativas (Zona Norte); Área de Abrangência: **AP4** - Regiões Administrativas XVI, XXIV e XXXIV Regiões Administrativas (Jacarepaguá e Barra da Tijuca); e Área de Abrangência: **AP5** - Regiões Administrativas XVII, XVIII, XIX, XXVI e XXXIII Regiões Administrativas (Zona Oeste). Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smu/exibeconteudo?id=4481419>. Acesso em 07/07/2015.

A divisão do Município do Rio de Janeiro em Regiões Administrativas teve início em 1961, objetivando facilitar a coordenação dos serviços locais, como afirmam os historiadores Valdeir da Costa e Luciana Araújo:

Carlos Lacerda instituiu em caráter experimental as Regiões Administrativas para três importantes áreas: São Cristóvão, Campo Grande e Lagoa. Essa divisão deveria facilitar o atendimento à população, tanto nos serviços da educação, saúde, lazer e assistência social, quanto nas atividades do Departamento de Abastecimento da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio. Em 1962, já existiam 19 Regiões Administrativas, e, no ano seguinte, 20. Em 1967 passaram a ser 23, e, em 1972, totalizavam 24 Regiões. Em 1981, após a fusão entre os estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, foi criada a Comissão do Plano da Cidade (COPLAN), instituindo-se a divisão político-administrativa da cidade do Rio de Janeiro, baseada em Áreas de Planejamento (AP's), Regiões Administrativas (RA's) e bairros.¹⁶⁸

Segundo pesquisa realizada em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE¹⁶⁹, a população residente no Município do Rio de Janeiro era de 6.320.466, com estimativa de chegar a 6.466.736 no ano de 2013. A área total do Município é de 1.224,56 km², sendo 644,56 km² de áreas urbanizadas e 580,00 km² de áreas não urbanizadas (mata, campo, áreas agrícolas, áreas sujeitas à inundação, corpos hídricos, afloramentos rochosos e depósitos sedimentares). Utilizaremos as alcunhas Cidade e Município para nos referimos a partir deste momento ao território urbanizado e a área total territorial do Rio de Janeiro, respectivamente.

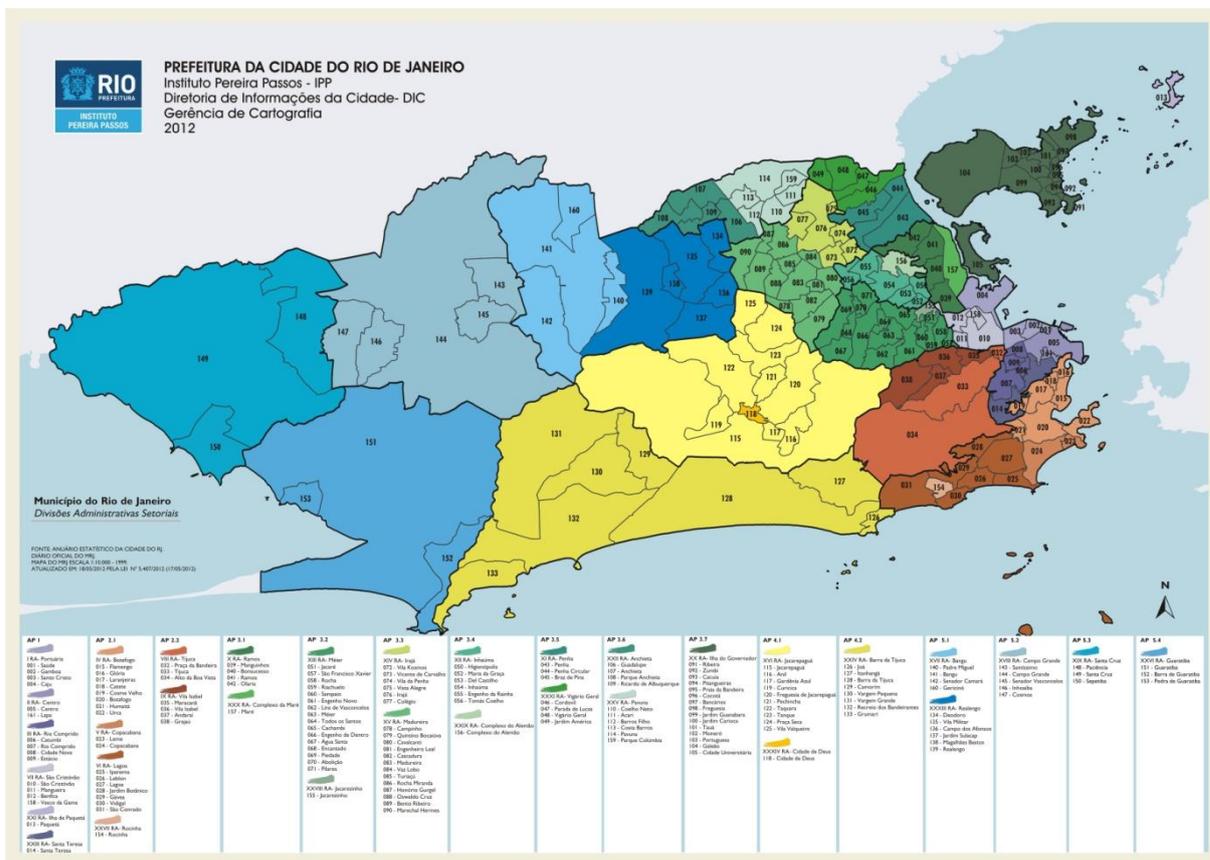
A Região Administrativa de Jacarepaguá, denominada RA XVI, está localizada na Área de Planejamento 4.0, juntamente com as Regiões Administrativas XXXIV e XXIV, RA Cidade de Deus e RA Barra da Tijuca, respectivamente. Compreendida pelos bairros do Anil, Curicica, Freguesia, Pechincha, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire¹⁷⁰, a Região Administrativa de Jacarepaguá possui 126,61 Km², sendo a população total de 572.030 habitantes, correspondendo a, aproximadamente, 9% da população total do Município do Rio de Janeiro, segundo o último Censo Demográfico realizado pelo

¹⁶⁸ GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007, p. 12.

¹⁶⁹ Disponível em: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>. Acesso em 09/07/2015.

¹⁷⁰ Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smg/regioes-administrativas>. Acesso em: 24/08/2014.

IBGE em 2010. A imagem abaixo nos auxilia a compreender a relevância geográfica da Região, correspondente a 10,7% da área da Cidade do Rio de Janeiro:



171

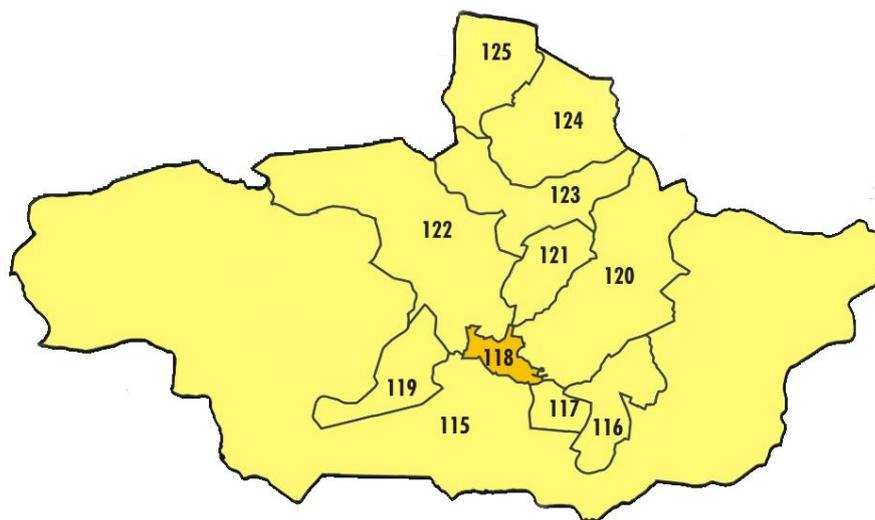
Apesar da relevância nos aspectos demográfico e geográfico, são escassos os estudos sobre a Região, sobretudo, no que tange ao campo da cultura. A Pesquisa de Informações Básicas Municipais de 2006¹⁷² elaborada pelo IBGE deu conta de uma primeira análise acerca dos números da cultura na Cidade do Rio de Janeiro, no entanto, apresentando informações meramente quantitativas e não se aprofundando em suas especificidades territoriais.

¹⁷¹ XVI RA - JACAREPAGUÁ: Denominação; delimitação e codificação estabelecida pelo Dec.No 3158 de 23 de julho de 1981 com alterações do Decreto No 5280 de 23 de agosto de 1985. Sendo seus limites retificados pelo Decreto No 8095 de 8 de setembro de 1988. Delimitação alterada pela Lei Nº 2654 de 5 de Junho de 1998, que retira de seus limites o bairro de Cidade de Deus. Delimitação alterada pela Lei Nº 5194 de 14 de abril de 2010, que altera os limites do bairro de Cidade de Deus e Freguesia.

Disponível em: http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2871_ras_indice.JPG. Acesso em 06/07/2015.

¹⁷² Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura2006/cultura2006.pdf>. Acesso em 20/05/2014.

Os dez bairros que compõem a RA XVI possuem características bastante distintas, conferindo à Região números díspares em relação a indicadores sociais. Vejamos os dados sociais¹⁷³ mais significativos de cada um dos bairros que compõem esta RA e sua localização no mapa, visando melhor contextualizar o território estudado:



174

Nº	Bairro	Área em hectares	Total da população Censo de 2010	Rendimento nominal familiar per capita em R\$ Censo de 2010	Esperança de vida ao nascer (em anos) Censo de 2000	Taxa de alfabetização de adultos (%) Censo de 2000
115	Jacarepaguá	7 579 648	157.326	1 049,42	67,51	90,18
116	Anil	350 041	24.172	1 634,27	77,15	97,30
117	Gardênia Azul	123 630	17.715	1 634,27	67,79	93,78
119	Curicica	333 957	31.189	881,78	72,57	96,15
120	Freguesia	1 039 565	70.511	1 942,76	75,07	97,46
121	Pechincha	283 092	34.709	1 629,42	75,67	97,72
122	Taquara	1 320 663	102.126	1 154,20	76,21	96,53
123	Tanque	556 799	37.856	1 020,04	71,49	95,95
124	Praça Seca	649 998	64.147	1 073,14	71,70	96,18
125	Vila Valqueire	423 221	32.279	1 563,04	77,47	97,86

175

¹⁷³ Informações relativas ao Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE em 2010. Disponível em: http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index_ra.htm. Acesso em 09/07/2015.

¹⁷⁴ O número 118 corresponde a XXXIV RA Cidade de Deus.

Na tabela observamos dados que comprovam a disparidade social existente nos bairros da Região, que vão desde uma diferença de até 10 anos na expectativa de vida, até rendimentos familiares mensais que se diferenciam em até 100%. Em relação aos dados, podemos compreender melhor a situação ao compararmos com bairros situados em outras Áreas de Planejamento da Cidade do Rio de Janeiro. Segundo o Censo realizado no ano de 2000, a esperança de vida ao nascer de moradores da Gávea, bairro com maior Índice de Desenvolvimento Humano Municipal, é de, aproximadamente, 80 anos, enquanto em Jacarepaguá a expectativa fica em torno de 67 anos. Aspectos econômicos também corroboram com a análise, como, por exemplo, o rendimento nominal familiar per capita do bairro da Lagoa, que segundo Censo de 2010 é de R\$ 7.239,50, enquanto em Curicica o valor é de R\$ 881,78.

Para concluir, vale citar o reconhecimento do território a partir de seus conjuntos urbanos representativos. Segundo informações do Instituto de Patrimônio Histórico da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design da Prefeitura do Rio de Janeiro, existem no Município vinte e sete Áreas de Proteção do Ambiente Cultural - APAC¹⁷⁶, criadas a partir de Legislação específica, definidas como:

Em uma APAC, independente do valor individual deste ou daquele imóvel, o que importa é o valor de conjunto. A proposta de proteção de uma área é precedida de um estudo da evolução urbana do lugar, mapeando sua forma de ocupação e seu patrimônio edificado, bem como as relações que os

¹⁷⁵ Dados obtidos no site <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/> . Acesso em 16/07/2015.

¹⁷⁶ As Áreas de Proteção do Ambiente Cultural e o respectivo ano de reconhecimento são: 1984 - Corredor Cultural (Centro), Santa Teresa e Rua Alfredo Chaves (incorporada posteriormente à APAC de Botafogo); 1988 - SAGAS (Saúde, Gamboa e Santo Cristo) e Urca; 1990 - Bairro Peixoto (Copacabana) e Lagoa (Tombamento com Área de Proteção do Entorno); 1991 - Cidade Nova e Catumbi, Cosme Velho e parte de Laranjeiras, e São José (Laranjeiras) - área incorporada à APAC do Catete em 2005; 1992 - Fábrica Confiança (Vila Isabel) - Tombamento com área de entorno, equivalente a uma APAC, Lido (Copacabana) e Cruz Vermelha (Centro); 1993 - Santa Cruz e São Cristóvão; 1994 - Entorno do Colégio Militar (Tijuca) e entorno das Casas Casadas (Laranjeiras) - Incorporada à APAC Laranjeiras em 2001; 1996 - Jockey Club - Tombamento com área de entorno, equivalente a uma APAC; 1997 - Teófilo Otoni (Centro) - área incorporada à APAC do Mosteiro de São Bento em 2004; 1998 - Ribeiro de Almeida (Laranjeiras) - área incorporada à APAC de Laranjeiras em 2001; 1999 - Paquetá; 2000 - Entorno da Igreja do Divino do Espírito Santo (Estácio) - Tombamento com área de entorno, equivalente a uma APAC ; 2001 - Leblon, Laranjeiras e Jardim Botânico; 2002 - Botafogo; 2003 - Ipanema; 2004 - regulamentação da APAC de São José - legislação incorporada à APAC do Catete em 2005, Entorno do Colégio Baptista (Tijuca) - Entorno do Mosteiro de São Bento (Centro); 2005 - Catete; 2006 - Humaitá; 2007 - Decretos complementares às APAC Leblon, Laranjeiras, Ipanema e Catete. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac.shtm>. Acesso em 16/07/2015.

imóveis, logradouros e atividades ali desenvolvidas estabelecem entre si. A partir daí, os elementos de composição são inventariados, cadastrados e classificados como tombados, preservados ou tutelados. Os bens de valor excepcional são tombados; os que são caracterizadores do conjunto são preservados; e os demais são tutelados. A APAC protege conjuntos arquitetônicos que, por suas características, conferem qualidades urbanas à região, sem, contudo, impedir o seu desenvolvimento.¹⁷⁷

Dessas vinte e sete APACs, vinte e duas estão situadas nas Áreas de Planejamento 1 e 2, que correspondem aos bairros localizados no Centro e na Zona Sul da Cidade. Na Zona Oeste, existe apenas uma Área de Proteção do Ambiente Cultural, em Santa Cruz. Portanto, os dados apresentados ratificam a divisão da cidade que mencionamos anteriormente, e, dessa forma, fica evidente de que lado estão os estabelecidos e os *outsiders*.

3.1 ETAPA DE PESQUISA 1 - A REGIÃO ADMINISTRATIVA DE JACAREPAGUÁ: PESQUISA BIBLIOGRÁFICA, MARCOS HISTÓRICOS, MEMÓRIAS E LUGARES QUE DEFINEM SUA IDENTIDADE

Nesta primeira etapa de pesquisa sobre a Região Administrativa de Jacarepaguá abordaremos sua história e as singularidades que marcam sua identidade. Para isso, realizamos uma pesquisa a fim de encontrar uma bibliografia específica que desse conta da formação histórica da Região, além de possíveis informações sobre a produção cultural local. Nesse processo ratificamos o que era uma hipótese ao início do trabalho: a Região Administrativa de Jacarepaguá sofre com a escassez de pesquisas formais sobre sua história, além de inexistir publicações que abordem dados e pesquisas acerca de políticas culturais.

Foram encontradas apenas três obras que tratam especificamente da história da Região, sendo estas: *Aventura na História de Jacarepaguá*, de Waldemar Costa, publicação que reúne as obras *O Vale do Marangá* e *Imagens de Jacarepaguá*, escritas pelo mesmo autor nos anos de 1986 e 1995, respectivamente; *Jacarepaguá de antigamente*, de Carlos Araújo, publicada no ano de 2004; e *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*, de Luciana Araújo da Silva e Valdeir da Costa Lobo, que data do ano de 2007. Essas publicações são fruto de esforços individuais e

¹⁷⁷ Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac.shtm>. Acesso em 16/07/2015.

investimentos particulares, feitos por pessoas que possuem grande identificação com a Região.

Assim, nesta etapa da pesquisa teremos como embasamento os estudos dos pesquisadores Waldemar Costa e Carlos Araújo, responsáveis por salvaguardar a história de Jacarepaguá por meio de seus trabalhos de vanguarda, reunindo informações que vão desde a fundação da Cidade do Rio de Janeiro à valorização da memória oral dos moradores de Jacarepaguá, reconhecendo os atores sociais que escreveram sua história através dos séculos, além das pesquisas dos geógrafos Valdeir da Costa Lobo e Luciana Araújo da Silva, que atualmente desempenham um trabalho sociocultural fundamental de divulgação e estudo da Região, por meio de palestras para alunos de escolas de ensino fundamental e médio.

Também nos foi de grande importância o livro *O Sertão Carioca*, de autoria de Armando Magalhães Corrêa, publicado no ano de 1936, que utilizou o termo para se referir em grande parte ao território que hoje definimos como Baixada de Jacarepaguá.¹⁷⁸ A obra nos permite compreender como Jacarepaguá era no início do século XX, um lugar a ser desvendado pela grande maioria da população carioca. O livro reúne os registros de observação feitos pelo autor e publicados periodicamente no *Jornal Correio da Manhã* nas décadas de 1930. Em sua pesquisa, Magalhães Corrêa descreve e desenha a paisagem, a fauna e a flora, suas conversas com os moradores, o perfil dos habitantes e seus hábitos, possibilitando uma compreensão do contexto social do território.

