

Raquel Moniz Colombiano

As Espacialidades das Políticas Culturais:

A Cidade do Rio de Janeiro nos Anos 1990 e 2000

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Orientador: Prof. Dr^a. Luciana Correa do Lago
Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas FAU/USP

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

C718e Colombiano, Raquel Moniz.

As espacialidades das políticas culturais : a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990 e 2000 / Raquel Moniz Colombiano. – 2007.

164 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Luciano Corrêa do Lago.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2007.

Bibliografia: f. 143-152.

1. Rio de Janeiro (RJ) – Política cultural. 2. Cultura.
3. Equipamento cultural. 4. Política pública. I. Lago,
Luciana Corrêa do. II. Universidade Federal do Rio de
Janeiro. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e
Regional. III. Título.

CDD: 306.4

Raquel Moniz Colombiano

As Espacialidades das Políticas Culturais:

A Cidade do Rio de Janeiro nos Anos 1990 e 2000

Dissertação submetida ao corpo docente do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovado em:

Prof. Dra. Luciana Correa do Lago – Orientadora
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

Prof. Dra. Ana Clara Torres Ribeiro
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

Prof. Dr. Miguel Ângelo Ribeiro
Instituto de Geociências/ Departamento de Geografia - UERJ

À minha família
Pelo amor recebido ao longo da minha vida.

Agradecimentos

- À minha família pela formação moral e ética e pelos instrumentos que me permitiram chegar aqui. Particularmente aos meus pais, ao meu irmão e à minha avó e madrinha Laudelina, pelo amor incondicional a mim dedicado durante toda a minha vida, sendo eternos incentivadores dos meus estudos, participando e vibrando a cada conquista.
 - Ao Fernando Heide (Nando) pelo amor, pelos mimos, pelos momentos felizes que vivemos e pelo amadurecimento que compartilhamos. Sou grata também pelo apoio dispensado ao longo do processo de finalização deste trabalho, contribuindo fundamentalmente ao fazer comentários sinceros e realizar a leitura cuidadosa dos rascunhos do presente estudo.
 - Aos amigos que diretamente, ou mesmo indiretamente, contribuíram para concretização deste trabalho com seu apoio e verdadeira amizade.
 - À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Luciana Correa do Lago como parte do reconhecimento pela dedicada e cuidadosa orientação dispensada neste estudo.
 - À Prof^a. Dr^a. Ana Clara Torres Ribeiro pela gentileza em aceitar o convite para compor a banca examinadora e pela atenciosa leitura desta dissertação de mestrado.
 - Ao Prof. Dr. Miguel Ângelo Ribeiro por aceitar o convite para compor a banca examinadora desta dissertação. Agradeço também a sua atenção, carinho e amizade, assim como sua generosidade quanto ao empréstimo de livros e materiais de estudo.
 - Ao IPPUR, instituição que me permitiu obter um sólido amadurecimento intelectual, assim como proporcionou a construção de grandes amizades.
-

*"There are places I'll remember all my life,
Though some have changed
Some forever, not for better
Some have gone and some remain.
All these places have their moments
Of lovers and friends I still can recall
Some are dead and some are living
In my life I've loved them all".*

(Lennon/ McCartney)

Resumo

Com o intuito de compreender os principais aspectos da dinâmica cultural recente, o presente estudo se concentra na investigação das atuais políticas culturais que incidem na cidade do Rio de Janeiro. De uma forma geral, esta dissertação pretende discutir alguns aspectos da política de cultura implementada pela Secretaria Municipal das Culturas (SMC), tentando relacioná-las com os elementos da dinâmica sócio-espacial carioca. Deste modo, procura-se compreender como a política cultural carioca se impõe no espaço urbano, procurando delinear a distribuição dos equipamentos de cultura e, por conseguinte, a configuração de padrões de concentração na cidade. O recorte temporal se estende da década de 1990 até a atualidade. Contudo, este estudo dedica especial atenção aos últimos 15 anos, os quais foram marcados por três gestões do prefeito César Maia e uma de Luiz Paulo Conde, ambos representantes de um mesmo grupo político. Ressalte-se a pertinência do período em análise, tendo em vista os caminhos seguidos pelas políticas públicas na cidade através da implementação das diretrizes estabelecidas pelo planejamento estratégico. Nesta medida, os dados referentes aos equipamentos culturais, bem como aos investimentos e gastos financeiros foram vitais para o desenvolvimento da presente análise. A partir destas informações, pôde-se comprovar a seletividade na distribuição dos recursos e seu rebatimento para o espaço urbano. Constata-se, portanto, um tratamento diferenciado no direcionamento das políticas culturais da cidade, tendo em vista que há um notório descompasso entre os enfoques e ações aplicados às áreas mais carentes em comparação ao dispensado aos bairros mais nobres. Apesar do reconhecimento de tais distorções nas políticas culturais, o governo municipal e suas ações reafirmam a estrutura sócio-espacial existente. Portanto, foram verificados, ao longo do trabalho, alguns limites práticos à efetiva realização de uma política pública cultural mais próxima dos ideais democráticos.