A formação do território que hoje conhecemos como a Região Administrativa de Jacarepaguá está diretamente relacionada à divisão territorial do Brasil Colonial. Sua colonização data do final do século XVI, como afirma o Waldemar Costa:

Após a fundação da cidade do Rio de Janeiro em 1565 por Estácio de Sá, sobrinho do Governador Mem de Sá, e a expulsão definitiva do francês Villegagnon, outro sobrinho de Mem de Sá governou o Rio de Janeiro:

¹⁷⁸ A Baixada de Jacarepaguá compreende as Regiões Administrativas de Jacarepaguá, Barra da Tijuca e Cidade de Deus, sendo formada pelos seguintes bairros: Anil, Barra da Tijuca, Camorim, Cidade de Deus, Curicica, Freguesia, Gardência Azul, Grumari, Itanhangá, Jacarepaguá, Joá, Pechincha, Praça Seca, Recreio dos Bandeirantes, tanque, Taquara, Vargem Grande, Vargem Pequena e Vila Valqueire. "A Baixada de Jacarepaguá recebe este nome devido a um acidente geográfico responsável pela formação da região. Localizada entre os maciços da Tijuca e da Pedra Branca, possui como característica geomorfológica mais marcante a presença de um complexo lagunar formado há, aproximadamente, dez mil anos, testemunho da última regressão marinha." GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007, p. 8.

Salvador Correia de Sá. Filho de Felipe de Sá, irmão de Mem de Sá, e de Gonçalo Correia de Sá, ele exerceu o cargo de governador em dois períodos: de 1567 a 1572 e de 1578 a 1598. Quase no final do seu último governo, em setembro de 1594¹⁷⁹, concedeu aos filhos Martim e Gonçalo duas sesmarias em Jacarepaguá. A sesmaria de Gonçalo Correia de Sá compreendia as terras desde a Barra da Tijuca, passando pela Freguesia e Taquara, até o Campinho. A sesmaria de Martim Correia de Sá era do Camorim até o Recreio dos Bandeirantes, incluindo a grande faixa litorânea. Gonçalo ocupou sua sesmaria no ano da concessão, fundando engenhos de açúcar. Martim, ao contrário, dedicou-se a política, inclusive, foi governador do Rio de Janeiro nos períodos de 1602 a 1608 e 1629 a 1632. Por isso, deixou praticamente abandonada a sesmaria de Jacarepaguá. Esses fatos são os responsáveis pela transformação rápida das terras de Gonçalo em complexo urbano, enquanto as do irmão Martim até os dias de hoje ainda têm grandes vestígios rurais.¹⁸⁰

Ao longo das décadas esse imenso território manteve-se como propriedade particular de algumas famílias, sendo seu domínio transferido hereditariamente, como ocorreu com a posse do General Salvador Correia de Sá e Benevides¹⁸¹, filho de Martim Correia de Sá e sobrinho de Gonçalo, e, posteriormente, no final do século XVII, passando ao seu filho, homônimo do avô paterno, que foi o primeiro Visconde de Asseca, título que também foi sendo transferido por herança.

Na segunda metade do século XIX, as terras passaram a ser propriedade de um importante personagem da região: Francisco Pinto da Fonseca Teles, mais conhecido por seu título de Barão da Taquara. Nas palavras de Waldemar Costa, o Barão pode ser considerado o Patriarca de Jacarepaguá: "Além das terras que doou aos empregados e amigos, ele manteve muitas escolas e consertava logradouros públicos, como aconteceu na antiga Estrada de Jacarepaguá, no Vale do Marangá."¹⁸²

Com a morte do Barão da Taquara, em 1918, sua herança foi distribuída entre os herdeiros, e algumas das propriedades da família Fonseca Teles ainda podem ser vistas na região, como as casas-sede da Fazenda da Taquara e do Engenho D'Água e a Capela de Nossa Senhora da Cabeça, a mais antiga de Jacarepaguá, tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, além da casa da Fazenda da Taquara, localizada na Estrada Rodrigues Caldas.

¹⁷⁹ A data marca do aniversário de Jacarepaguá, comemorado anualmente em diversas localidades do bairro.

¹⁸⁰ COSTA, Waldemar. *Aventura da história de Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 1995, p. 6.

¹⁸¹ COSTA, Waldemar. *Idem*, p. 8.

¹⁸² COSTA, Waldemar. *Idem*, p. 10.



183

Outros engenhos fizeram da Região parte importante do ciclo do açúcar no século XVII, dentre os quais vale citar: Engenho de Fora, área correspondente ao Largo do Tanque até o Campinho, também conhecida como Vale do *Marangá*¹⁸⁴; Engenho da Serra, situado em vasta região do bairro de Jacarepaguá; Engenho da Taquara, onde seus limites iam da "Rua Edgard Werneck ao Largo do Tanque, projetando-se para o sertão, até a vertente oriental do Maciço da Pedra Branca"¹⁸⁵, possuindo área de 21.063.200 m²; e Engenho de Nossa Senhora dos Remédios, posteriormente chamado de Engenho Novo da Taquara, onde atualmente existe a Colônia Juliano Moreira¹⁸⁶. As reminiscências desse Engenho integram o Núcleo Histórico Rodrigues Caldas, dos quais fazem parte a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, a antiga Casa Senhorial - Sede da Fazenda do Engenho Novo da Taquara e o Aqueduto do Engenho Novo, "construído na metade do séc. XVIII,

¹⁸³ Foto do Engenho D'Água. Arquivo DPHAN In. ARAÚJO, Carlos. *Jacarepaguá de Antigamente*. Rio de Janeiro, 2004, p. 28. O Engenho ocupava o território que hoje corresponde aos bairros do Anil, Gardênia Azul, e Cidade de Deus.

¹⁸⁴ ARAÚJO, Carlos. *Idem*, p. 30.

¹⁸⁵ ARAÚJO, Carlos. *Idem*, p. 36.

¹⁸⁶ A Colônia Juliano Moreira foi criada no início do século XX, inicialmente chamada de Colônia de Psicopatas de Jacarepaguá, "para o desenvolvimento de um projeto de tratamento psiquiátrico, considerado na época inovador, que consistia na recuperação dos alienados pelo trabalho em colônias agrícolas.(...) Desde 1999, tramita um Projeto de Lei Municipal que transforma a Colônia no mais novo bairro da cidade do Rio de Janeiro. Culturalmente o território e o serviço de saúde ainda são referidos como "Colônia". No presente, a atenção à saúde mental foi reformulada e o serviço voltado à população e a estrutura remanescente do antigo modelo são, hoje, administrados pelo Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, instituição pública da Secretaria de Saúde da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que abriga e mantém na sua estrutura o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea." Disponível em: <http://museubispodorosario.com/colonia/historico/>. Acesso em 16/07/2015,

servindo de condutor das águas das nascentes para o funcionamento do moinho de fubá e para abastecer os engenhos de cana da região.”¹⁸⁷ Essas construções são tombadas pelo IPHAN.



188



189



190

¹⁸⁷ ARAÚJO, Carlos. *Jacarepaguá de Antigamente*. Rio de Janeiro, 2004, p. 35.

¹⁸⁸ Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Foto de Leonardo Zielinsky - março de 2014.

¹⁸⁹ Aqueduto do Engenho Novo da Taquara. Foto de Leonardo Zielinsky - março de 2014.

¹⁹⁰ Ruínas da Senzala do Engenho Novo da Taquara. Foto de Leonardo Zielinsky - março de 2014.



191



192

¹⁹¹ Antiga Casa Senhorial - Sede da Fazenda do Engenho Novo da Taquara. Foto de Leonardo Zielinsky - março de 2014.

¹⁹² Pavilhão 1 desativado. Há um projeto em estudo para que o prédio seja utilizado como futura sede do Museu Bispo do Rosário. Foto de Leonardo Zielinsky - março de 2014.

Com o desenvolvimento da região, impulsionada pela existência dos engenhos¹⁹³, foi criada em 1661 a Freguesia de Nossa Senhora de Loreto e Santo Antônio de Jacarepaguá, sendo essa a quarta freguesia a ser instituída na Cidade do Rio de Janeiro, posterior às de São Sebastião, de 1569, Candelária, de 1634, e de Irajá, de 1644.¹⁹⁴ A igreja, construída em 1664, é um ícone de Jacarepaguá, destacando-se por sua bela arquitetura, além de ter sido um marco na ocupação da Região que deu origem ao bairro, hoje, conhecido como Freguesia.

Do mesmo período e também de grande representatividade é a Igreja Nossa Senhora da Penna, Protetora das Artes, Ciências e Letras e Padroeira da Imprensa. A data de sua construção é desconhecida, mas há indícios que apontam ser anterior à Igreja de Nossa Senhora de Loreto, datando de 1661. A igreja é tombada pelo IPHAN e está localizada no alto do Morro da Penna, a cento e sessenta metros de altura, no bairro da Freguesia, impressionando seus visitantes pela bela arquitetura e a vista privilegiada do Rio de Janeiro.



195

¹⁹³ Nos séculos XVII e XVIII a Região da Baixada de Jacarepaguá era chamada de Planície dos Onze Engenhos, pois mais da metade do açúcar produzido no Rio de Janeiro era oriundo de Jacarepaguá, produzido com mão de obra escrava.

¹⁹⁴ GOMES, Luciana e Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007, p. 18.

¹⁹⁵ Igreja Nossa Senhora da Penna. Foto de Juliana Turano feita em 2012.

O mito de construção da igreja está relacionado a um importante fato histórico: o primeiro registro de alforria no Brasil Colônia, segundo a estória:

Nossa Senhora da Penna aqui está desde 8 de setembro de 1661, quando um negrinho escravo perdeu uma vaca de seu senhor e pelo mesmo fora ameaçado de uma surra se não a encontrasse. Na sua aflição pediu proteção à Virgem. Qual não foi sua surpresa ao olhar esta colina, viu Nossa Senhora apontando aonde se encontrava a rês. Milagre, também presenciado pelo fazendeiro que em reconhecimento mandou construir aqui uma ermida e alforriou o escravo.¹⁹⁶

Outro importante ícone de Jacarepaguá é a Praça Seca, um dos espaços públicos mais representativos da Região. Criada no início do século XX com o nome de Praça 25 de Outubro e, posteriormente, renomeada para Praça Barão da Taquara, foi considerada por muitos anos, segundo Waldemar Costa, a maior em área do antigo Distrito Federal, com 27.904 metros quadrados, atualmente ficando atrás apenas da Praça Primeiro de Maio, construída em Bangu em 1957 e que possui 32.742 metros quadrados¹⁹⁷. O coreto, símbolo da praça, foi instalado no ano de 1928, na primeira grande reforma que ocorrera no local. Outras duas reformas marcam a história da Praça Seca: a primeira em 1936, urbanizando a área oposta ao coreto, até então abandonada, e instalando no local uma escultura feita em bronze com a imagem de duas crianças¹⁹⁸; e a segunda em 1977, com a construção de chafarizes, a instalação de bancos de madeira e a substituição do nome da praça, em 1977, para Praça Seca, apelido pelo qual o lugar era mais conhecido. O trecho de *O Sertão Carioca* descreve a Praça Seca das primeiras décadas do século XX:

Acompanhando a Serra do Ignacio Dias, a Rua Candido Benício passa pelo Valle do Marangá, atravessando a Praça Secca, hoje Barão da Taquara, com o seu cinema, escola publica e moderno jardim, um coreto ao centro, o qual estava antigamente na Praça 11 de Junho, sendo transferido pelo Prefeito Prado Junior para ahi.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Disponível em <http://www.igrejadapenna.org/igreja.php>. Acesso em 16/07/2015.

¹⁹⁷ COSTA, Waldemar. *Aventura da história de Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 1995, p. 24.

¹⁹⁸ A escultura conhecida como "As crianças no guarda-chuva" desapareceu misteriosamente do local na década de 1950.

¹⁹⁹ CORRÊA, Armando Magalhães. *O Sertão Carioca*. Rio de Janeiro, 1936, p. 181.



200

A construção das vias expressas de ônibus em 2014, chamadas de BRT²⁰¹, modificaram a configuração da Praça Seca, recortando o terreno e dividindo o espaço em dois ambientes desconectados, que antes eram separados apenas pela Rua Cândido Benício.

Apesar de sua história secular, a Região Administrativa de Jacarepaguá apresenta um desenvolvimento recente e ainda em expansão no que tange ao crescimento populacional. No Censo de 1980, a população de Jacarepaguá era de 332.345 habitantes, isto é, um crescimento de 72% nos últimos trinta anos. Em seu livro escrito em 1986, Waldemar Costa apontou alguns dos impactos deste crescimento na Praça Seca, mas sua análise pode ser estendida para todo o território:

O romantismo da praça começou a desaparecer no início da década de 1970. A formação de grandes indústrias, as edificações de enormes conjuntos residenciais e loteamentos em várias regiões de Jacarepaguá tornara a Rua Cândido Benício local de passagem obrigatória para todos os pontos do bairro, com um movimento de carros cada vez maior. Quando a rua recebeu o nome de Cândido Benício, na década de 1890, a população total de Jacarepaguá era apenas 16.070 habitantes. Menos de cem anos depois, na década de 1970 atingiu 232.726 habitantes. (...) O trânsito continua crescendo, principalmente no verão, quando o fluxo de pessoas que procuram a faixa litorânea aumenta consideravelmente. Assim, a Praça

²⁰⁰ Coreto da Praça Seca. Foto de Leonardo Minervini feita no dia 10 de julho de 2015.

²⁰¹ O BRT vem da sigla em inglês que significa Transporte Rápido por Ônibus. Disponível em <http://www.brtrio.com/conheca>. Acesso em 15/07/2015.

Seca transformou-se do lugarejo bucólico e pitoresco, afastado do centro da cidade, em uma cidade própria com todos os seus problemas.²⁰²

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, diversos loteamentos foram realizados no território por seus proprietários, dando a forma que conhecemos hoje, com suas divisões em bairros e longas avenidas. No entanto, os projetos de conexão com o Centro da Cidade são bastante recentes, tal como a construção da Avenida Governador Carlos Lacerda, mais conhecida como Linha Amarela, inaugurada em 1997, e aqueles que ainda estão em processo de implantação, como as construções da linha 4 do Metrô, que interligará a Zona Sul à Barra da Tijuca, e das vias expressas de ônibus - BRT.

A dificuldade de acesso e locomoção no território foram fatores determinantes para atrasar e até mesmo impedir a expansão urbana em alguns locais da Região. As carruagens eram o principal meio de transporte até a segunda metade do século XIX, quando foram substituídas pelos bondes de tração animal e, posteriormente, pelos trens. Sobre o deslocamento de pessoas no período, Waldemar Costa cita um caso curioso que ilustra de maneira precisa o contexto social da época: "Na época, quem dirigia o bonde era chamado de cocheiro. Ele conhecia os horários dos habitantes da região, parava nas portas das casas, tocava a sineta e esperava o passageiro chegar."²⁰³ Os trens elétricos foram utilizados até a década de 1960, dando lugar aos ônibus, acompanhando os processos de urbanização e suas consequências ocorridas do século XX.

Outro fator que dificultou a ocupação da região é a característica pantanosa do solo e de todo o território denominado Baixada de Jacarepaguá. Não à toa, o nome Jacarepaguá é uma derivação de três palavras do tupi-guarani: *yakare* (jacaré), *upa* (lagoa) e *guá* (baixa), isto é, a baixa lagoa dos jacarés.²⁰⁴ Segundo a geógrafa Luciana Araújo, a formação da região:

decorre de um processo de deposição e acumulação de sedimentos, trazidos pela ação dos rios e mares em áreas planas, fruto de um processo natural e de grande ocorrência no litoral brasileiro, conhecido como colmotagem. (...) No caso da baixada em questão, temos sucessivos depósitos de areia trazidos pela ação do mar ao longo dos milhares de

²⁰² COSTA, Waldemar. *Aventura da história de Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 1995, p. 69.

²⁰³ COSTA, Waldemar. *Idem*, p. 12.

²⁰⁴ COSTA, Waldemar. *Idem*, p. 6.

anos, auxiliados pelas diversas condições geológicas e climáticas do planeta, que formaram sucessivos cordões litorâneos.²⁰⁵

Essas características fazem com que diversas áreas da Região sejam consideradas patrimônio ambiental, impossibilitando a expansão de novos empreendimentos comerciais ou residenciais.

No prefácio da obra de Magalhães Corrêa, escrito por Ricardo Palma no ano de 1932, é possível termos uma dimensão do quão afastada culturalmente do centro urbano da Cidade do Rio de Janeiro a Baixada de Jacarepaguá estava, ainda nos primeiros decênios do século XX:

Quantos cariocas saberão, por ventura, que, a tres ou quatro horas do centro urbano, ainda se encontram onças, entre ellas a sussuarana e a jaguatirica, e capivaras, e estranhos simios, entre o quaes o guariba, que ha muitos annos, Emilio Goeldi já dava como raridade nas serras de Therezopolis? Nos ultimos tempos de monarchia, ainda se caçava o queixada em Jacarépaguá; a paca abundava na Tijuca; o ererê e os patos em Manguinhos.

Mas, se a fauna por ahi rareou ou foi extincta, reside ainda, com o jacaré e grandes e vistosas aves aquaticas nos alagados a partir da lagôa Camorim, e nos campos extensos de Sarnambitiba. Tudo por ali é um vasto mundo ainda virgem, com um homem ainda meio primitivo, vivendo da caça, da pesca, do fruto silvestre, em rancho á beira do breho ou da matta, solitario com os seus cães, a sua quasi piroga, o seu páo de fogo irmão do bacamarte, a sua rêde, a sua tarrafa, o seu isqueiro, o seu facão, a sua panella de barro, o seu moquem.

Que surpresa para nós outros, "supercivilizados", que, de caça apenas conhecemos o gambá dos morros e, de, pesca o siry da Urca!²⁰⁶

Portanto, nesse panorama histórico buscamos apresentar as características do território, construídas ao longo dos séculos. Constatamos a existência de diversos bens tombados pelo IPHAN, alguns deles em condições precárias de manutenção, como algumas das construções do Núcleo Histórico Rodrigues Caldas e instituições que apresentaremos posteriormente. O mapeamento territorial em suas minúcias e por diversas facetas, desde a localização geográfica, a história de formação e os índices sociais, até o reconhecimento de seus personagens e patrimônios tangíveis e intangíveis, é, obrigatoriamente, o primeiro passo para se iniciar um trabalho que vise desenvolver ações voltadas às políticas culturais. Sendo assim, cumprida essa etapa, poderemos dar prosseguimento à pesquisa, na qual

²⁰⁵ GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007, págs. 8 e 9.

²⁰⁶ CORRÊA, Armando Magalhães. *O Sertão Carioca*. Rio de Janeiro, 1936, p. 12.

nos debruçaremos mais especificamente nas questões relacionadas à produção cultural local.

3.2 ETAPA DE PESQUISA 2 - PESQUISA QUANTITATIVA COM INTEGRANTES DO SISTEMA CULTURAL E ANÁLISE DE DADOS

A segunda etapa da pesquisa teve como ponto de partida as reflexões acerca do sistema cultural apresentadas no segundo capítulo dessa dissertação. Reconhecendo o papel dos integrantes do sistema na consecução das políticas culturais, buscamos neste momento traçar um perfil de como essas políticas são compreendidas, além de mapear em que parte do território da Cidade do Rio de Janeiro os indivíduos praticam, com maior regularidade, hábitos culturais.

Para isso, como estratégia metodológica criamos quatro grupos distintos de avaliação: Grupo 1 - Profissionais de cultura residentes em Jacarepaguá; Grupo 2 - Públicos de cultura residentes em Jacarepaguá; Grupo 3 - Públicos de cultura que não residem em Jacarepaguá; Grupo 4 - Profissionais de cultura que não residem em Jacarepaguá. O mesmo formulário²⁰⁷ de pesquisa foi aplicado aos quatro grupos para que pudéssemos ter parâmetros iguais de comparação entre as categorias estabelecidas, assim como foi coletada a mesma quantidade de formulários por grupo.

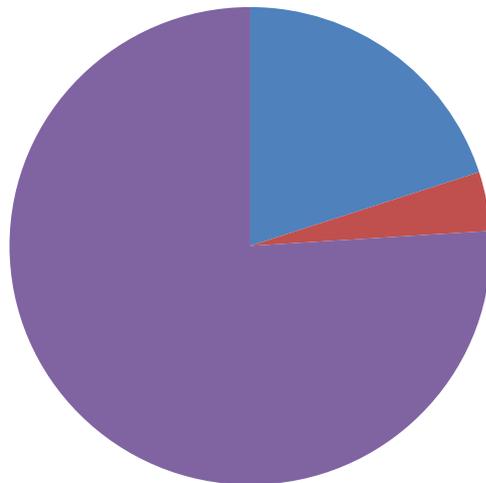
No período de março a julho de 2015, foram aplicados quatrocentos formulários, sendo cem com cada um dos grupos citados. Foram utilizados dois meios distintos para aplicação da pesquisa: por meio virtual, a partir do envio do formulário eletrônico por e-mail para pessoas previamente classificadas como pertencentes a um dos grupos da pesquisa; e presencialmente com frequentadores de espaços de cultura situados no bairro de Jacarepaguá.

A seguir, apresentamos os resultados obtidos em cada uma das questões abordadas:

- 1) No seu entendimento, de quem é a responsabilidade pela gestão das políticas culturais?

²⁰⁷ Os formulários de pesquisa são apresentados nos anexos deste trabalho.

Grupo 1



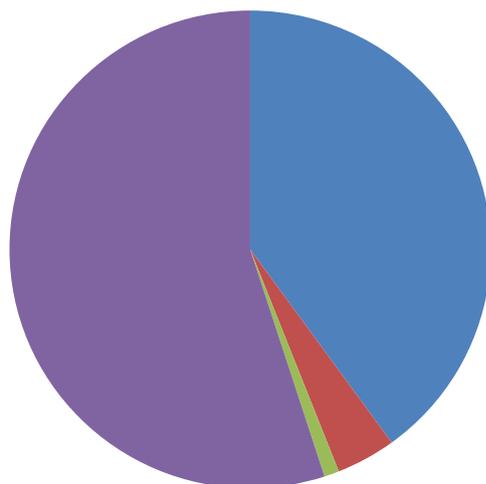
■ 20% - Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)

■ 4% - Da iniciativa privada

■ 0% - Da sociedade civil

■ 76% - Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

Grupo 2

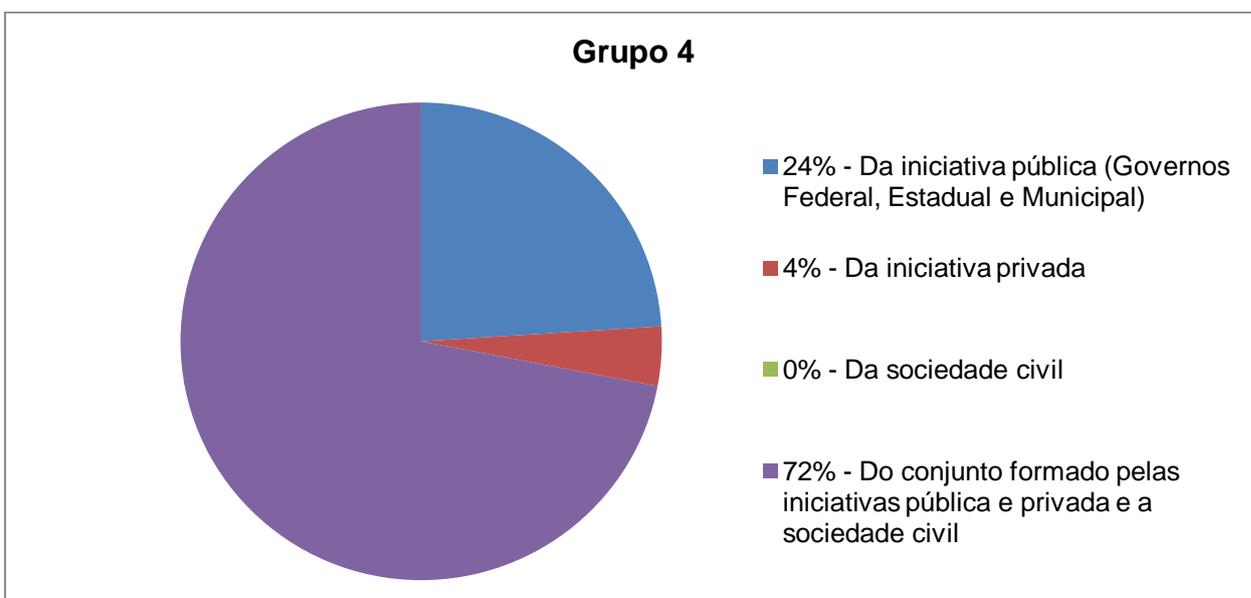
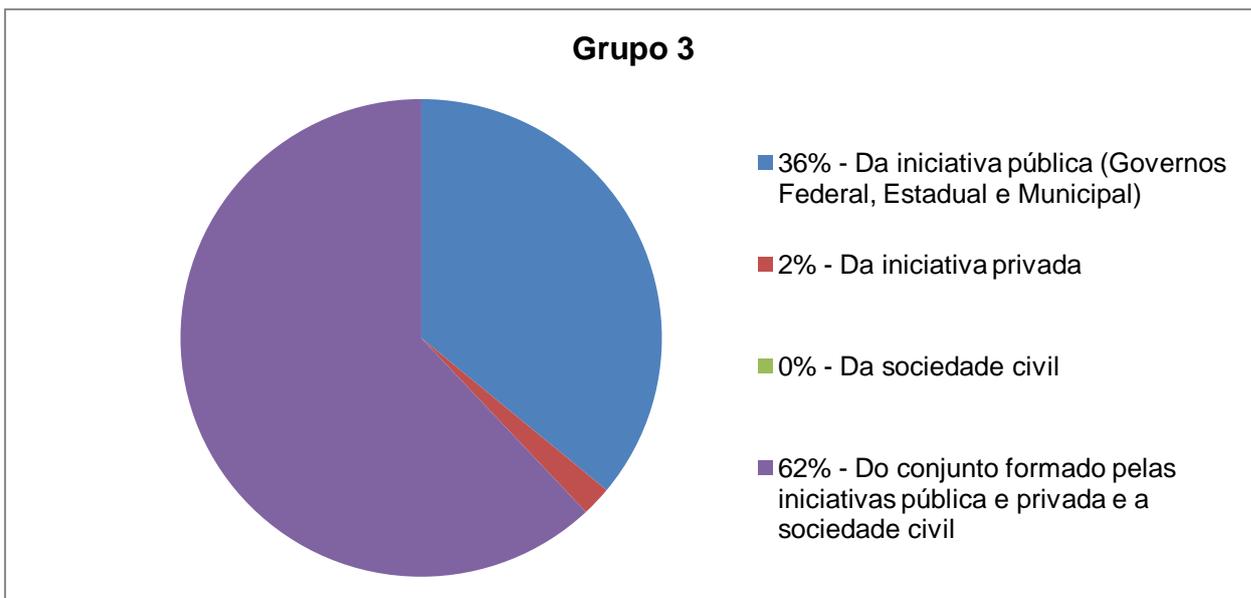


■ 40% - Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)

■ 4% - Da iniciativa privada

■ 1% - Da sociedade civil

■ 55% - Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

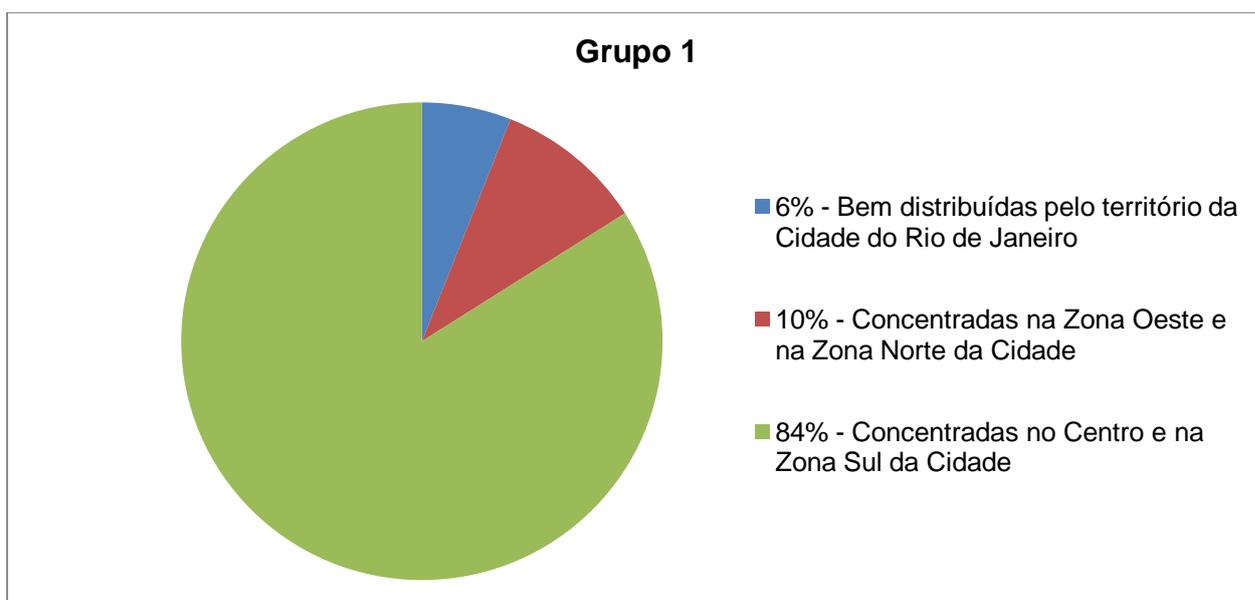


A compreensão de que a gestão das políticas culturais deve ser uma ação conjunta entre as iniciativas pública e privada e a sociedade civil prevaleceu entre os grupos pesquisados, somando 66% das respostas. No entanto, vale destacar que entre os públicos de cultura, grupos 2 e 3, esse índice foi consideravelmente menor, aumentando, proporcionalmente, o percentual de entrevistados que acreditam ser exclusivamente do Estado a função. O percentual de pessoas que creditaram à iniciativa privada ou à sociedade civil, exclusivamente, o papel de gestão das políticas culturais é ínfimo, somando 3,75%. Em contrapartida, 30% dos entrevistados afirmaram ser uma responsabilidade exclusiva do Estado. Com isso,

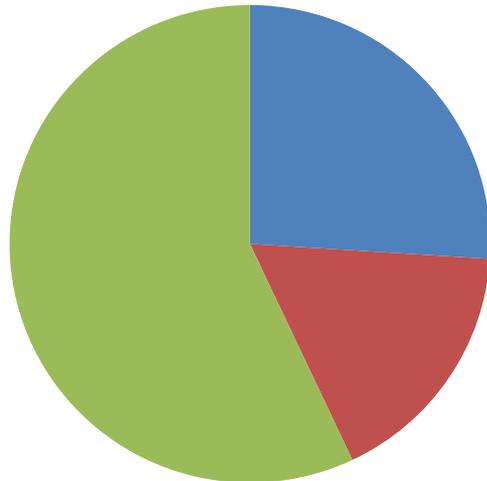
podemos compreender que, para os entrevistados, a iniciativa pública está, necessariamente, inserida no processo de gestão das políticas culturais.

Os dados convergem com a reflexão apresentada no primeiro capítulo da dissertação, quando afirmamos que a gestão das políticas culturais é uma ação conjunta que deve ser estabelecida na horizontalidade. Entretanto, uma análise mais criteriosa dos dados chama a atenção para um desequilíbrio: dos 34% que não entendem a política cultural como uma ação conjunta, apenas 0,25%, isto é, um entrevistado, acredita que cabe à sociedade civil a responsabilidade. A disparidade dá margem para inferirmos que há, se não uma noção geral de dependência, ao menos, de maior importância do papel do Estado na gestão das políticas culturais.

2) Em relação às políticas culturais promovidas pelo Estado, como você classifica o conjunto de ações realizadas no território do Rio de Janeiro?

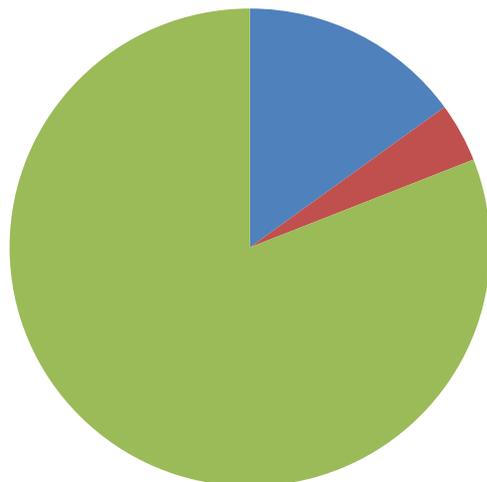


Grupo 2

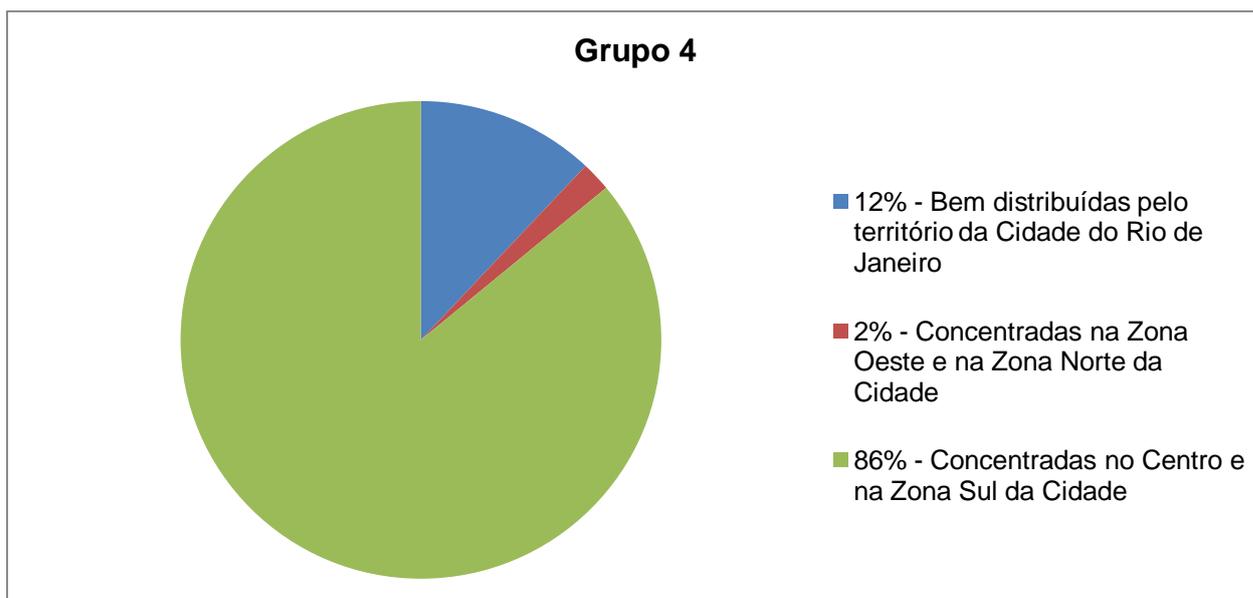


- 26% - Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- 17% - Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- 57% - Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

Grupo 3



- 15% - Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- 5% - Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- 80% - Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