Palavras-chave: Cultura, Políticas Públicas, Política Cultural, Espaço Urbano

Abstract

In order to understand the main aspects of the recent cultural dynamics, the present study concentrates itself in the inquiry of the current cultural politics that happen in the city of Rio de Janeiro. In fact, this research intends to argue some aspects of the politics of culture implemented for the Department of Culture (SMC), trying to relate them with the elements of the Carioca space dynamics. In this way, we would like to delineate the distribution of the culture equipment and, therefore, the configuration of standards of concentration in the city. The analyzed period extends since the decade of 1990 until the present time. However, this study dedicates special attention to last the 15 years, which had been marked by three managements of Mayor Cesar Maia and one of Luis Paulo Conde, both representatives of one same politician group. The relevancy of the period in analysis is shown that the public politics in the city of Rio de Janeiro follow the lines of direction established in the strategic plan. In this way, the cultural equipment data, as well as the financial investments and expenses had been vital for the development of the present analysis. From this information, the selectivity in the distribution of the resources and its impacts in the urban space could be proven. It is evidenced, therefore, differences in the aiming of the cultural politics of the city, because there is a well-known distinction between the actions applied to poverty areas in comparison to the rich ones. Despite the recognition of such distortions in the cultural politics, the municipal government and its action reaffirm the existing social-space structure. Therefore, it had been verified, during this research, some practical limits to the effective actions of a cultural public politics next to the democratic ideals.

Keywords: Culture, Cultural Politics, Public Politics, Urban Space

Lista de Ilustrações

Figuras

Figura 1: Principais Sentidos atribuídos à Noção de Cultura_____	31
Figura 2: Políticas de Cultura: Tendências Gerais_____	35
Figura 3: Política Cultural: Principais Iniciativas_____	44
Figura 4: Área do Projeto Corredor Cultural_____	72
Figura 5: Divisão Regional do Plano Estratégico II – As Cidades da Cidade_____	77
Figura 6: Organização da Secretaria Municipal das Culturas (SMC) - 2006/2007__	85
Figura 7: Espacialização dos Equipamentos Culturais – SMC_____	88
Figura 8: Centros Culturais – SMC_____	90
Figura 9: Centro de Referência da Música Carioca e Cidade da Música Roberto Marinho_____	91
Figura 10: Teatros do Rio_____	93
Figura 11: Teatro de Guignol_____	94
Figura 12: Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica e Centro de Referência do Audiovisual_____	95
Figura 13: Museu da Cidade e Planetário da Gávea_____	96
Figura 14: Quarteirão Cultural do Matadouro_____	98
Figura 15: Concentração de Equipamentos Culturais na Cidade do Rio de Janeiro por Região Administrativa_____	109
Figura 16: Rendimentos Mensais em Salários Mínimos do Responsável pelo Domicílio por Bairros – 2000_____	111
Figura 17: Proporção de Pessoas Alfabetizadas por Bairros – 2000_____	118
Figura 18: Lonas Culturais_____	122
Figura 19: O Caminho das Lonas: Localização e Ordem de Inauguração_____	123
Figura 20: Célula Cultural_____	129

Gráficos

Gráfico 1: Crescimento do Número de Empresas Investidoras em Cultura no Período 1990-1997 _____	39
Gráfico 2: Crescimento dos Gastos com Cultura por Empresas Públicas e Privadas – Brasil – 1990-1997 _____	63
Gráfico 3: Crescimento do Número de Projetos Culturais Patrocinados por Empresas Públicas e Privadas – Brasil – 1990-1997 _____	65
Gráfico 4: Principais Despesas Classificadas por Função de Governo 2005 - 2006 _____	102
Gráfico 5: Distribuição dos Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro por R.A. _____	112
Gráfico 6: Freqüência ao Cinema por Grau de Instrução _____	119
Gráfico 7: Pesquisa de Orçamento Familiar RJ – Recreação e Cultura 2002-2003 _____	120
Gráfico 8: Freqüência a Shows Públicos _____	132

Quadros

Quadro 1: Panorama Político do Rio de Janeiro a partir da década de 1980 _____	68
Quadro 2: Demonstrativo de Despesas Municipais em Cultura 2002 -2006 _____	101