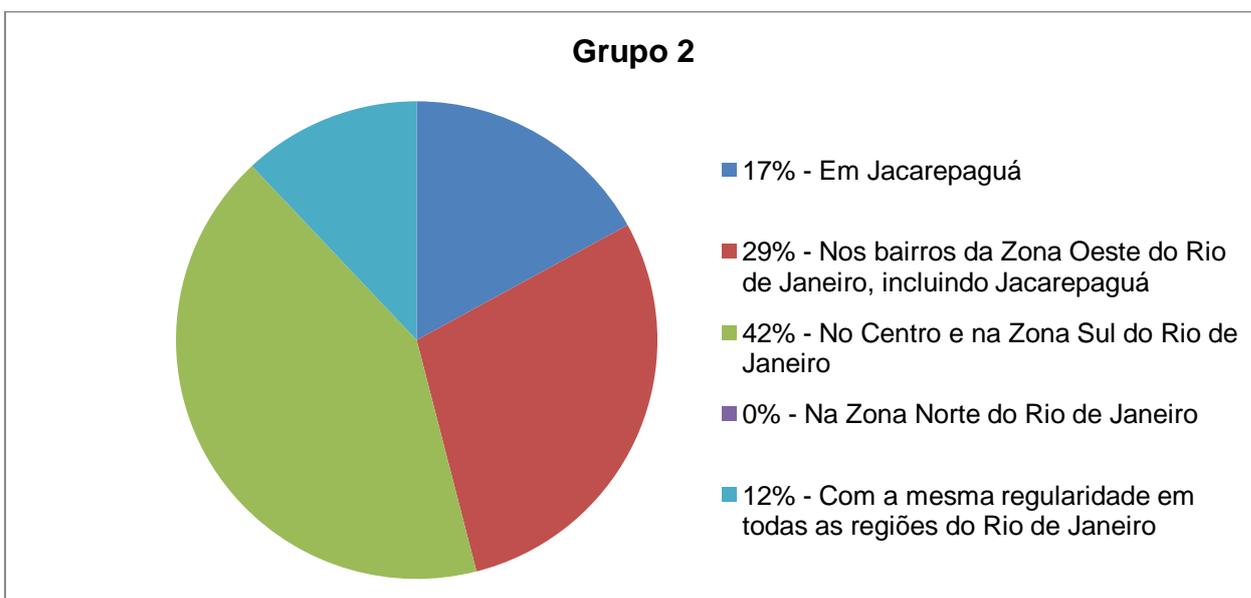
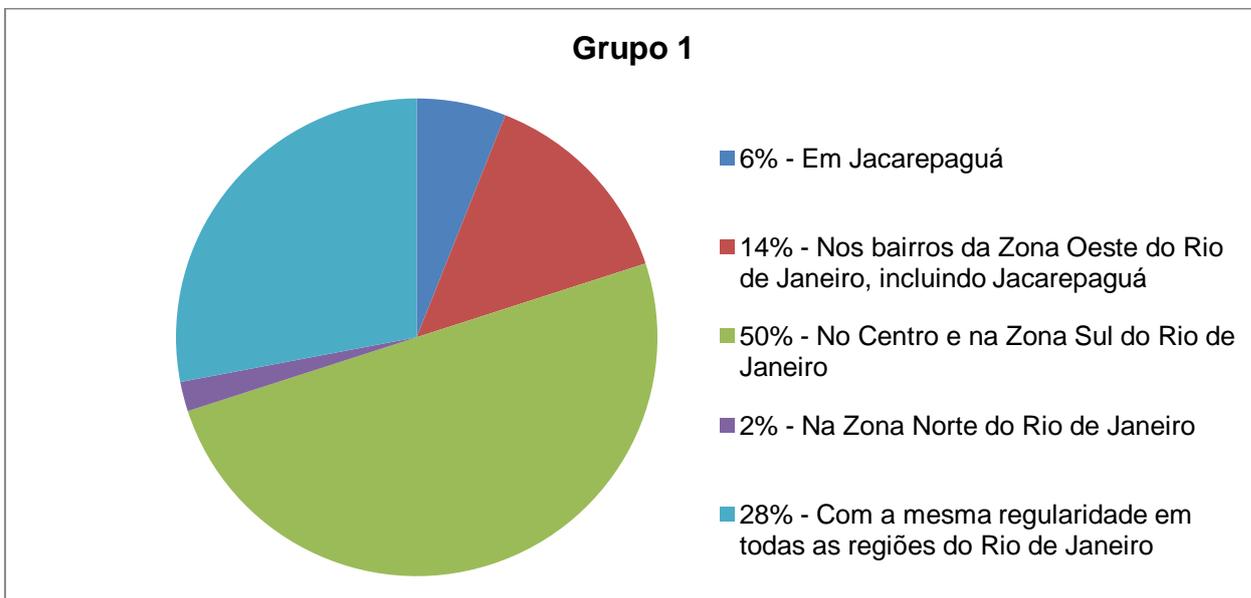


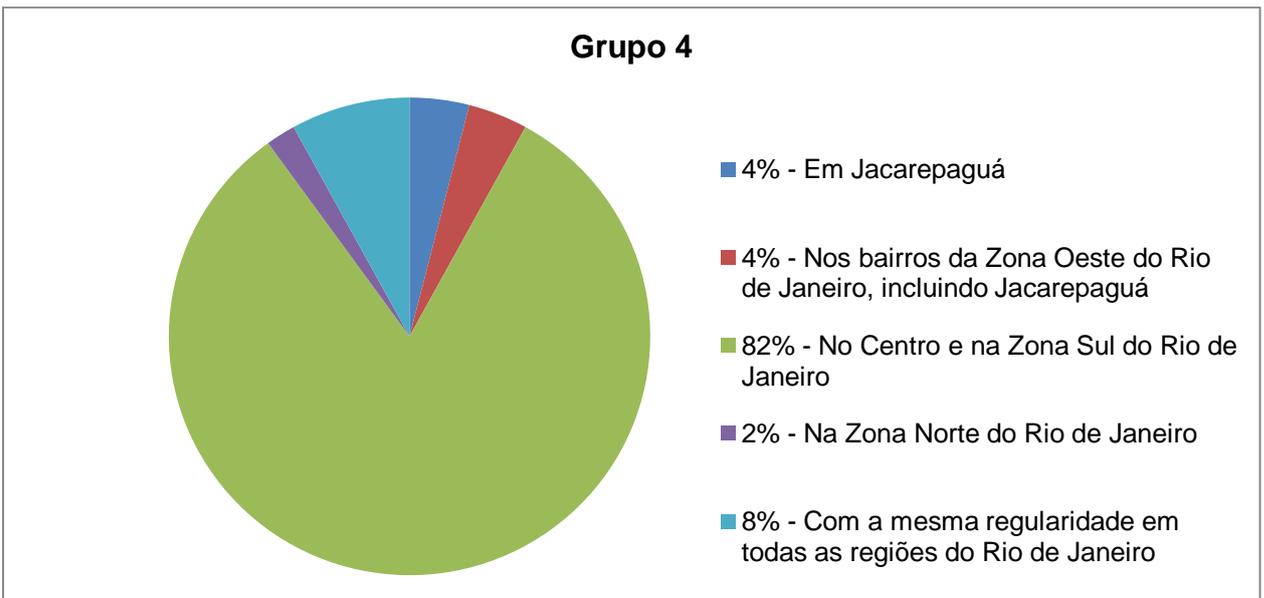
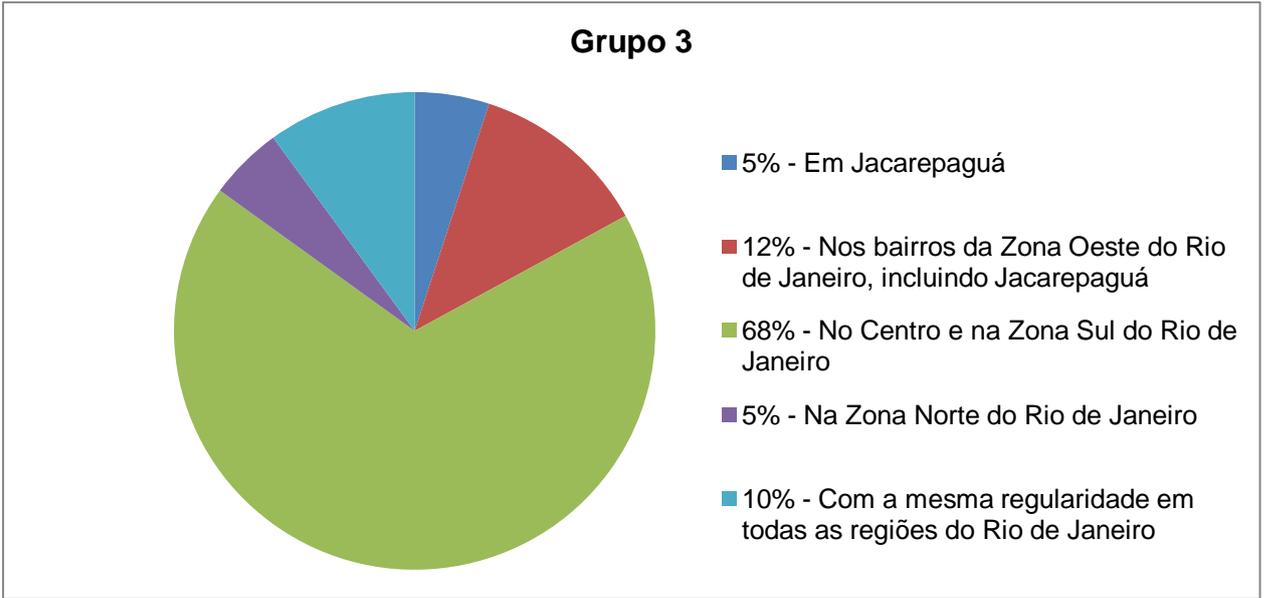
O percentual de entrevistados que entendem haver uma concentração das políticas culturais promovidas pelo Estado no Centro e na Zona Sul da Cidade é bastante significativo, somando 76,9%. No entanto, apesar de também ser a maioria com 57% das respostas, curiosamente o menor índice de pessoas com essa interpretação faz parte do grupo 2, isto é, público de cultura residente em Jacarepaguá. Veremos na questão a seguir que o resultado se reflete no local onde esse grupo tem por hábito frequentar atividades culturais. Nos grupos 1, 3 e 4 não há variação significativa entre o resultado da pergunta.

Somados os percentuais de pessoas que afirmaram que as ações estão concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade e as que compreendem ser bem distribuídas pelo território do Rio de Janeiro, temos um percentual de 91,7% das respostas. Dessa forma, apenas 8,3% entendem que as políticas culturais promovidas pelo Estado desprivilegiam as regiões do Centro e da Zona Sul da Cidade. Em contrapartida, 23,2% das pessoas entendem que as Zonas Oeste e Norte da Cidade são bem atendidas pelo Estado no que tange às políticas de cultura.

Portanto, a partir dos resultados podemos afirmar que a maioria das pessoas entrevistadas tem a percepção de desequilíbrio, que comprovamos existir de fato a partir de dados apresentados, no início do capítulo, entre as políticas culturais promovidas pelo Estado no território do Rio de Janeiro.

3) Onde você frequenta atividades culturais com maior regularidade (espetáculos, shows, cinema, exposições etc.)?





A pergunta teve por objetivo analisar o fluxo que os integrantes do sistema cultural fazem pelo território da Cidade do Rio de Janeiro para frequentar atividades culturais, entendendo as atividades como formas de fruição artística, por meio de espetáculos, shows, cinemas, exposições etc.

A partir dos resultados, observamos que apenas 18% dos profissionais de cultura que não residem em Jacarepaguá têm por hábito frequentar atividades culturais fora do eixo Zona Sul/Centro. O percentual se altera significativamente quando se trata de profissionais de cultura residentes em Jacarepaguá, onde 50% dos entrevistados frequentam atividades culturais em outras regiões da Cidade. O

mesmo ocorre em relação aos públicos de cultura, no qual 58% dos entrevistados que residem em Jacarepaguá não limitam seus hábitos culturais ao Centro e à Zona Sul, enquanto a maioria dos entrevistados que não residem em Jacarepaguá, o equivalente a 68%, concentram seu hábito de frequência nessa região da Cidade.

Os dados mostram que os moradores de Jacarepaguá, sejam profissionais ou públicos de cultura, em sua maioria têm por hábito frequentar atividades culturais em diversas regiões do território do Rio de Janeiro, apesar de ser significativo o percentual de concentração de suas atividades no Centro e na Zona Sul da Cidade.

Na pergunta anterior, chamamos a atenção para o fato de 43% das pessoas do grupo 2 considerarem as políticas culturais promovidas pelo Estado bem distribuídas ou concentradas nas Zonas Oeste e Norte da Cidade, percentual que contrastou com os resultados obtidos em comparação com os demais grupos de pesquisa. Esse resultado pode ser compreendido ao analisarmos a regularidade de fruição artística dos grupos pelo território, no qual 46% dos entrevistados do grupo 2 concentram seus hábitos de frequência em atividades culturais realizadas exclusivamente em Jacarepaguá ou em bairros da Zona Oeste incluindo Jacarepaguá, enquanto nos demais grupos de pesquisa este percentual é bastante inferior, chegando a 20%, 17% e 8% nos grupos 1, 3 e 4, respectivamente.

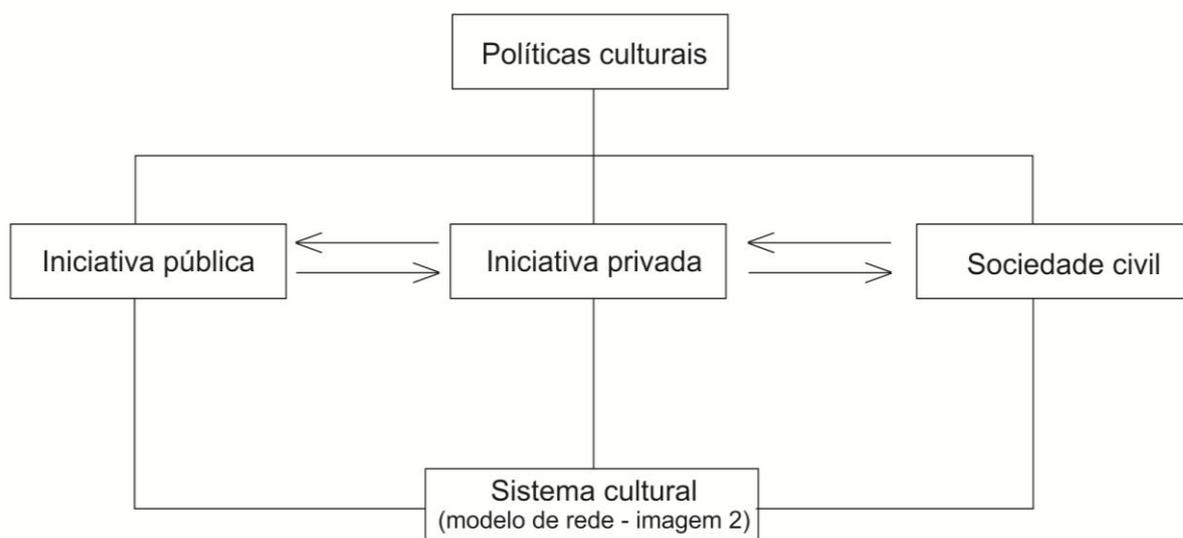
Os dados obtidos nessa pergunta reforçam a concentração territorial que existe no Rio de Janeiro, onde 60,6% dos entrevistados frequentam atividades culturais com maior regularidade no Centro e na Zona Sul. No entanto, o percentual de 39,4% de pessoas que buscam alternativas de fruição cultural na Zona Oeste do Rio de Janeiro é significativo. Também vale destacar o baixo índice de pessoas que frequentam atividades culturais com a mesma regularidade em todas as regiões do Rio de Janeiro, somando apenas 14,5% dos entrevistados.

Concluimos a etapa 2 da pesquisa pedindo aos entrevistados para que citassem um caso do que consideram ser um exemplo de política cultural em Jacarepaguá. A pergunta tinha por objetivo conhecer políticas culturais para além das ações que mapeamos ao longo da pesquisa de campo. No entanto, não houve resposta que apresentasse um caso diferente dos que havíamos pesquisado, e a maioria dos entrevistados citou o Teatro Sesi, a Lona Cultural de Jacarepaguá e o Espaço Cultural Escola Sesc como exemplos de políticas culturais na Região.

3.3 ETAPA DE PESQUISA 3 - MAPEAMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EXISTENTES NA REGIÃO ADMINISTRATIVA DE JACAREPAGUÁ

Ao longo do trabalho defendemos que a construção das políticas culturais deve partir de um conjunto de ações composto pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil. Afirmamos que essas categorias são formadas por indivíduos que a todo tempo se alternam em seus papéis sociais, isto é, ora podem ocupar uma função pública, ora participar de um coletivo artístico ou integrar um projeto vinculado a uma instituição privada, e até mesmo atuar em duas categorias concomitantemente.

A relação entre as três categorias deve ser estabelecida de maneira horizontal, sem sobreposição hierárquica, e, dessa forma, a composição formará um sistema, construído a partir da noção de rede distribuída, reforçando os princípios de convivialidade, confiabilidade, sociabilidade, democracia, cidadania e capitais social e cultural. O esquema a seguir demonstra o modelo proposto:



Na terceira etapa de pesquisa apresentaremos o trabalho de campo elaborado com a finalidade de mapear ações existentes na Região Administrativa de Jacarepaguá que se caracterizam como políticas culturais ou possuem potencial para tal. Para efeito de organização metodológica, a exposição das ações estudadas será feita a partir da categoria de representação social das quais elas se originam, e a partir da explanação acerca das ações, buscaremos demonstrar como cada uma

das iniciativas se articulam com as diferentes esferas de modo a serem implementadas conjuntamente.

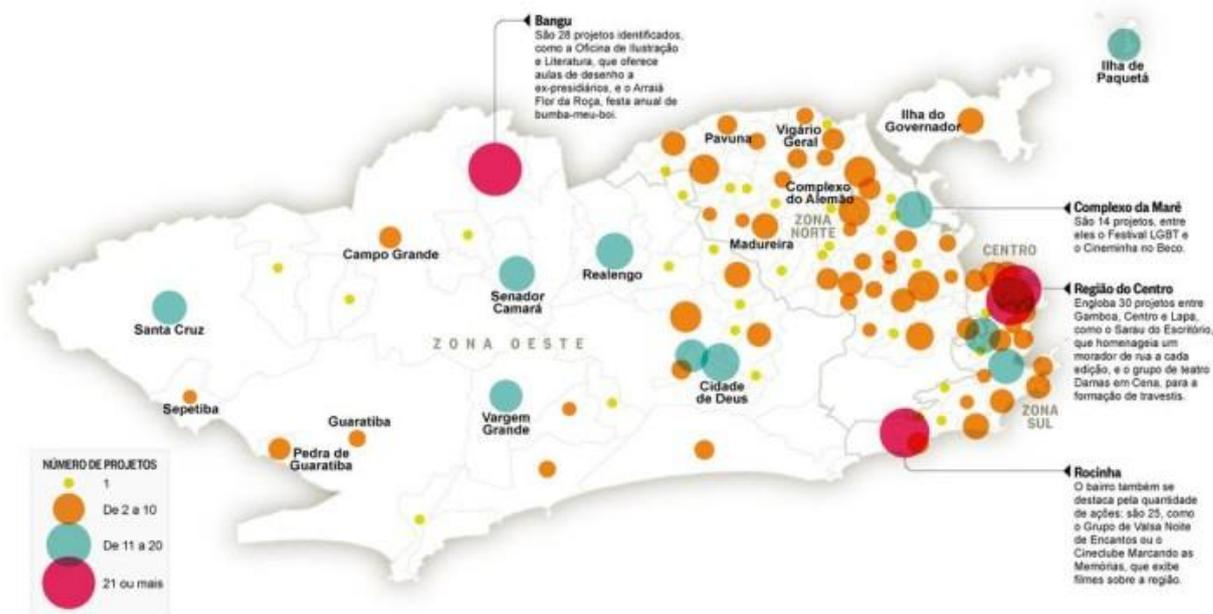
3.3.1 INICIATIVA PÚBLICA

No primeiro capítulo, apresentamos a missão da Secretaria Municipal de Cultura - SMC, cujos principais objetivos estão relacionados à criação de mecanismos de estímulo, expansão, democratização e valorização da cultura carioca. Destacaremos algumas iniciativas recentes promovidas pela SMC que estão alinhadas a esse propósito e, posteriormente, apresentaremos o mapeamento dos espaços públicos de cultura localizados na Região Administrativa de Jacarepaguá. Dentre as políticas recentes promovidas pela SMC que atuam diretamente no território da Zona Oeste valem destacar: Prêmio de ações locais - Rio 450 anos; Programa Territórios de Cultura; e Programa Viva a Cultura!.

Por meio do Prêmio de Ações Locais - Rio 450 anos, a SMC realizou um mapeamento inédito na Cidade, reconhecendo seiscentos e dez projetos de cultura existentes no território do Rio de Janeiro, sendo cento e sessenta e três situados na Zona Oeste²⁰⁸. Os oitenta e cinco projetos mais bem avaliados receberam o valor de quarenta mil reais cada para manutenção das atividades pelo período de um ano e todos os participantes foram cancelados pela SMC, o que lhes auxiliará em editais futuros.

Dentre os projetos mapeados estão: grupos de capoeira, rodas de samba, eventos de cultura cigana, batalhas de MCs, basquete de rua, poesia, entre outras diversas manifestações. A iniciativa é um passo importante no reconhecimento das ações culturais promovidas pela sociedade civil, sobretudo, aquelas que estão situadas em áreas periféricas da Cidade.

²⁰⁸ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-carioca-feita-na-raca-16305108>. Acesso em 04/08/2015.



209

O Programa Territórios de Cultura²¹⁰ pode ser compreendido como uma segunda etapa do Prêmio Ações Locais. A partir do mapeamento realizado pela SMC e do reconhecimento dos territórios historicamente carentes de políticas públicas de cultura, o Programa destinará investimentos inéditos no valor total de um milhão de reais para quarenta realizadores culturais independentes da Maré, complexos da Penha e do Alemão, Senador Camará e Vila Kennedy. Por meio de edital público, os projetos serão selecionados e receberão aporte financeiro para manutenção das ações pelo prazo mínimo de um ano. O Programa foi lançado em julho de 2015 e está em fase de implantação, mas aponta como uma política ímpar de aproximação da iniciativa pública das ações promovidas pela sociedade civil em territórios periféricos.

O Programa Viva a Cultura! engloba seis editais diferenciados: Viva a arte!; Viva a Cidade!; Viva o Circo!; Viva o talento!; Viva o cinema!; e Viva o Carioca!. Além da diversidade de manifestações culturais, o programa inclui tanto editais de fomento direto, quanto via renúncia fiscal. Dentre esses, vale destacar o Edital de Fomento Direto Viva a Arte!, que selecionará projetos para circulação em espaços

²⁰⁹ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-mapa-da-cultura-carioca-feita-na-raca-16305108>. Acesso em 04/08/2015.

²¹⁰ Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibeconteudo?id=5441451>. Acesso em 04/08/2015.

culturais situados nas Áreas de Planejamento 3, 4 e 5 do Rio de Janeiro, contribuindo com a oferta de programações culturais qualificadas nas Lonas e Arenas Culturais, além de outros espaços existentes nessas regiões.

Os programas apresentados fazem parte do conjunto de ações que marcam as comemorações dos quatrocentos e cinquenta anos da Cidade do Rio de Janeiro e denotam um novo direcionamento que está sendo construído em relação ao papel da SMC. Atuando de maneira integrada, englobando programas de fomento direto e por meio de renúncia fiscal, além de projetos de capacitação de agentes culturais e de distribuição de investimentos nas diversas Áreas de Planejamento da cidade, a política implantada sob gestão do Secretário Marcelo Calero aponta para um horizonte promissor. No entanto, faz-se necessário certo distanciamento histórico para uma avaliação aprofundada acerca dos resultados efetivos desses novos programas.

Dentre os espaços de cultura localizados na Região Administrativa de Jacarepaguá, estão sob administração da SMC os seguintes: Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolim; Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá; e Biblioteca Popular Municipal de Jacarepaguá. Veremos especificamente o trabalho de cada uma das instituições.

A história das Lonas Culturais está diretamente ligada à Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, mundialmente conhecido como ECO-92. Na ocasião, foram cedidas à Prefeitura do Rio de Janeiro as estruturas de lonas utilizadas durante o evento. A partir daí, dois fatores foram cruciais para o surgimento do projeto: o primeiro se relaciona ao Teatro de Arena Elza Osborne, criado em 1958 e por muitos anos desativado por não possuir uma cobertura, e a incansável busca de Ives Macena, administrador da Arena, para conseguir a doação de uma lona de circo para solucionar o problema que impedia o funcionamento do espaço. O segundo diz respeito ao projeto do arquiteto Ricardo Macieira, na época diretor executivo do RioArte e, posteriormente, em 2001, Secretário Municipal das Culturas do Rio de Janeiro, para ocupação cultural das lonas recebidas por doação. Dessa forma, foi inaugurada em Campo Grande, no dia 18 de maio de 1993, a Lona Cultural Elza Osborne, a primeira do Rio de Janeiro, com o objetivo de ser "uma ação de inclusão cultural que busca descentralizar a

produção artística da cidade. O projeto foi premiado pela União Europeia, recebeu chancela da Unesco e conquistou o Prêmio Mercocidades." ²¹¹

As Lonas Culturais são administradas por instituições sem fins lucrativos, selecionadas por meio de editais públicos. A instituição selecionada fica responsável pela co-gestão da Lona Cultural pelo período de dois anos e recebe da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro o valor de vinte e cinco mil reais por mês para realização do trabalho ²¹².

A Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolim ²¹³ foi inaugurada em 2007 e está situada no bairro do Pechincha. Amando Nascimento, gestor do espaço desde sua fundação, traça um panorama de criação da Lona e destaca o trabalho desenvolvido pelo projeto:

Essa Lona aqui, assim como as outras, surgiu a partir de abaixo-assinado. Existe hoje um abaixo-assinado com quase três milhões de assinaturas para criação de uma Lona Cultural em Vila Valqueire. A Lona é um projeto voltado para a comunidade, com perspectiva de atender as necessidades que a comunidade precisa. As Lonas revolucionam culturalmente o bairro e os sub-bairros da região. (...) O potencial de cultura que a Lona traz e joga pra fora, não só a de Jacarepaguá, mas todas, é incrível. ²¹⁴

Segundo Amando, existe um projeto em estudo para transformação da Lona Cultural de Jacarepaguá em Arena, além da construção do Planetário de Jacarepaguá:

Está planejado pra cá um Planetário. Quando começar a obra da Arena, se de fato começar, também começa a obra do Planetário. Então a gente vai ter aqui uma Arena e um Planetário. O Planetário de Jacarepaguá vai ficar aqui! Quer dizer, com isso Jacarepaguá tem muito a evoluir a nível de cultura, conhecimento, ciência... Com um Planetário aqui você já viu, né? Vai atender a todas as escolas da região, particulares e públicas, principalmente. (...) Eu acredito que em 2016, como é ano de Olimpíadas, comecem essas obras. ²¹⁵

²¹¹ Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/pcrj/destaques/especial/lonas_culturais_2.htm. Acesso em 25/07/2015.

²¹² Informações extraídas do Edital de Processo Seletivo Público para cogestão das Lonas Culturais. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5371350/4140636/EditalPROCESSOSELETIVOLONAS2015.pdf>. Acesso em 25/07/2015.

²¹³ O músico Jacob do Bandolim foi escolhido para ser o patrono da lona porque morou durante anos no bairro do Pechincha. Disponível em: <http://www.lonacultural.com.br/site/historia.asp>. Acesso em 25/07/2015.

²¹⁴ Entrevista realizada no dia 13 de julho de 2015.

²¹⁵ *Idem*.

A Lona Cultural de Jacarepaguá foi premiada em 2014 como um dos mais importantes projetos socioculturais do Rio de Janeiro. A programação é composta por espetáculos contratados pela equipe co-gestora da Lona e complementada por projetos selecionados em editais públicos de circulação artística, como por exemplo o Viva a Cultura! - Programa de Fomento à Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro. Além de apresentações artísticas, que acontecem no interior da Lona com capacidade para 350 espectadores sentados, são oferecidas ao público de todas as idades cerca de quarenta e duas oficinas gratuitas ou a preços populares. Segundo Amando, a relação com os artistas da região acontece a partir do interesse de ambas as partes:

Eles procuram e nós procuramos. Eles interagem com a gente via rede social, site, e-mail, solicitando pauta. A gente procura saber a história, eles mandam o projeto pra gente, nós marcamos uma reunião e começamos a montar a pauta. A gente atende todos eles.²¹⁶

Aproximadamente seis mil pessoas frequentam a Lona Cultural de Jacarepaguá por mês, e o público é formado, predominantemente, por moradores da região. Atualmente, a Lona conta com cinco pessoas na equipe administrativa para gestão do espaço, sendo dois funcionários públicos, além dos professores dos cursos e prestadores de serviço especializados para a realização dos espetáculos.



217

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 13 de julho de 2015.

A, aproximadamente, cinco quilômetros de distância da Lona Cultural de Jacarepaguá está situado outro equipamento cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro: o Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá. A instituição foi criada em 1998 pelo então prefeito da Cidade do Rio de Janeiro Luiz Paulo Conde, no local onde ficava a Capela de São Thomaz de Aquino, na Rua Barão²¹⁸, no bairro da Praça Seca. Inicialmente chamado de Espaço Cultural, recebeu a alcunha de Centro Cultural Municipal em 2001 por decreto assinado pelo prefeito da época, César Maia, transformando-o em centro de referência dos vários tipos de manifestações artísticas e culturais de Jacarepaguá.

A origem do nome do espaço é bastante interessante, pois foi uma sugestão dos moradores da Praça Seca em homenagem à professora Dyla Sylvia de Sá, residente do bairro em meados do século XX que se destacou pelo trabalho na educação pública.

O Centro Cultural é composto por: salão multiuso com capacidade para 200 pessoas sentadas, área externa com jardim, sala de administração e um diminuto mezanino que abriga a exposição permanente de fotos de Jacarepaguá, acervo do jornalista e escritor Waldemar Costa. A equipe de funcionários é formada por onze pessoas: nove funcionários públicos, sendo cinco atuantes na equipe administrativa e quatro guardas culturais, e dois funcionários terceirizados que atuam na limpeza e conservação.

Atualmente, o Centro Cultural oferece diversas oficinas culturais gratuitas, que incluem: pintura em tela, dança do ventre, dança de salão, produção de cinema e TV, teatro, preparação vocal, capoeira, yoga e baralho cigano. Além das oficinas, a programação é composta por espetáculos de diversas linguagens artísticas, oriundos de editais públicos da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, como o Ações Culturais - Circuito musical, que levou ao Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá trinta shows no primeiro semestre de 2015; o Ações locais, que contemplou o projeto de música e dança "Leros, leros e boleros" e que se apresenta todas as semanas no Centro Cultural; e o 2º Festival Carioca de Arte Pública, que ocupou culturalmente a Praça Seca no período de 18 de abril a 20 de junho, oferecendo, nas dependências do Centro Cultural, oficinas, cadastramento de artistas locais e fóruns de discussão sobre o papel dos artistas públicos.

²¹⁸ O nome da rua é uma homenagem ao Barão da Taquara.

Complementa a programação as articulações que o espaço estabelece com a população local, disponibilizando suas instalações para atividades culturais de grupos da região, conforme afirma Avany Assis, gestora do Centro Cultural:

Os artistas procuram o Dyla e a gente faz a cessão do espaço para rodas de samba, peças de teatro e projetos culturais em geral. Tudo que a gente coloca aqui dentro o público aceita e é bem-vindo, porque a região é muito carente de atividades culturais.²¹⁹

Em 2014, foram cerca de vinte e quatro mil frequentadores, em sua maioria, moradores da Região Administrativa de Jacarepaguá, além de outros bairros da Zona Oeste e da Baixada Fluminense.



220

²¹⁹ Entrevista realizada no dia 09 de julho de 2015.

²²⁰ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 10 de julho de 2015.



221

Também localizada no bairro da Praça Seca e administrada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro está a Biblioteca Popular Municipal de Jacarepaguá Cecília Meireles. A instituição tem como missão contribuir para o aprimoramento intelectual de seus usuários, sobretudo, os moradores da Região Administrativa, já que essa é uma condição para se tornar sócio da Biblioteca. Há quarenta anos estabelecida na Região, a Biblioteca oferece aos seus usuários um acervo que conta com mais de cinco mil livros, além de oficinas, troca-troca de livros, contação de histórias e saraus poéticos e musicais. Todas as atividades são gratuitas e as programações culturais acontecem de três formas: parceria com a associação de moradores da Praça Seca, como o concurso anual de poesia; projetos realizados pela Secretaria Municipal de Cultura que circulam os espaços públicos da Cidade; e por intermédio de parcerias com instituições privadas da Região, como o Serviço Social do Comércio - Sesc e o Serviço Social da Indústria - Sesi.

²²¹ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 10 de julho de 2015.



222

Dessa forma, a Biblioteca Popular Municipal de Jacarepaguá é um equipamento cultural relevante em Jacarepaguá, pois realiza um importante trabalho de formação de novos leitores, principalmente, com estudantes de ensino fundamental da rede pública situados no bairro, além de possuir em seu acervo à disposição do público as pesquisas e obras literárias existentes que abordam a história de Jacarepaguá.

Além das instituições públicas geridas pela SMC, existe, na Região Administrativa de Jacarepaguá, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, cuja administração é de responsabilidade da Secretaria Municipal de Saúde. Localizado nas dependências do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, complexo de saúde mental conhecido como Colônia, localizado no bairro da Taquara, o Museu é responsável pela preservação, conservação e difusão da obra

²²² Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Biblioteca-Popular-Municipal-de-Jacarepagu%C3%A1/172627412940215>. Acesso em 08/07/2015.

de Arthur Bispo do Rosário – um dos expoentes da arte contemporânea, de reconhecimento nacional e internacional.²²³

A história da instituição pode ser resumida por três momentos distintos, definidos pelos diferentes nomes que o Museu recebeu ao longo de sua história:

O primeiro registro de uma organização de natureza museal na Colônia remonta ao ano de 1952, quando é criado um departamento para abrigar a produção artística dos ateliês de arteterapia, então, existentes. O recém-criado setor recebeu o nome de Egaz Muniz, homenageando o médico português criador da lobotomia, cirurgia irreversível de secção no lobo frontal cerebral que “acalmava” pacientes agressivos, deixando-os em estado semivegetativo.

No final dos anos 80, com os avanços da reforma psiquiátrica, o museu passa a se chamar Nise da Silveira, psiquiatra que introduziu um novo olhar para o cuidado dos doentes mentais reformulando a maneira de compreender a loucura dando voz ao universo interior dos pacientes.

Com a morte de Arthur Bispo do Rosário em 1989, a Colônia Juliano Moreira se vê diante do desafio de decidir o destino das obras produzidas por ele durante os 49 anos que esteve internado intermitentemente. O conjunto da sua criação foi abrigado pelo então Museu Nise da Silveira. Frente à nova missão, em 2000, 11 anos após o falecimento de Bispo, a instituição altera o seu nome para Museu Bispo do Rosário, agora, homenageando o principal artista de seu acervo.

Em 2002, com as questões da reforma psiquiátrica já consolidadas, o então Museu Bispo do Rosário agrega “Arte Contemporânea” à sua denominação, voltando-se para os debates em torno da arte atual, criando assim um diálogo entre os mundos da arte e da loucura.

A trajetória de alterações do nome da instituição acompanha as perspectivas do avanço no cuidado em saúde mental. Se, na sua origem, há um privilégio em homenagear o médico que inventou o método de silenciar os pacientes, num segundo momento, passa a homenagear a psiquiatra que percebeu que, por trás da loucura havia um conteúdo a ser revelado, para, finalmente, dar voz ao artista louco que em sua missão ressignifica o próprio mundo.²²⁴

Possuindo um histórico de funcionamento intermitente, desde 2013, com o início da nova gestão, o Museu vive seu momento mais auspicioso, tendo como missão ampliar a relação com seu entorno e se apresentar como um dispositivo cultural potente para a Zona Oeste e para a integração da cidade. A equipe, que fora composta por três pessoas, a partir da nova gestão foi ampliada para vinte funcionários especializados, dentre gestor, administrador, museólogo, produtor cultural, arte-educadores, curador, entre outros.

Além do acervo de obras de Arthur Bispo do Rosário, o museu realiza exposições periódicas e temáticas recebendo obras de outros artistas. Para isso, desenvolve projetos e busca patrocínio por meio de leis de incentivo. Por não estar

²²³ Disponível em: <http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/>. Acesso em 25/07/2015.