Lista de Tabelas

Tabela 1: Equipamentos Culturais da PCRJ _____ 86

Tabela 2: Composição do Resultado Orçamentário Município do Rio de Janeiro -
Jan - Dez – 2001 a 2006 _____ 102

Lista de Abreviaturas e Siglas

AESM – Associação das Escolas de Samba Mirim

APAC – Área de Proteção ao Ambiente Cultural

CGM – Controladoria Geral do Município

DGAC – Departamento Geral de Ação Cultural

DGDI – Departamento Geral de Documentação de Informação

DGPC – Departamento Geral de Patrimônio Cultural

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPP – Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos

ISS – Imposto Sobre Serviços

MAM – Museu de Arte Moderna

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

PCRJ – Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PFL – Partido da Frente Liberal

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PT – Partido dos Trabalhadores

POF – Pesquisa de Orçamento Familiar

R.A. – Região Administrativa

RioArte – Instituto de Arte e Cultura da Cidade do Rio de Janeiro

SMC – Secretaria Municipal das Culturas

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
CAPÍTULO I - POLÍTICAS CULTURAIS: ENFOQUES TEÓRICOS	22
CAPÍTULO II - POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: ANTECEDENTES E CONTRAPONTO	48
2.1. POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: O RIO NO CENÁRIO NACIONAL	49
2.2. ANTECEDENTES DA POLÍTICA CULTURAL MUNICIPAL	66
CAPÍTULO III - A ESPACIALIDADE E A DEMOCRATIZAÇÃO DA POLÍTICA MUNICIPAL DE CULTURA	82
3.1. A ORGANIZAÇÃO INSTITUCIONAL DA SECRETARIA DAS CULTURAS	84
3.2. DESPESAS E INVESTIMENTOS PÚBLICOS EM CULTURA	100
3.3. AS CONCEPÇÕES E METAS DA POLÍTICA CULTURAL PÓS -1992	105
3.3.1. A Distribuição Geográfica da Cultura	107
3.3.2. O Discurso da “Democratização” e a Reprodução das Desigualdades de Acesso à Cultura	116
3.3.3. Sobre “as Manifestações Culturais Legítimas”: Quem se Apropria dos Recursos?	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICE	153
ANEXO	164

Recentemente, os geógrafos incorporam uma perspectiva que inclui as práticas sócio-espaciais e seus significados, envolvendo crenças, valores e intersubjetividades diversas, admitindo a coexistência de múltiplas espacialidades construídas, percebidas, vivenciadas, por uma sociedade que é fragmentada, estando longe de uma homogeneidade sócio-cultural (CORRÉA, 2002, Prefácio Condição Urbana).

Com o intuito de compreender aspectos da dinâmica cultural recente, o presente estudo se concentra na investigação de políticas culturais que incidem atualmente na cidade do Rio de Janeiro. De uma forma geral, esta dissertação pretende discutir alguns aspectos da política de cultura implementada pela Secretaria Municipal das Culturas (SMC), tentando as inter-relacionar com elementos da dinâmica sócio-espacial carioca.

Neste sentido, torna-se extremamente relevante abordar a problemática entre espaço e políticas culturais de modo a compreender como a dinâmica espacial revela importantes facetas sobre a materialização dessas políticas no urbano. Deste modo, procura-se compreender como a política cultural carioca se impõe no espaço urbano, procurando desvelar a distribuição dos equipamentos de cultura e, por conseguinte, ver a configuração de padrões de concentração na cidade.

O recorte temporal se estende da década de 1990 até a atualidade. Os últimos 15 anos, aproximadamente, foram marcados por três gestões do prefeito César Maia e uma de Luiz Paulo Conde, este último, eleito pela mesma coalizão política do primeiro.

Ressalte-se que o período em análise é significativo, tendo em vista os caminhos seguidos pelas políticas públicas na cidade através da implementação das diretrizes estabelecidas pelo planejamento estratégico.

O cenário dos anos 1990 revelou que parte das políticas públicas no município do Rio de Janeiro foi efetivada na escala local a partir de parcerias com a iniciativa privada, visando à atração de capital e à inserção competitiva das cidades no cenário global.

Vale lembrar que a lógica de utilização da cultura como fator essencial para o desenvolvimento econômico, incorpora-se definitivamente às intervenções urbanas com a implementação do plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro. Grosso modo, as políticas culturais são efetuadas no espaço urbano a partir de intervenções que privilegiam ora programas de requalificação de áreas degradadas, ora grandes projetos de construção de novos equipamentos culturais.

O argumento frequentemente utilizado no período estudado alicerça-se na idéia de que a “cultura” pode ser vista como um quesito diferencial para colocar a cidade em uma melhor posição perante outras neste cenário marcado pela competitividade entre cidades. Por conseguinte, acabam por atrair maiores investimentos locais, ampliando o fluxo de capitais, negócios, informações e turismo.

Não obstante, deve-se atentar para outros pontos de vista, tendo em conta que há uma significativa complexidade de processos e idéias que norteiam a política cultural. Nestas condições, esta dissertação, evidentemente, debate questões em torno da problemática da cultura enquanto vetor de desenvolvimento econômico, mas discorre também sobre aspectos outros que são igualmente condicionantes para formulação e execução de uma política cultural.

Na medida em que a dissertação enfoca a ação do poder público e das políticas culturais implementadas no espaço urbano carioca neste lapso temporal, cumpre correlacionar a natureza dessas relações à luz de alguns conceitos a serem abordados ao longo dessa trajetória de estudo.

Notadamente, além, de discorrer sobre a categoria “política cultural”, a noção de política pública e a reflexão sobre o papel do Estado adquirem uma ampla dimensão no decorrer desta pesquisa, em função de conferir um sólido apoio para a análise da política cultural carioca. Desta forma, busca-se auxílio de algumas referências teóricas de diferentes origens disciplinares. Recorreu-se, portanto, ao instrumental teórico de ciências como geografia, sociologia, antropologia e economia, por exemplo.

Compreendendo que a construção das políticas culturais depende do interesse e da atuação do poder público e/ou dos demais agentes sociais direta ou indiretamente envolvidos na produção do espaço, propõe-se o enfoque do planejamento urbano.

Conforme sugere Souza (2002), planejamento e gestão deveriam ser vistos enquanto práticas lúcidas, assumidas no campo político e fundamentadas no plano teórico a fim de que atuassem como verdadeiros instrumentos de desenvolvimento sócio-espacial na cidade.

Resumidamente,

Planejar significa simular os desdobramentos de um processo pretendendo precaver-se contra prováveis problemas ou, inversamente, com o fito de melhor tirar partido de prováveis benefícios. De sua parte, gestão remete ao presente; gerir significa administrar uma situação dentro dos marcos dos recursos presentemente disponíveis e tendo em vista necessidades imediatas (SOUZA, 2002, p.46).

A rigor, para o delineamento de uma pesquisa científica consistente, a elaboração de questões torna-se fundamental, pois as mesmas norteiam o caminho

do pesquisador. Nessas condições, os questionamentos desta dissertação visam elucidar alguns aspectos da política cultural carioca, assim como sua inter-relação com a dinâmica urbana. As principais questões encontram-se dispostas em tópicos a seguir:

- Como a política cultural se encontra espacializada na cidade do Rio de Janeiro? E como ocorre o padrão de distribuição sócio-espacial dos recursos investidos em cultura no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro?
- Em que medida os equipamentos culturais governamentais se caracterizam, efetivamente, enquanto espaços públicos? E, ainda, quais seriam as práticas mais comuns utilizadas pelo Estado para garantir maior acessibilidade da população aos equipamentos?
- Qual a concepção de cultura que direciona as políticas públicas? A quem é destinada essa política? (Cultura de quem e para quem? Cidade de quem e para quem?).
- Como as políticas culturais podem resguardar os ideais de equidade e justiça social diante da lógica global de inserção competitiva das cidades através do planejamento estratégico?

No tocante à metodologia, diz-se estar pautada na leitura de bibliografia especializada pertinente à temática a ser desenvolvida e ao recorte espacial indicado. Do mesmo modo, a análise aprofundada dos conceitos permite o emprego de uma base teórica de forma a fundamentar as indagações concernentes ao objeto de estudo.

A revisão bibliográfica desempenha, portanto, um papel essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, à medida que permite discutir autores que propiciaram um embasamento teórico-conceitual ao estudo. Diante deste contexto, muitos são os autores que tratam das temáticas aqui abordadas, não obstante, torna-se necessário selecionar os estudos que contribuíram de forma mais contundente para a elaboração do estudo em tela.

Ao refletir sobre autores como Harvey (1980, 1992), Miceli (1984), Santos (1994 e 2002), Bourdieu (1998), Hall (2003), dentre outros, pôde-se reconstruir formas de pensamento particulares a cada autor, esmiuçando seus principais conceitos, idéias e contribuições.

Desta maneira, estas leituras foram vitais para desencadear um processo de articulação dos principais conceitos abordados em prol de um objetivo comum, ou seja, compreender as relações entre Estado, sociedade e processos espaciais, além de evidenciar quais os principais atores neste processo.