²²⁴ Disponível em: <http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/>. Acesso em 25/07/2015.

ligada administrativamente à Secretaria Municipal de Cultura, faz-se necessária a construção de um planejamento diferenciado, como explica Bianca Bernardo, Coordenadora de Educação do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea:

Na Secretaria Municipal de Saúde é muito difícil de a gente conseguir, por exemplo, um edital para o Museu. Na verdade, agora nós estamos numa tentativa de mostrar à Secretaria a importância de se ter um equipamento cultural dentro de um grande equipamento de saúde. Como esse equipamento cultural pode ser responsável pela promoção da saúde. Como é importante criar a possibilidade de um território de trabalho que é interdisciplinar e complementar da saúde e da cultura. E é esse pensamento que nós estamos construindo agora.²²⁵

A frequência de público mensal é de, aproximadamente, mil pessoas. Vale destacar o trabalho de formação que a equipe de Educação do Museu desenvolve com escolas públicas da região:

A gente desenvolve um trabalho continuado com escolas. Nesse ano são três escolas aqui do entorno do Museu que a gente está desenvolvendo um trabalho desde fevereiro e que vai encerrar em outubro. Então, é uma ação continuada porque ela se desenvolve durante todos esses meses, com duas turmas em cada escola. Além destas, a gente atende outras escolas, principalmente da Zona Oeste. Esse ano, eu fiz uma força muito grande com a 7ª CRE, que é a Coordenadoria Regional dessa área, e com os coordenadores pedagógicos dessas escolas para criar um incentivo das escolas da região conhecerem e visitarem o Museu, e também de trabalharem a obra do Bispo do Rosário em seus programas pedagógicos. É aos poucos, mas nós já tivemos um aumento significativo nessa relação.²²⁶

A relação com o território da Zona Oeste é um dos princípios da nova gestão cultural. Nesse sentido, destacaremos duas iniciativas promovidas pelo Museu que ratificam a noção de construção coletiva que propomos nas políticas culturais: o I Encontro de Agentes Culturais da Zona Oeste e o projeto Ocupa Bispo. O Encontro de Agentes Culturais foi realizado no dia 10 de setembro de 2014, nas dependências do Museu Bispo do Rosário, com o objetivo de mapear e promover aproximações entre instituições, grupos, produtores, artistas e demais membros do sistema cultural para debater as ações de cultura na Zona Oeste da Cidade. Dentre as instituições presentes estavam: Teatro Sesi Jacarepaguá, Espaço Cultural Escola Sesc, Museu Casa do Pontal, Sítio Roberto Burle Marx, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, além de diversos artistas, coletivos e agentes culturais participaram do encontro. O Encontro foi uma iniciativa pioneira, sobretudo, pela representatividade

²²⁵ Entrevista realizada no dia 24 de julho de 2015.

²²⁶ *Idem.*

que conseguiu alcançar, promovendo o diálogo e o reconhecimento dos diversos agentes culturais e servindo como mola propulsora para outras ações similares, como a Rede Criativa do Teatro Sesi que apresentaremos a seguir.

A partir do Encontro de Agentes Culturais, emergiu na equipe do Museu Bispo do Rosário o interesse em criar um grupo formado por artistas e coletivos da Zona Oeste com o objetivo de realizar uma ocupação cultural na instituição. Assim, teve início o projeto Ocupa Bispo. Com duas edições realizadas, nos dias 06 de dezembro de 2014 e 29 de janeiro de 2015, o projeto promoveu assembleias de planejamento, com propostas e discussões abertas entre os participantes para composição da programação. A partir da construção coletiva, a programação foi realizada com uma série de trabalhos de artistas da região, entre shows, exposições, exhibições de filme, oficinas, espetáculos de teatro, entre outras atividades.



227

Em 2015, foi criado sob administração do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea o Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura. O espaço reúne todas as atividades culturais do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira: a Escola Livre de Artes - ELA; o Atelier Gaia; a Residência artística -

²²⁷ | Encontro de Agentes Culturais da Zona Oeste. Disponível em: <https://www.facebook.com/museubispodorosarioartecontemporanea?fref=ts>. Acesso em 26/07/2015.

casa B; os Programas de Lazer Pedra Branca e de Geração de Renda Arte Horta & Cia; a implementação do Circuito Cultural Colônia, incorporando os elementos arquitetônicos, históricos e culturais que compõem o território da Colônia como espaços de visitação, reconhecimento e valorização da memória social do lugar.²²⁸

No Polo, usuários da saúde mental e membros da comunidade residente na Colônia Juliano Moreira convivem juntos e participam de diversos cursos gratuitamente, desenvolvendo um pensamento estético a partir da prática artística e da exposição dos trabalhos produzidos nos ateliês, e são estimulados para a ampliação da autonomia, da convivência e da relação social.



229



230

²²⁸ Disponível em: <http://museubispodorosario.com/polo-exp/o-polo-experimental/>. Acesso em 26/07/2015.

²²⁹ Foto de Gabriella Mendes feita no dia 24/07/2015.

²³⁰ *Idem.*



231

3.3.2 INICIATIVA PRIVADA

Dentre as ações promovidas pela iniciativa privada na Região Administrativa de Jacarepaguá destacamos: Teatro Sesi Jacarepaguá, Espaço Cultural Escola Sesc e Retiro dos Artistas, onde estão localizados o Teatro Iracema de Alencar e a Sala de Cinema Eduardo Coutinho.

O Teatro Sesi Jacarepaguá foi inaugurado em agosto de 2009 e está situado na Avenida Geremário Dantas, uma das principais vias do bairro da Freguesia, em prédio conjunto à instituição Senai-RJ. O Teatro faz parte do Programa Sesi Cultural, e está ligado à Gerência de Cultura e Arte do Sistema Firjan, que possui diversos teatros em vários municípios do Rio de Janeiro. Com capacidade para 322 pessoas, oferece uma programação diversificada que inclui oficinas de teatro para crianças e adultos e espetáculos de diversas linguagens artísticas, selecionados por meio de edital e complementada por pauta local, inserindo artistas de Jacarepaguá e demais bairros do Rio de Janeiro. O público mensal que frequenta o espaço é de, aproximadamente, três mil pessoas, em sua maioria moradores da Região Administrativa de Jacarepaguá, e os ingressos são vendidos a preços populares.

²³¹ *Idem.*



232

Zecarlos Moreno, chefe do Setor de Cultura do Teatro Sesi Jacarepaguá desde sua implantação e morador do bairro há cinquenta e cinco anos, destaca a importância do trabalho desenvolvido na região e a histórica escassez de ofertas culturais de Jacarepaguá:

Está sendo muito bom estar com o Teatro Sesi Jacarepaguá porque, até então, eu como morador e artista ativo no bairro sempre desenvolvi projetos em que eu tinha que ir atrás de patrocinador, bater de porta em porta para poder fazer acontecer eventos no bairro, onde os artistas do bairro pudessem oferecer ao público e à comunidade os seus trabalhos sem precisarem se deslocar pra Zona Sul. Eu, por exemplo, tive toda a minha formação na Zona Sul, fiz faculdade, cursos, mas aqui no bairro sempre senti muita carência.²³³

A experiência de Zecarlos Moreno como morador, artista e gestor cultural nesse território ilustra o permanente fluxo de funções no sistema cultural que destacamos anteriormente:

Na década de 1980, eu fui entrando em contato com os artistas de Jacarepaguá e nós criamos o projeto Freguesia em Foco para que os artistas do bairro pudessem mostrar sua arte para a comunidade. Mas era muito de ficar batendo na porta das lojas e pedir patrocínio. Com o Sesi aqui na região, todo esse trabalho que eu desenvolvia antes, de pedir patrocínio para que as coisas acontecessem, se inverteu. Agora, eu como representante do Setor de Cultura do Teatro Sesi Jacarepaguá, estou podendo dar oportunidade para esses artistas da região em conhecer novos grupos locais e também artistas de outros bairros.²³⁴

²³² Foto de Leonardo Minervini feita no dia 05 de julho de 2015.

²³³ Entrevista realizada no dia 17 de julho de 2015.

²³⁴ *Idem.*

A articulação com a comunidade artística e as demais ações de cultura existentes no território é uma preocupação latente da instituição. Dessa forma, foi criado o Rede Criativa, projeto do Sesi Cultural, inicialmente implantado na Baixada Fluminense e em Campos dos Goytacazes e, posteriormente, expandindo-se para os teatros do Sesi na Cidade do Rio de Janeiro. Para dar início ao projeto em Jacarepaguá, Zecarlos Moreno convidou a Vinil 69 Produções, formada por Vinicius Longo e Fernanda Rocha, artistas e incansáveis articuladores culturais da Região. A partir da parceria entre uma instituição privada e membros da sociedade civil foi criado o Rede Criativa Sesi Cultural Zona Oeste com o intuito de ser um ponto de encontro para que artistas, produtores, pesquisadores e todos os integrantes do sistema cultural participem, interajam, troquem e criem juntos. Assim, a Rede é um movimento cultural para unir a classe artística e as instituições culturais da Região, entendendo que essa relação deve partir de um princípio, não de concorrência, mas da soma de potencialidades para uma construção coletiva.



235

O primeiro encontro da Rede aconteceu no dia 6 de novembro de 2014 e marcou o lançamento do Polo de Economia Criativa da Zona Oeste, ação promovida por agentes da sociedade civil que abordaremos posteriormente neste trabalho.

²³⁵ III Encontro da Rede Criativa Sesi Cultural Zona Oeste. Foto de Leonardo Minervini feita no dia 17 de julho de 2015.

Desde então, foram realizados outros dois encontros²³⁶, nos dias 10 de abril e 17 de julho de 2015, ambos no Teatro Sesi Jacarepaguá, contando com a presença de diversos artistas, gestores, produtores autônomos e de instituições culturais da região, além de um representante regional do Ministério da Cultura.

O Espaço Cultural Escola Sesc²³⁷ é uma das instituições que participam ativamente dos encontros da Rede Criativa e que também se destaca pela relevante atuação cultural na Região Administrativa de Jacarepaguá. Inaugurado em 2009, o Espaço está situado na Avenida Ayrton Senna, no bairro de Jacarepaguá, mais precisamente no campus da Escola Sesc de Ensino Médio²³⁸, instituição de ensino de caráter único no país, onde alunos de todos os estados brasileiros residem por três anos para cursar o ensino médio. A Escola Sesc possui uma Gerência de Cultura responsável pela gestão do Espaço Cultural Escola Sesc, além das demais ações de cultura implementadas na instituição, que se constitui em um equipamento cultural moderno e com múltiplos espaços, composto por: sala de teatro com capacidade para 603 espectadores; foyer de exposições; mezanino com cafeteria e espaço para leitura; salas de aula; porão temático; anfiteatro; e área exclusiva para atividades de circo. Além disso, abriga uma galeria de arte urbana, com painéis feitos por grafiteiros proeminentes nos cenários artísticos nacional e internacional. Para gestão desse complexo, o Espaço Cultural Escola Sesc possui uma equipe especializada, composta por gestor e produtores culturais, técnicos de som e luz, contrarregista, designer gráfico, administradores, camareira, entre outros colaboradores.

²³⁶ Após o II encontro, a Rede era composta por setenta e sete integrantes, entre artistas, instituições, produtores e articuladores culturais.

²³⁷ Criado em 1946, o Serviço Social do Comércio – Sesc é uma entidade privada, sem fins lucrativos, mantida pelos empresários do comércio de bens e serviços e que possui capilaridade nacional, modelo de abrangência e cobertura que se confunde com o próprio papel do Estado. Presente em todas as regiões do Brasil e alcançando cerca de 2,2 mil municípios com unidades de atendimento fixas ou móveis, o Sesc tem seu campo de atuação definido pelos programas de Educação, Saúde, Cultura e Lazer. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/>. Acesso em 13/07/2015.

²³⁸ A Escola Sesc de Ensino Médio é uma unidade especial vinculada ao Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio - Sesc. Inaugurada em 2008, a escola proporciona aos alunos ensino gratuito de alta qualidade, além de todo o aparato necessário para estadia dos alunos, como apartamento, alimentação, uniforme e material escolar.



239

Partindo de um conceito amplo de cultura, isto é, entendendo-a como elemento fundamental na formação dos indivíduos, o Espaço Cultural Escola Sesc promove uma série de projetos que se complementam, constituindo-se numa efetiva política cultural. Ao todo, são realizadas cerca de trezentas atividades culturais por ano, todas gratuitas e implantadas com recursos próprios, disponibilizadas aos alunos residentes e a todas as pessoas interessadas em frequentar o espaço, recebendo um público médio anual de setenta mil pessoas. Dentre as ofertas culturais estão projetos de fruição, como festivais e mostras que incluem todas linguagens artísticas, e ações formativas, como cursos, laboratórios e palestras.

A relação intrínseca entre cultura e educação é um princípio da instituição, que tem como missão o desenvolvimento cultural local. Sidnei Cruz, Gerente de Cultura da Escola Sesc desde sua criação, destaca a importância do trabalho no âmbito político-cultural-educacional:

O papel da Gerência de Cultura da Escola Sesc é desenvolver linhas de interfaces entre a escola e a cidade, desenvolvendo relacionamentos e parcerias com as instituições governamentais, não-governamentais e privadas, culturais e educacionais. A principal ação do Espaço Cultural Escola Sesc é fomentar projetos e atividades capazes de contribuir para o desenvolvimento cultural local. Numa região com poucas alternativas culturais de recorte diametralmente oposto aos modelos oferecidos pela indústria cultural estritamente mercadológica, acreditamos que podemos

²³⁹ Foto Leonardo Zielinsky feita em 2013.

contribuir para a protagonização da qualidade e da diferença na programação e constituição de novos hábitos.²⁴⁰

Dessa forma, a interação com o sistema cultural presente no território é uma busca latente do Espaço Cultural Escola Sesc. Vale citar alguns dos projetos realizados sistematicamente que reforçam estes princípios: *Aldeya Jacarepaguá*²⁴¹, que reúne artistas e pesquisadores da Região, fomentando a circulação da produção artística local e promovendo o diálogo acerca dos traços constituintes da identidade territorial de Jacarepaguá; *Uzina - Laboratórios de Artes e Produção Cultural*²⁴², disponibilizando cursos de investigação e criação artística que buscam garantir o direito de acesso a bens culturais de qualidade, como conteúdos de artes e suas linguagens, além de técnicas e ofícios práticos que englobam diversas profissões existentes no mercado de trabalho da cultura; Clube de Espectadores, que inclui diversas estratégias de aproximação entre o Espaço e o público, como mapeamento cultural, cadastramento de pessoas, envio de revista de programação para a residência dos inscritos, assembleias anuais com os sócios mais participativos para discussão e problematização da programação, entre outras; e Escola Bairro Criativo²⁴³, que desenvolve ações culturais em escolas públicas da Região visando, além da formação cultural, contribuir para a ampliação da autoestima das comunidades escolares participantes do projeto.

Complementa a tríade de instituições privadas da Região o Retiro dos Artistas, localizado no bairro Pechincha. Criado em 1918, o Retiro dos Artistas é uma instituição sem fins lucrativos e mantida por meio de doações e apoio de empresas, reconhecida pelo importante trabalho que desenvolve, sobretudo, de

²⁴⁰ Entrevista realizada no dia 24 de outubro de 2012.

²⁴¹ O projeto *Aldeya Jacarepaguá* foi criado em 2009, no primeiro ano de existência do Espaço Cultural Escola Sesc. A programação de 2015 inclui atividades como: palestra sobre a história de Jacarepaguá; visita guiada a espaços de cultura da região, como Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e Museu Casa do Pontal; segunda assembleia de sócios do Clube de Espectadores; encontro do Polo de Economia Criativa da Zona Oeste; e diversas apresentações artísticas de grupos da Região Administrativa de Jacarepaguá.

²⁴² No primeiro semestre de 2015 o projeto ofereceu gratuitamente 88 turmas em 42 cursos de artes, nas linguagens de música, artes cênicas, design de comunicação e artes visuais. Aproximadamente mil e duzentas pessoas participaram do projeto neste período.

²⁴³ No primeiro semestre de 2015, participaram do projeto o Colégio Estadual Bernardo Sayão (Taquara), a Escola Municipal Zélia Braune (Jardim América) e o Ginásio Experimental Carlos Lacerda (Taquara). De março a abril foram realizadas as seguintes atividades em cada uma destas instituições: Oficina de Graffiti, Oficina de RAP, Oficina de escrita criativa/Bicicloteca, Oficina de livro de pano, Oficina de intervenção Urbana, Oficina de dança urbana, Oficina de basquete de rua e Oficina de capoeira e cultura popular.

assistência social a artistas idosos. No momento são trinta e dois artistas residentes, aos quais são oferecidas aulas de yoga, fisioterapia, tratamentos odontológicos, salão de beleza e hidroginástica. Nas dependências do Retiro estão o Teatro Iracema de Alencar e a Sala de Cinema Eduardo Coutinho.

O Teatro Iracema de Alencar foi inaugurado em 1998, na ocasião da reforma realizada pela Rede Globo no Retiro dos Artistas, e contou com o apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro, que contribuiu arcando com os custos de instalação do sistema de ar condicionado. Com capacidade para 282 espectadores, atualmente sua principal forma de funcionamento é com o aluguel do espaço para realização de formaturas e eventos privados. Elizabeth Teixeira, administradora do espaço desde 2006, aponta as dificuldades que motivaram algumas mudanças no funcionamento do Teatro:

No começo, a gente trazia muita peça, mas é sempre uma incógnita se vai encher ou não. E nós temos um custo fixo, ficar pensando só em bilheteria, realmente, no começo não estava dando certo. Para nós que vivemos de doação ficar bancando isso até ver quando vai dar certo é inviável, então nós decidimos alugar, pois é isso que permite manter o Teatro e os custos.²⁴⁴

Em frente ao Teatro está localizada a Sala de Cinema Eduardo Coutinho. Com capacidade para quarenta e sete espectadores, a Sala foi criada em 2010 com patrocínio da empresa Oi, da Secretária de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e do Instituto Rio, visando ser um espaço alternativo de exibição e experimentações no segmento audiovisual. No entanto, desde 2012 quando realizou a segunda mostra de filmes Dercy Gonçalves, o Cinema não apresenta uma programação sistemática e divulgada ao público.

Portanto, as dificuldades financeiras e a ausência de uma equipe especializada de profissionais de cultura atuando juntamente com os gestores do espaço impossibilita a consecução de ações que se configurem em políticas culturais. No entanto, seu papel no âmbito da valorização de artistas idosos é sem precedentes no cenário brasileiro, além de possuir dois equipamentos culturais especializados e bem estruturados, aptos a receberem produções artísticas e com imenso potencial para melhor contribuir para o sistema cultural da Região.

²⁴⁴ Entrevista realizada no dia 10 de julho de 2015.