Neste sentido, esta articulação permitiu ao mesmo tempo um aprofundamento teórico e a formação de um corpo conceitual que pudessem ser aplicados, posteriormente, à dissertação de mestrado. Assim, ao estabelecer uma linha de raciocínio, nota-se o encaixe de alguns conceitos com o objeto empírico, propiciando o delineamento de aspectos principais daquele.

Como parte da operacionalização, torna-se pertinente ao presente estudo a pesquisa empírica, a qual funciona como elemento central que contribui, sobremaneira, para a elucidação de algumas indagações.

Este estudo foi realizado através dos seguintes procedimentos:

- Consulta de acervos de instituições, como IPPUR/UFRJ, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos – IPP, Secretaria Municipal das Culturas (SMC), RioTur, dentre outras.

- Apropriação analítica de estudos e projetos realizados por órgãos da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro como o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio, publicado oficialmente em 1996 e o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – As Cidades da Cidade, publicado em 2004; assim como também foram trabalhados o documento denominado Prestação de Contas Completas da Controladoria Geral do Município.

- Análise sistemática de decretos e leis referidos aos processos de implementação de instituições como a própria Secretaria das Culturas. Neste caso, assinala-se o exame das leis de incentivo à cultura pela União (Lei Rouanet) e as leis de incentivo municipais. Destaca-se, ainda, os decretos que instituíram as Áreas de Proteção ao Patrimônio Cultural – APACs, em particular a que regulamentou o Projeto Corredor Cultural.

- Exame de publicações e relatórios da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, como os relatórios de atividades anuais da SMC referentes ao período de 1993 à 2000. Foram analisados também informativos e periódicos institucionais como o Rio Mapa Cultural e a revista Rio Estudos.

Por estes documentos foram acessadas informações detalhadas a respeito dos projetos desenvolvidos pela mesma. Vale ressaltar que os textos contidos no website institucional da referida secretaria e dos órgãos vinculados foram importantes recursos utilizados ao longo da pesquisa.

Neste tocante, também foram analisados alguns destes projetos. A título ilustrativo, este estudo destaca, aqui, o Projeto Corredor Cultural, o Projeto Lonas Culturais e o Projeto Células Culturais.

Concomitantemente à pesquisa bibliográfica e análise científica, esta dissertação contou com a contribuição de informações obtidas através de palestras, encontros e seminários relativos à cultura e às políticas públicas do setor.

Cumprir mencionar que o emprego de recursos visuais diversos neste estudo, constitui elementos de suma importância. A rigor, estes funcionam não somente para ilustrar o objeto de estudo, mas, sobretudo, detêm a função de promover uma compreensão mais didática dos processos analisados. Neste sentido, são utilizados fotografias, mapas, gráficos e esquemas.

No que tange ao uso de tabelas e quadros, houve a elaboração de um quadro que expõe os equipamentos de cultura existentes na cidade do Rio de Janeiro. Este se encontra nos anexos deste estudo, sendo, prioritariamente, analisado no terceiro capítulo.

Dito isto, na reflexão a respeito das políticas culturais, alguns eixos de análise afiguram-se relevantes. Assim sendo, este estudo estrutura-se em três capítulos: (1) Políticas Culturais: Enfoques Teóricos; (2) Políticas Públicas de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro: Antecedentes e Contrapontos; (3) A Espacialidade e a Democratização da Política Municipal de Cultura.

Em linhas gerais, o *primeiro capítulo* preocupa-se com as políticas culturais no plano teórico, de forma a entender os princípios que a orientam na prática. Por isso, a noção de cultura foi brevemente discutida, procurando esclarecer qual a concepção utilizada ao longo desta dissertação.

Discorre-se, ainda, sobre o papel do Estado na formulação e execução de políticas públicas e as suas conseqüências no tocante à estrutura espacial. Nestas condições, ter em conta as dimensões espacial e temporal dos processos sociais, ao realizar a análise de políticas públicas, propicia um olhar mais criterioso para o debate científico.

Com efeito, a relação espaço-tempo é um instrumento analítico importante para se compreender a natureza das políticas de cultura, tendo em vista que esta se modifica de acordo com aquela interação, pois a cada período de tempo e em uma porção do espaço modificam-se as relações sociais que suportam essa cultura.

Neste capítulo, discorre-se também sobre o sentido das políticas públicas, particularmente as culturais, em razão de constituir uma base de referência para a análise do objeto empírico.

O foco do *segundo capítulo* trata das considerações a respeito das políticas de cultura de abrangência nacional ou local implementadas na cidade do Rio de Janeiro em período anterior ao recorte temporal em questão. Deste modo, além de investigar os principais fatos referentes à política cultural carioca, busca-se examinar o contexto político-econômico, no qual algumas políticas públicas foram estabelecidas ao longo do tempo.