245



246

3.3.3 SOCIEDADE CIVIL

Durante o trabalho de campo, buscamos mapear iniciativas que se aproximam dos conceitos que apresentamos como característicos de uma política cultural. Na pesquisa relativa à sociedade civil entramos em contato com artistas, grupos, coletivos, companhias e projetos diversificados, que foram de suma importância para a coleta de informações. No entanto, por critérios metodológicos, entendemos que o foco da pesquisa deveria se basear no reconhecimento de propostas que se caracterizem por um conjunto de ações que visam promover a produção cultural no território de Jacarepaguá e, portanto, optamos por não estender o mapeamento à criação de uma lista de integrantes do sistema cultural existentes na Região. Além do recorte necessário para que o trabalho fosse realizado, outro fator que motivou esta escolha foi o constante e, principalmente, curto prazo em que surgem e se dissolvem grupos, companhias e produções artísticas, o que daria à pesquisa um caráter desatualizado em pouco tempo, perdendo sua funcionalidade.

Dessa forma, as iniciativas que mapeamos como políticas culturais promovidas pela sociedade civil são: Polo de Economia Criativa da Zona Oeste; Ponto de Cultura Escola Pop Curicica; Ponto de Cultura Capoeira Cidadã; Ponto de Cultura JPA Afro-cultural; projeto Praça Seca Cultural; e Coletivo Pra Comu. A seguir, apresentaremos suas características gerais e daremos maior destaque às entrevistas realizadas com os representantes das iniciativas.

²⁴⁵ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 10 de julho de 2015.

²⁴⁶ *Idem.*

O Polo de Economia Criativa da Zona Oeste foi criado em outubro de 2014, a partir da reunião de integrantes dos grupos artísticos Cia. Atos e Atores, Coletivamente e Vinil 69 Produções, representadas por Mauro Lima; Wagner José e Ana Paula; e Vinicius Longo e Fernanda Rocha, respectivamente. Bastante engajados com a produção cultural de Jacarepaguá e moradores do bairro, os agentes culturais se reuniram para pensar em alternativas de como potencializar as ações de cultura na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A ideia é um desdobramento de ações que vinham acontecendo em anos anteriores, como explica Vinicius Longo:

Um pouco antes do Polo, a gente fez um projeto que era mais político chamado Visão suburbana, que era um projeto de ir confrontar o poder público sobre a importância de trazer políticas pontuais e de continuidade para a Zona Oeste. Eu lembro que a gente trouxe o Eduardo Paes²⁴⁷ na Lona de Realengo. A gente fez uma carta de exigências pra ele, que foi construída por muitas mãos, e ele disse que iria cumprir aquilo tudo. Mas, assim como a Conferência Municipal de Cultura em que nem metade do que foi discutido foi realizado, a nossa também não foi muito cumprida. Depois de um certo tempo o Visão suburbana se desmantelou. Mas eu encontrei muita gente bacana de se trabalhar.²⁴⁸

O crescente movimento de aproximação entre os integrantes do sistema cultural de Jacarepaguá foi resultando em articulações que buscavam atrair as iniciativas pública e privada para a discussão e promoção cultural na Região. Do mesmo modo, instituições privadas de excelência cultural no Rio de Janeiro inauguram espaços em Jacarepaguá, trazendo novas ideias e propostas de políticas que visam ao desenvolvimento cultural local. Da aproximação dessas iniciativas se dá a parceria entre o Teatro Sesi Jacarepaguá, interessado em implantar na Região o projeto Rede Criativa, e os artistas locais, que se reúnem na perspectiva de construção do Polo de Economia Criativa visando:

Criar efetivamente, não só um espaço de ver atrações, mas um espaço de troca e convivência. Porque esse é um dos principais pontos que as políticas públicas deixam a desejar, elas propõem formação de plateia, mas não constroem pontos de convivência, que são fundamentais para a oxigenação da arte como um todo e para o encontro dessas parcerias, onde juntos somos mais fortes.²⁴⁹

No segundo capítulo da dissertação, afirmamos que o mantra do artista deve ser fazer circular sua obra. Para isso, ele deve buscar parcerias, aproximar-se do

²⁴⁷ Na ocasião, Eduardo Paes estava cumprindo o primeiro mandato como Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro.

²⁴⁸ Entrevista realizada no dia 04 de julho de 2015.

²⁴⁹ *Idem.*

público e assumir um papel ativo e político no modelo de sistema cultural. A forma de atuação do Polo de Economia Criativa e dos grupos que o integram ratificam esse pensamento, mostrando como a relação entre a produção artística e o território afetivo é também um princípio ético-estético:

Eu, por exemplo, sempre tive um sentido no meu trabalho de tentar me sustentar e criar o meu próprio mercado. De ver que a minha música e os meus projetos nunca eram a crista da onda, então a gente teve que aprender a encontrar as pessoas que estivessem dispostas a curtir e fazer junto aquilo que a gente acredita. Esse é um trabalho de pesquisa mesmo, onde que funciona, por que as coisas funcionam em tal lugar e em outros não, o que está faltando... Então, nesse sentido pensar o território de Jacarepaguá, que é o lugar onde eu me criei, que eu tenho as minhas memórias de infância e adolescência, é pensar mesmo nesse apego, de querer vê-lo transformado, mas não é no sentido pensar que estamos trazendo a salvação. Não é esse discurso, mas trabalhar com o que já existe e agregar o que a gente pensa sobre arte.²⁵⁰

A compreensão de que há na Zona Oeste uma histórica carência de políticas culturais públicas está presente na análise dos artistas. No entanto, ao contrário de se posicionarem de maneira passiva e utilizarem esta ausência como justificativa para uma possível acomodação, nos integrantes do Polo isso provoca o efeito contrário, como destaca Wagner José:

Como espectador, eu sinto muito. Talvez até por isso a iniciativa de fazer por onde. E como artista, mais ainda. Por aí eu passo a pensar que se eu não fizer não vou ter onde me apresentar. Ou vou ficar condicionado a ocasiões muito esporádicas. Então, as ações que eu promovo aqui, com e sem o Polo, são no sentido de criar os espaços e fazer esses pequenos focos irem se irradiando.
(...) As vezes as pessoas comentam com a gente e perguntam: por que vocês estão produzindo isso aqui? Por que vocês não vão pro circuito oficial, pra Lapa, Centro e Zona Sul? Ai, eu falo que não. As pessoas estão aqui também e elas saem daqui pra ir pra lá. A gente tem que pensar nessa distribuição e na descentralização.²⁵¹

A pretensão do Polo de Economia Criativa é expandir as ações pelo território da Zona Oeste, criando uma grande rede com os integrantes desse sistema cultural. Para isso, está em criação um site com o objetivo de reunir e disponibilizar informações culturais sobre a Zona Oeste para os interessados, tais como: agenda de atividades culturais, endereços e perfil dos espaços de cultura existentes, cadastro de artistas e profissionais residentes na região, ofertas de emprego, dados culturais etc.

²⁵⁰ Entrevista realizada no dia 04 de julho de 2015.

²⁵¹ *Idem.*

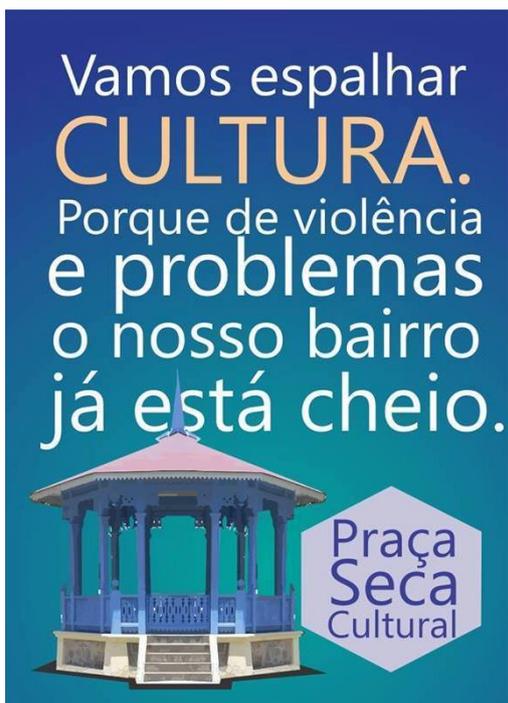
Na Região Administrativa de Jacarepaguá, um projeto recente que vem se configurando como mais uma ação de articulação do sistema cultural é o Praça Seca Cultural. O projeto teve início em 2014 por iniciativa dos artistas e moradores do bairro Marcelo Serralva e Marissa de Britto²⁵², que incomodados com a violência do bairro e a ausência de atividades culturais em espaços públicos, decidiram ocupar culturalmente a Praça. Após a primeira edição do evento, a Praça Seca recebeu o 2º Festival Carioca de Arte Pública, sob coordenação geral de Amir Haddad, o que provocou uma confluência de interesses entre os projetos, impulsionando, tanto em visibilidade e articulação com a comunidade, como em condições estruturais, o projeto Praça Seca Cultural. Tendo em vista que o Festival é uma ação itinerante pela Cidade do Rio de Janeiro, a intenção dos seus organizadores era fazer a transição para que outras ações de ocupação cultural dessem continuidade ao trabalho, o que vem ocorrendo por meio do Praça Seca Cultural.



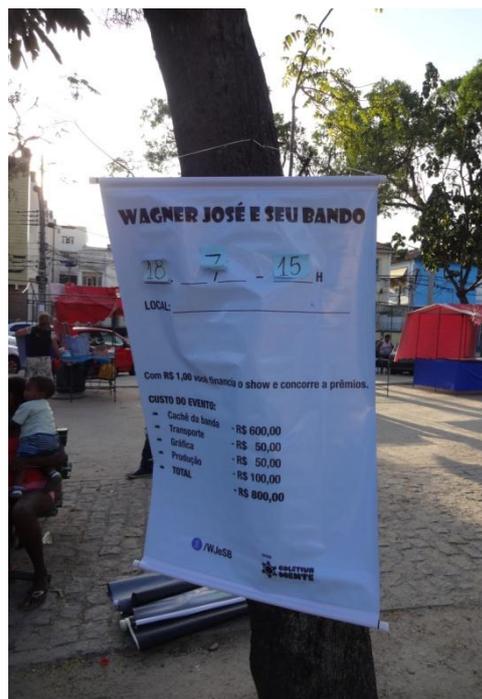
253

²⁵² Também integram a equipe do Praça Seca Cultural: Wagner José, Francine Pinhão, Márcio Rocha e Walquíria Cordeiro.

²⁵³ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 18 de julho de 2015.



254



255

O projeto é realizado inteiramente a partir de parcerias, isto é, sem patrocínio ou aporte financeiro de editais. As articulações se dão em todas as esferas: com a iniciativa pública, a partir da liberação e apoio logístico oferecido pela Subprefeitura da Barra da Tijuca e Jacarepaguá; com os artistas, que se apresentam gratuitamente; e com o comércio local, que oferece empréstimo de equipamentos, como, por exemplo, na sexta ocupação, realizada no dia 18 de julho de 2015, em que a empresa Tienes Pianos LTDA disponibilizou um piano. O objetivo do projeto é realizar uma edição por mês, que, atualmente, reúne cerca de duzentas pessoas, entre artistas e público. Marcelo Serralva, que é morador do bairro há quarenta e cinco anos, destaca o dinamismo da relação com a comunidade e com os demais projetos culturais da região:

A gente não tem verba pública. Talvez a gente tente participar de algum edital para poder manter o que a gente faz. Mas, hoje, é tudo feito com as nossas ações. O Wagner José, como ele gasta mais estrutura, pois leva o som, ele passa o chapéu. É uma coisa bem rua mesmo. A gente nem convida muito os artistas, pois é um microfone aberto. Os artistas se oferecem pra se apresentar, porque não tem cachê.

Nós temos uma boa relação com a subprefeitura e tem também um assessor que mora em Jacarepaguá. Mas isso é uma relação de morador para morador, nada que envolva grupo político. E a gente também faz muita coisa baseado na Lei dos Artistas de Rua. A gente está tentando, informalmente, mapear as ações da Praça Seca, como acontece na Rede

²⁵⁴ Disponível em <https://www.facebook.com/PraçaSecaCultural?fref=ts>. Acesso em: 24/07/2015.

²⁵⁵ Foto de Leonardo Minervini feita no dia 18 de julho de 2015.

Criativa. São poucos grupos ainda, mas existe um princípio de ajuda mútua.²⁵⁶

Neste sistema de relações que se estabelecem entre os projetos, surgiu no início de 2015 o Pra Comu²⁵⁷, projeto de afirmação racial definido como "encontro multicultural para a comunidade e feito pela comunidade, com atividades de música, teatro, literatura, moda e gastronomia."²⁵⁸ As atividades acontecem no Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá, por meio de parceria e cessão do espaço. Três integrantes do coletivo são nascidos e criados na Praça Seca e, como afirma Renata Morais, o coletivo surgiu a partir de duas premissas:

A gente ficava se perguntando o por quê de nós não termos um espaço para mostramos a nossa gente, mostrar o nosso trabalho, a nossa música e a nossa arte. (...) A primeira intenção era inserir a Praça, no entorno do coreto, só que a gente achou que seria muito difícil, ou quase impossível, por que ninguém ia dar voz ou dar oportunidade para três negros periféricos. Então a gente decidiu volta às nossas origens e retornar ao Centro Cultural. (...) A intenção é mostrar o que o povo preto é capaz de fazer. Então, a gente convocou os expositores afros. A gente convocou os DJs afros. A gente fez uma manifestação mesmo pra que a galera acordasse e visse que a Zona Oeste e, principalmente, a Praça Seca precisava de afirmação.²⁵⁹



260

²⁵⁶ Entrevista realizada no dia 17 de julho.

²⁵⁷ Atualmente, participam do projeto Pra Comu: Renata Morais, Marcelo Serralva, Tiago Teles e Nelson Teles.

²⁵⁸ Disponível em <https://www.facebook.com/PracaSecaCultural?fref=ts>. Acesso em: 24/07/2015.

²⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qPGgP2tnAX8>. Acesso em 27/07/2015.

²⁶⁰ Disponível em <https://www.facebook.com/PracaSecaCultural?fref=ts>. Acesso em: 24/07/2015.

Dessa forma, o Coletivo Pra Comu, além de ser um projeto de articulação cultural da comunidade, traz à tona discussões fundamentais que devem ser tratadas pelas políticas culturais, como os conceitos de valorização da diferença e democracia cultural.

Portanto, a partir do surgimento de projetos que tenham como proposta articular e fomentar as ações culturais nos bairros de Jacarepaguá, constituem-se movimentos de políticas culturais protagonizados pela sociedade civil. Nessa mesma condição estão os Pontos de Cultura, "ação do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura (MinC), que, desde 2007, atua em parceria com os governos do Estado, apoiando iniciativas culturais bem-sucedidas da sociedade civil."²⁶¹ Segundo dados da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro - SEC, existem, atualmente, cento e noventa e seis Pontos de Cultura no Estado do Rio de Janeiro²⁶², sendo cinquenta situados na Cidade do Rio de Janeiro²⁶³ e integrantes da Rede Carioca de Pontos de Cultura, selecionados por meio de edital público lançado em 17 de setembro de 2013 pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro²⁶⁴. Trinta desses Pontos de Cultura desenvolvem suas atividades, exclusivamente, nas Áreas de Planejamento 3, 4 e/ou 5, cumprindo requisito estabelecido pelo edital. Os projetos contemplados receberam o valor total de cento e oitenta mil reais, divididos em três parcelas de sessenta mil reais por ano, para gestão e promoção das ações culturais pelo período de três anos. Dentre os projetos, quatro estão localizados na Região Administrativa de Jacarepaguá: Escola Pop; Capoeira Cidadã; JPA Afro-cultural e Cultura Viva no Anil.

O Ponto de Cultura Escola Pop está localizado na sede da associação de moradores da comunidade Asa Branca²⁶⁵, no bairro da Curicica. O projeto é uma

²⁶¹ Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-projeto/rede-de-pontos-de-cultura-do-estado-do-rio-de-janeiro>. Acesso em 28/07/2015.

²⁶² Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-projeto/rede-de-pontos-de-cultura-do-estado-do-rio-de-janeiro>. Acesso em 28/07/2015.

²⁶³ Disponível em:

http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4376113/4113303/Publicacao_ResultadoFinal_tabela_revisada.pdf. Acesso em 28/07/2015.

²⁶⁴ O edital foi lançado mediante convênio entre a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) e a Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro.

²⁶⁵ A comunidade Asa Branca foi criada em 1985. Cerca de nove mil pessoas residem na comunidade, que conta com um número expressivo de imigrantes haitianos.

ação do grupo teatral Entrou Por Uma Porta²⁶⁶, oriundo de Jacarepaguá, sob coordenação de Reinaldo Sant'ana que explica os objetivos do Ponto de Cultura:

Nós começamos a perceber que a comunidade carecia de um programa de atuação cultural. Porque é uma comunidade onde um cinema fica distante, as crianças querem fazer teatro, mas não tem oportunidade, enfim, ficam distantes da oferta de cultura. Então, surge nessa ideia da transformação territorial e apropriação por parte dos moradores. Nós sabemos que todo o programa tem um fim, e no fim, nós queremos deixar um legado. Um cinema, um espaço reformado para sala de aula, sala de leitura, biblioteca e aumentar a quantidade de alunos em sala de aula. Esse é um diagnóstico nosso nessa comunidade: as crianças passam muito pouco tempo em sala de aula, leem muito pouco e não frequentam as atividades culturais da região.²⁶⁷

Na equipe de gestão do projeto trabalham dez agentes culturais, que desenvolvem oficinas de comunicação com ênfase em fotografia, jornalismo e rádio, além de cursos de teatro e circo, totalizando, até julho de 2015, sessenta pessoas matriculadas, entre crianças e adolescentes residentes na comunidade.

No bairro da Freguesia está localizado o Ponto de Cultura Capoeira Cidadã, que tem como missão promover o desenvolvimento social de crianças e adolescentes por meio da capoeira, propagando seus ensinamentos e tradições. Com um histórico de atuação na comunidade desde o ano 2000, o que lhe confere reconhecimento e prestígio junto aos moradores do bairro, o Capoeira Cidadã possui diversos projetos realizados, dentre os quais valem destacar: *Quero ver pegar!*, projeto realizado por meio de convênio firmado junto ao IPHAN para divulgação da cultura imaterial brasileira, como a Capoeira, o Jongo e o Samba de Roda; *Cine mais cultura*, oferecendo espaço de tela para a produção audiovisual brasileira; e a *Roda de Leitura Venha Aprender Brincando*, que em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro ofereceu cursos, rodas de leitura, oficinas, debates, seminários, exibição de filmes, exposições, mediação de leitura e apresentações artístico culturais. Atualmente, o projeto oferece aulas de capoeira integradas a outras temas, como artesanato, cinema, informática e apoio educacional, para crianças e adolescentes na faixa etária de 4 a 18 anos, sempre no contraturno escolar.