Não obstante, ao resgatar estes antecedentes, o capítulo procura não se ater a uma descrição sobre as origens de instituições e de equipamentos de cultura, mas, sobretudo, procura correlacionar ações e políticas pretéritas aos processos sócio-espaciais ocorridos em cada momento, de modo que seja possível estabelecer uma análise coerente.

Neste sentido, este capítulo foi dividido em duas partes: (2.1) Políticas Públicas Culturais: O Rio no Cenário Nacional e (2.2). Antecedentes da Política Cultural Municipal. O primeiro subitem delinea um breve panorama conjuntural sobre as políticas culturais pretéritas que foram institucionalizadas na esfera federal e que, simultaneamente, detiveram forte influência na cidade do Rio de Janeiro. No tocante à segunda parte, diz-se que esta visa evidenciar as políticas locais em um contexto mais próximo da atualidade, uma vez que instituições municipais que regulamentaram o setor cultural são concebidas somente nesta ocasião.

O *terceiro capítulo* busca descortinar a situação em que se encontra a atual política cultural carioca, como também pretende evidenciar alguns limites da mesma na tentativa de vislumbrar possíveis rumos. Neste sentido, torna-se importante compreender as concepções em que a SMC se apóia para traçar sua política cultural.

Isto posto, a fim de que as intenções aqui estabelecidas possam ser cumpridas, faz-se necessário a subdivisão deste capítulo em três partes, quais sejam: (3.1) A organização institucional da Secretaria das Culturas; (3.2) Despesas e

investimentos públicos em cultura; (3.3.) Concepções e metas da política cultural pós-1992.

O primeiro item está incumbido de explicitar o funcionamento da SMC. Para tanto, promove um detalhamento da sua estrutura organizacional, especificando os equipamentos e os projetos culturais. Tendo em vista a SMC ser a responsável pela formulação e implementação das políticas culturais na esfera municipal, cabe examinar suas principais diretrizes.

Neste sentido, pretende-se olhar criticamente para o modo pelo qual o poder público municipal se estrutura para atender as demandas da seara cultural, abrindo a possibilidade de estabelecer interligações com o escopo teórico discutido em sessões anteriores.

O item 3.2. visa descortinar o painel de gastos e investimentos realizados pela Secretaria das Culturas e pelas instituições ligadas diretamente a ela como a RioArte, a RioFilmes e a Fundação Planetário, por exemplo. Assim sendo, esta análise se concretiza efetivamente a partir de documentos obtidos na Contadoria do Município, subordinada à Controladoria Geral do Município (CGM), denominado “Prestação de Contas Completas 2006”.

O terceiro tópico procura avaliar as principais concepções e metas norteadoras da Secretaria das Culturas a partir do confronto com dados sócio-econômicos da cidade do Rio de Janeiro, os quais foram obtidos no armazém de dados da PCRJ, tendo como fonte inicial dados do IBGE. Com efeito, estes dados ajudam a compreender a dinâmica urbana, sendo reveladores da estrutura desigual da sociedade.

Por fim, este estudo preocupa-se com o acesso a cultura por parte dos “cidadãos”, tendo em vista a distribuição espacial dos equipamentos e atividades culturais apresentados anteriormente. Nessas condições, alguns mapas foram utilizados a partir de dados de população, renda e educação de modo a estabelecer uma relação entre estes e a política cultural municipal, bem como propiciar uma visualização momentânea da dinâmica cultural na cidade do Rio de Janeiro.

Capítulo 1

Políticas Culturais: Enfoques Teóricos

As práticas que modelam o espaço ou que são desenvolvidas no sentido de utilizá-lo misturam estreitamente o ato, a representação e o dizer. Elas visam ao mesmo tempo o ambiente material e o círculo social. [...]. A cultura é constituída de realidades e signos que foram inventados para descrevê-la, dominá-la e verbalizá-la. Carrega-se assim uma dimensão simbólica. Ao serem repetidos em público certos gestos ganham novas significações. Transformam-se em rituais e criam para aqueles que os praticam ou os assistem um sentimento de comunidade compartilhada. A lembrança das ações coletivas funde-se aos caprichos da topografia, às arquiteturas admiráveis ou aos monumentos criados para sustentar a memória de todos (CLAVAL, 1999, p. 14).

Antes de tratar especificamente sobre o objeto deste estudo, faz-se necessário o esclarecimento de diversas concepções sobre alguns conceitos que nortearão a dissertação. Assim, não é somente problematizada a concepção de política cultural, mas também se considera significativo desenvolver esta temática à luz da análise espacial, a fim de que se possa trabalhar o objeto empírico com o devido respaldo teórico.

Em linhas gerais, este capítulo preocupa-se com as políticas culturais no plano teórico, de forma a entender os princípios que a orientam na prática. Por isso, a noção de cultura foi brevemente discutida, procurando esclarecer qual a concepção utilizada ao longo desta dissertação.

Discorre-se, ainda, sobre o papel do Estado na formulação e execução de políticas públicas e as suas conseqüências no tocante à estrutura espacial. Nestas condições, ter em conta as dimensões espacial e temporal dos processos sociais, ao realizar a análise de políticas públicas, propicia um olhar mais criterioso para o debate científico.

Notadamente, a dimensão temporal deve ser vista como um instrumental eficiente no que tange a análise de políticas, pelo fato de propiciar um conhecimento a respeito das políticas públicas pretéritas e atuais e, sobretudo, permitir a identificação de quando e como foram realizadas outras políticas semelhantes a que se quer estabelecer.

Concebendo o tempo como um aspecto fundamental do processo civilizador, Norbert Elias (1998) o pensa como uma construção mental da sociedade, ou melhor, o vê como um símbolo social. Face à necessidade de determinar o tempo, as sociedades representam os principais eventos da existência humana em alguns marcos ou unidades de referência específicas conferindo uma sensação de continuidade a eles.

Visando ratificar esta concepção, recorreu-se a uma afirmação feita por Milton Santos (1992, p. 9).

A cada momento histórico, cada elemento muda seu papel e sua posição no sistema temporal e no sistema espacial e, a cada momento, o valor de cada qual deve ser tomado da sua relação com os demais elementos do todo.

Neste contexto, comungando com as idéias supracitadas, Corrêa (2002, p.71) aponta:

a organização espacial acumula formas herdadas do passado. Elas tiveram uma gênese vinculada a outros propósitos e permaneceram no presente, porque puderam ser adaptadas às necessidades atuais, que mudaram substancialmente ao longo do tempo. As formas espaciais herdadas do passado e presentes na organização atual apresentam uma funcionalidade efetiva em termos econômicos ou um valor simbólico que justifica sua permanência.

Neste ínterim, percebe-se a constituição de espacialidades provenientes dos novos usos impressos em antigas formas espaciais deste cenário através do surgimento dessas novas maneiras de organizar o espaço carioca.

Paralelamente ao tempo, a dimensão espacial é considerada o lócus onde as práticas sociais se exercem, a condição necessária para que elas existam e, simultaneamente, o quadro que as delimita e lhes dá sentido (GOMES, 2002).

Nesta perspectiva, de acordo com uma visão lefebvriana, o espaço não se restringe a se constituir em expressão de suas formas e estrutura material, sendo, portanto, caracterizado por seus usos e funções dependendo da ação da vida cotidiana para o estabelecimento de relações sociais novas ou antigas.

Na “Produção do Espaço” (1991b), Lefebvre argumenta que o estudo do espaço permite enxergar que as relações sociais se projetam e se inscrevem num determinado espaço enquanto o produzem. Na sua visão, tais relações têm somente existência quando se materializam espacialmente, pois, caso contrário, elas não passariam de representações, permanecendo no verbalismo e nas palavras.

Um importante referencial para o estudo em foco é trabalhado pelo geógrafo Milton Santos (2002, p.63), que definiu o espaço geográfico como “um conjunto indissociável, solidário e contraditório de sistemas objetos e de sistemas de ações”.

Desta forma, objetos e ações interagem continuamente. Se de um lado os objetos podem condicionar a maneira como ocorrem as ações, estas, por sua vez, conduzem à criação de objetos novos ou mesmo se realizam sobre aqueles pré-existentes, conferindo sentido aos objetos.

Essa integração entre a materialidade dos objetos e a subjetividade das ações humanas produz diferentes modos de organizar a sociedade no espaço. É neste âmbito que para cada conjugação desses elementos (objetos e ações) emergem maneiras diferenciadas de pensar, de agir e de ser no mundo, propiciando formações sócio-culturais distintas em diferentes porções de territórios e lapsos

temporais. Para o referido autor, a interação entre objetos e ações permite compreender a natureza do espaço e sua dinâmica.

Nas palavras de Santos (2002, p. 106),

Os movimentos da sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento. Por adquirirem uma vida, sempre renovadas pelo movimento social, as formas podem participar de uma dialética com a própria sociedade e assim fazer parte da própria evolução do espaço.