²⁶⁶ O grupo Entrou Por Uma Porta foi criado em 1989 e integra a Rede de Teatro Popular, de Rua e Artes afins.

²⁶⁷ Entrevista realizada no dia 11 de julho de 2015.

Lançado no dia 9 de maio de 2014, o Ponto de Cultura JPA Afro-cultural, promovido pelo Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP)²⁶⁸, tem como foco de atuação quatro escolas públicas situadas no bairro da Taquara. A proposta central do projeto é de estimular o crescimento da cultura afro-brasileira na região, por meio de atividades como oficinas e cursos de capoeira, jongo, samba de roda, danças afro-brasileiras e percussão; capacitação audiovisual: cineclube, fotografia e informática. As festas populares também fazem parte do programa de ações do projeto, que promoverá celebrações em comemoração ao Dia Estadual do Jongo e Dia Nacional do Samba.²⁶⁹

Para concluir, o quarto projeto, cujo foco de atuação é a Área de Planejamento 4 do Rio de Janeiro dentre os selecionados pelo edital de implementação da Rede Carioca de Pontos de Cultura, é o Cultura Viva no Anil. Promovido pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Anil, o projeto ainda está em fase de implantação e propõe manter a tradição no bairro da participação comunitária nas celebrações de Carnaval.



270



271

²⁶⁸ O CEAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas – é uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, sem vinculação partidária ou religiosa. Foi fundada no Rio de Janeiro, em 1989, por ex-internos da antiga Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem), com ajuda de representantes da Comunidade Negra e do Movimento de Mulheres. A recorrente violação dos direitos fundamentais das classes menos favorecidas foi a grande inspiração para a criação da entidade. Disponível em: <http://ceapj.org.br/a-instituicao-2/>. Acesso em 29/07/2015.

²⁶⁹ Disponível em: <http://ceapj.org.br/projeto-jpa-afro-cultural-lancado-na-taquara/>. Acesso em 29/07/2015.

²⁷⁰ Ponto de Cultura Escola Pop. Foto de Leonardo Minervini feita no dia 11 de julho de 2015.

²⁷¹ Foto JPA Afro-cultural. Disponível em <http://ceapj.org.br/projeto-jpa-afro-cultural-lancado-na-taquara/>. Acesso em 28/07/2015.



272

²⁷² Ponto de Cultura Capoeira Cidadã. Disponível em: <http://capoeiracidada.org.br/>. Acesso em 28/07/2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de campo apresentado foi realizado no período de novembro de 2014 a julho de 2015, precedido pelas etapas de pesquisa teórica e bibliográfica ao longo do curso de Mestrado em Cultura e Territorialidades. Durante a pesquisa nos deparamos com dificuldades diversas, como a escassa bibliografia sobre a Região Administrativa de Jacarepaguá e a inexistência de informações acerca de dados culturais na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro. Buscamos fazer dessas dificuldades um desafio e uma missão com o intuito de contribuir para futuras pesquisas e articulações culturais no território. Para isso, procuramos apresentar ao longo do mapeamento, não apenas as iniciativas por si só, mas os projetos, atividades, instituições e pessoas que as realizam. Dessa forma, objetivamos descrever de forma densa o território, reconhecendo e nomeando os agentes que compõem o sistema cultural existente na Região.

Observamos que a territorialidade é um sentimento latente entre os moradores, manifestando-se de forma mais intensa em alguns bairros, como a Praça Seca, por exemplo. Tal característica está relacionada à história de formação do bairro, as relações estabelecidas entre a comunidade local e os vínculos afetivos entre indivíduos e território, compondo um conjunto de elementos simbólicos que constituem traços identitários compartilhados, reforçando o sentimento comunitário. A dialética entre o local e o individual, o território e o grupo, é fator determinante da noção de territorialidade, e acontece de maneira espontânea, como afirma Clifford Geertz:

Não existem de fato homens não-modificados pelos costumes de lugares particulares, nunca existiram e, o que é mais importante, não o poderiam pela própria natureza do caso. (...) Essa circunstância faz com que seja extraordinariamente difícil traçar uma linha entre o que é natural, universal e constante no homem, e o que é convencional, local e variável. Com efeito, ela sugere que traçar tal linha é falsificar a situação humana, ou pelo menos interpretá-la mal, mesmo de forma séria.²⁷³

A identificação desse traço na personalidade dos moradores foi o suficiente para a compreensão de que há uma relação intrinsecamente estabelecida na Região Administrativa de Jacarepaguá, reforçando, ainda mais, a importância do território no processo de planejamento e execução de políticas culturais.

²⁷³ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 27.

Referenciado pela ideia de cultura como uma ciência interpretativa, propomos a realização de uma pesquisa sobre políticas culturais na Região Administrativa de Jacarepaguá, isto é, o reconhecimento do conceito por meio das práticas existentes em um determinado território, pois, como afirmou Geertz: "o *locus* do estudo não é o objeto do estudo. Os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam *nas* aldeias."²⁷⁴ Isso explica a escolha por uma escrita que pode ser dividida em dois momentos: teoria e *práxis*, conceitos e aplicabilidades.

Os critérios adotados para seleção das iniciativas que seriam estudadas, por mais que tenhamos tentado embasá-los a partir dos conceitos expostos, não perdem uma parcela significativa de subjetividade. Assim como todo processo de escolha de uma programação cultural, foi necessário realizar um recorte curatorial daquilo que seria estudado, e, do mesmo modo, delimitar o território de observação. A neutralidade no trabalho de campo foi uma tentativa constante, nem sempre atingida, pois o conhecimento prévio e a participação ativa em algumas dinâmicas culturais existentes na Região, do mesmo modo que possibilitaram a abertura de canais de comunicação com os seus agentes e permitiram uma compreensão mais aprofundada e, até mesmo mediada, também foram, por vezes, fatores que dificultaram a busca pela imparcialidade no processo de pesquisa de campo.

Partimos da premissa de que as políticas culturais caracterizam-se por um conjunto de ações, não restringindo-se à criação de espaços de cultura, como museus, teatros, cinemas e salas de concerto, mas indo além, englobando as práticas que farão esses espaços promoverem princípios que visam à democracia, à cidadania cultural e à valorização da diversidade. Para isso, a ideia de processo é determinante.

A escolha pelo uso de imagens, sobretudo, no terceiro capítulo foi um recurso metodológico conscientemente bastante explorado. Por se tratar de um território pouco conhecido no que tange a pesquisas, publicações e trabalhos acadêmicos de cunho cultural, entendemos que a exposição imagética, juntamente com a descrição textual, seria a melhor maneira de contextualizar o leitor. Não se trata do provérbio "ver para crer", mas na utilização das imagens como enriquecimento do processo de

²⁷⁴ GEERTZ, Clifford. *Idem*, p. 16.

análise da Região e parte de um registro histórico que marca todo processo de pesquisa realizado em um determinado território.

O trabalho de campo nos mostra que há, na Região Administrativa de Jacarepaguá, um movimento crescente, por parte das diversas formas de representação social, de um conjunto de ações articuladas que se caracterizam como políticas culturais. Também podemos observar que a maioria das ações estudadas estão em processo de implementação, possuindo menos de dez anos de existência, como os casos do Teatro Sesi Jacarepaguá, o Espaço Cultural Escola Sesc e a Lona Cultural de Jacarepaguá, além de outras iniciativas recém-criadas, como o Polo de Economia Criativa da Zona Oeste, o projeto Praça Seca Cultural, o coletivo Pra Comu e os novos Pontos de Cultura contemplados no edital de seleção realizado em 2013. Isso demonstra que há na Região um processo de crescimento de iniciativas culturais, tanto em quantidade quanto em ampliação das existentes, seguindo uma lógica de *feedback* positivo, isto é, as ações que são realizadas pelos agentes culturais do território estimulam outros agentes para novas práticas.

Valem destacar outras características que se repetem entre os projetos estudadas: os gestores das instituições e projetos estão, em sua maioria, desde a criação das iniciativas que gerem, sendo esse um fator extremamente positivo que permite a continuidade do trabalho cada vez mais pautado em um conhecimento de longo prazo do território atuante; a maioria das iniciativas listadas possuem ações articuladas com outras instâncias sociais, oferecendo ao público atividades de fruição e formação gratuitas ou a preços abaixo da média de mercado. Outra semelhança é que diversos agentes envolvidos nas iniciativas que partem da sociedade civil têm por característica serem artistas de rua, o que reforça a constatação apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, na qual mencionamos a crescente busca por espaços públicos e pela construção de lugares de sociabilidade e memória, em contraposição aos não-lugares.

Assim sendo, observamos uma produção cultural latente e em expansão. No entanto, ainda há muito para avançar, como, por exemplo, na melhor distribuição das políticas públicas, iniciada por meio dos diversos editais específicos citados, na ampliação das formas de distribuição da produção cultural local, na consolidação dos projetos que estão em fase de implantação, no reconhecimento do potencial cultural do território por parte de seus moradores e no fortalecimento das redes do

sistema cultural, a partir da ampliação do capital social e dos laços de confiabilidade entre seus partícipes.

Certamente, este trabalho não se configura como um mapeamento definitivo. No primeiro capítulo, o panorama de construção do conceito de cultura exposto demonstra que esta é uma noção em permanente construção e, por princípio, acanônica. Da mesma maneira, a produção cultural existente na região estudada se modifica permanentemente, como resultado natural de todo processo vivo e coletivo, que se configura a partir das dinâmicas intrínsecas ao território. Por esse motivo, o foco da pesquisa de campo esteve baseado nas políticas culturais, que necessariamente possuem uma dinâmica mais longa, não nos preocupando em realizar um mapeamento artístico da Região, posto que correríamos o risco de chegar ao fim do trabalho com resultados desatualizados, tendo em vista que diariamente novos projetos são criados e outros deixam de existir.

As reflexões acerca do conceito de políticas culturais e todos os demais elementos que propomos integrarem o termo, serviram-nos de alicerce para uma compreensão mais ampla do cenário em que vivemos. A partir do histórico dessas políticas no Brasil, é possível afirmar que o momento presente é único no que tange a iniciativas que trazem novas possibilidades aos velhos paradigmas vigentes. Princípios como a valorização da diferença e a democracia cultural associados às políticas culturais, trazem à tona projetos que propõem uma distribuição mais equânime das ações e dos investimentos pelo território, trazendo uma perspectiva de novos horizontes a este cenário. Entretanto, ainda há um distanciamento profundo quando se trata de políticas públicas de cultura no território do Rio de Janeiro.

Portanto, buscamos com a pesquisa contribuir para a desmistificação da Região Administrativa de Jacarepaguá, estereotipada como lugar longe, perigoso, sem atrativos, infestado de mosquitos, onde inexitem políticas culturais ou produção de cultura relevante. Diametralmente oposto a isto, como o movimento manguebeat e suas parabólicas enterradas na lama, em Jacarepaguá as antenas estão afundadas no pântano. É preciso desenterrá-las e mostrar o enorme potencial de desenvolvimento cultural desse complexo território. Parafraseando Brunner, faz-se necessário que, para cada momento do sistema de produção cultural, exista uma política específica, que deve ter como foco os integrantes do sistema cultural e as

etapas desse complexo, isto é, a produção, a distribuição, a promoção e as formas de acesso.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1928, [2006], 5ª edição.
- ARAÚJO, Carlos. *Jacarepaguá de Antigamente*. Rio de Janeiro, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papimus, 1995
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BARBERO, Jesús Martin. *Comunicação & Educação*, São Paulo, 1 181 : 5 1 a 6 1, maio/ago, 2000.
- BECKER, Howard. *Falando da sociedade – ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BARBALHO, Alexandre & RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Pauli*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- BARBOSA, Wallace de Deus. *Cultura - Formação e desenvolvimento a partir das contribuições de Edward Tylor e Franz Boas*. PPCULT, IACS, UFF. Texto de circulação restrita.
- BARROS, José Márcio (org.). *As mediações da cultura: arte, processo e cidadania*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt, *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BAUMAN, Zygmund. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- BECKER, Howard. *Falando da sociedade – ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. A Escola Conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: *Escritos de educação*. NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Orgs.). Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Média*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais: um campo de estudo*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Tropical de Anita Malfatti*. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, 2008.
- COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- COELHO, Teixeira. *Cultura e educação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- CORRÊA, Armando Magalhães. *O Sertão Carioca*. Rio de Janeiro, 1936.
- COSTA, Waldemar. *Aventura da história de Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 1995.
- CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Ceará: Sesc, 2009.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: Uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2003.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *Capital social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIAS, Norbert. *Estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013.

FLEURY, Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Senac, 2009.

FURTADO, Celso. *Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura*. Rosa Freire D'Aguiar Furtado (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES, Luciana Araújo e LOBO, Valdeir da Costa. *Desvendando a Barra da Tijuca e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 2007.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*. v. 22, n. 2. jul./dez. 1997. p. 15-46.

KUPER, Adam. *Cultura a visão dos antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MATTOS, Patrícia. Formas do desrespeito social. *Revista Mente, Cérebro e Filosofia*. São Paulo, p. 58-67, abr. 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Relatório de economia criativa 2010: economia criativa uma, opção de desenvolvimento*. Brasília: Secretaria da Economia Criativa/Minc; São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.15, n. 43, junho de 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: *O Fenômeno Urbano*. VELHO, Otávio Guilherme (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

PAZ, E. A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: Musimed, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália*. Moderna. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thomson, 2003.

RODRIGUES, Luiz Augusto e DOMINGUES, João. *Estudos de política cultural*. UFF - PPCULT, 2013. Texto de circulação restrita.

RODRIGUES, Luiz Augusto. *Capital Social, Governança e Participação*. 2005. Texto de circulação restrita.

SÁ, Simone Pereira de. *O Samba em Rede - Comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton. *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2011.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Educação*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, edição Maio/Jun/Jul/Ago 2002.

SILVA, Frederico A. Barbosa e ARAÚJO, Herton Ellery (Org.). *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010.

SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia - indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ, 1995.

WARNYER, Jean Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2003.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.

ANEXOS

Grupo de pesquisa 01 - Profissional de cultura residente em Jacarepaguá

No seu entendimento, de quem é a responsabilidade pela gestão das políticas culturais?

- Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)
- Da iniciativa privada
- Da sociedade civil
- Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

Em relação às políticas culturais promovidas pelo Estado, como você classificaria o conjunto de ações realizadas no território do Rio de Janeiro?

- Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

Onde você frequenta atividades culturais com maior regularidade (espetáculos, shows, cinema, exposições etc)?

- Em Jacarepaguá
- Nos bairros da Zona Oeste do Rio de Janeiro, incluindo Jacarepaguá
- No Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro
- Na Zona Norte do Rio de Janeiro
- Com a mesma regularidade em todas as regiões do Rio de Janeiro

Cite um caso que você considera ser um exemplo de política cultural em Jacarepaguá? (Caso não tenha uma resposta para este item, favor deixá-lo em branco).

Grupo de pesquisa 02 - Público de cultura residente em Jacarepaguá

No seu entendimento, de quem é a responsabilidade pela gestão das políticas culturais?

- Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)
- Da iniciativa privada
- Da sociedade civil
- Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

Em relação às políticas culturais promovidas pelo Estado, como você classificaria o conjunto de ações realizadas no território do Rio de Janeiro?

- Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

Onde você frequenta atividades culturais com maior regularidade (espetáculos, shows, cinema, exposições etc)?

- Em Jacarepaguá
- Nos bairros da Zona Oeste do Rio de Janeiro, incluindo Jacarepaguá
- No Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro
- Na Zona Norte do Rio de Janeiro
- Com a mesma regularidade em todas as regiões do Rio de Janeiro

Cite um caso que você considera ser um exemplo de política cultural em Jacarepaguá? (Caso não tenha uma resposta para este item, favor deixá-lo em branco).

Grupo de pesquisa 03 - Público de cultura que não reside em Jacarepaguá

No seu entendimento, de quem é a responsabilidade pela gestão das políticas culturais?

- Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)
- Da iniciativa privada
- Da sociedade civil
- Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

Em relação às políticas culturais promovidas pelo Estado, como você classificaria o conjunto de ações realizadas no território do Rio de Janeiro?

- Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

Onde você frequenta atividades culturais com maior regularidade (espetáculos, shows, cinema, exposições etc)?

- Em Jacarepaguá
- Nos bairros da Zona Oeste do Rio de Janeiro, incluindo Jacarepaguá
- No Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro
- Na Zona Norte do Rio de Janeiro
- Com a mesma regularidade em todas as regiões do Rio de Janeiro

Cite um caso que você considera ser um exemplo de política cultural em Jacarepaguá? (Caso não tenha uma resposta para este item, favor deixá-lo em branco).

Grupo de pesquisa 04 - Profissional de cultura que não reside em Jacarepaguá

No seu entendimento, de quem é a responsabilidade pela gestão das políticas culturais?

- Da iniciativa pública (Governos Federal, Estadual e Municipal)
- Da iniciativa privada
- Da sociedade civil
- Do conjunto formado pelas iniciativas pública e privada e a sociedade civil

Em relação às políticas culturais promovidas pelo Estado, como você classificaria o conjunto de ações realizadas no território do Rio de Janeiro?

- Bem distribuídas pelo território da Cidade do Rio de Janeiro
- Concentradas na Zona Oeste e na Zona Norte da Cidade
- Concentradas no Centro e na Zona Sul da Cidade

Onde você frequenta atividades culturais com maior regularidade (espetáculos, shows, cinema, exposições etc)?

- Em Jacarepaguá
- Nos bairros da Zona Oeste do Rio de Janeiro, incluindo Jacarepaguá
- No Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro
- Na Zona Norte do Rio de Janeiro
- Com a mesma regularidade em todas as regiões do Rio de Janeiro

Cite um caso que você considera ser um exemplo de política cultural em Jacarepaguá? (Caso não tenha uma resposta para este item, favor deixá-lo em branco).