Ao realizar uma análise de políticas públicas, Lysia Bernardes (1986), evidencia a importância de se considerar a dimensão espacial dos processos, à medida que pensa o espaço como integrante do processo social. Note-se que a ação do poder público interfere na estruturação espacial nas diversas escalas, mesmo que implicitamente, bem como os impactos dessa ação refletem-se ativamente sobre o urbano.

A relação espaço-tempo é, pois, relevante, haja vista que cada matriz espaço-temporal constitui uma formação social distinta. Ou seja, o grau de politização, os resultados econômicos e as condições sociais variam substancialmente de acordo com tais variáveis, apresentando diferentes resultados naquilo que se refere à implementação destas políticas.

De acordo com Harvey (1992, p. 189),

A objetividade do tempo e do espaço advém de práticas materiais de reprodução social; e na medida em que estas podem variar geográfica e historicamente, verifica-se que o tempo social e o espaço social são construídos diferencialmente. Em suma, cada modo de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do espaço e do tempo.

Logo, ao estudar tais relações, David Harvey atribui sentidos sociais ao espaço e ao tempo, pois, deste modo, acredita poder compreender a natureza da vida social, assim como os elos entre as dimensões econômica, política e cultural.

Milton Santos (1988, p. 83), afirma que

para serem trabalhados em conjunto e de forma concreta, espaço e tempo devem ser empiricizados. É através do significado particular, específico, de cada segmento do tempo, que apreendemos o valor de cada coisa num determinado momento.

A relação espaço-tempo é um instrumento analítico importante para se compreender a natureza dessas categorias analíticas, tendo em vista que estas se modificam de acordo com essa interação, pois a cada período de tempo e em uma porção do espaço modificam-se as relações sociais e as de produção que suportam o sistema capitalista.

Conforme argumenta Edward Soja (1993, p.212),

A seqüência das espacializações urbanas é cumulativa, cada fase contendo vestígios das geografias anteriores, de divisões espaciais urbanas do trabalho já formadas, que não chegam propriamente a desaparecer, mas são seletivamente rearranjadas. [...] as espacializações especificamente urbanas [...] podem ser vistas como “estratificadas”, uma em cima da outra, refletindo mudanças pronunciadas nas geografias do investimento, da produção industrial, do consumo coletivo e da luta social. A sedimentação, porém, é mais complexa e labiríntica do que uma simples deposição de camadas, pois cada corte transversal contém representações do passado e os contextos para a nova rodada de reestruturação.

Notadamente, o Estado tem participado ativamente do processo de (re)produção do espaço urbano, ocasionando diversas repercussões na dinâmica sócio-espacial carioca. Na atualidade, as políticas públicas governamentais, assim como as intervenções urbanas contribuem para reafirmar o papel do Estado enquanto agente da dinâmica de organização do espaço urbano e reforçar sua atuação na fragmentação do mesmo (CORRÊA, 2002).

Nesta conjuntura, ao impor medidas que facilitem ou dificultem o modo de ocupação e o uso do solo, o Estado tem mecanismos para criar condições para o estabelecimento de infra-estruturas favoráveis a determinados grupos sociais.

Assim, o Estado pode condicionar o processo de ocupação de certa área da cidade, por meio da implementação de equipamentos urbanos. Ao aliar-se ao capital imobiliário ou promover uma política de transportes, por exemplo, este promove ações que beneficiem este grupo e assim interferem em vários processos urbanos.

Em razão da adoção de práticas discriminatórias e de cunho autoritário, notam-se efeitos que se materializados (como as práticas urbanas informais, as formas alternativas de sobrevivência, a hierarquização do espaço interno da cidade e a fragmentação do tecido urbano) são apenas algumas das inúmeras conseqüências da problemática urbana enquanto geradora de contradições.

Neste sentido, pode-se gerar ao mesmo tempo a especulação imobiliária e a produção ilegal do espaço urbano, notando-se a existência de uma forte vinculação entre valorização fundiária e investimentos públicos em infra-estrutura.

Segundo Cintra (1978, p. 224),

Uma política pública implica custos e benefícios de vários tipos tanto para quem decide quanto para quem é alvo da decisão. Em outras palavras, a organização espacial de pessoas e atividades deve ser considerada do prisma dos interesses envolvidos. Obviamente, sempre há interesses envolvidos nas coisas tal como estão e interesses que exigem a alteração desse estado de coisas. Portanto, a ação do governo sempre afetará algum tipo de interesse. As políticas públicas envolvem opções, isto é, impactos deliberados sobre interesses.

O processo de tomada de decisões¹ política torna-se, portanto, vital para a efetivação das políticas públicas. Não importa quem tome a decisão. O simples ato da escolha locacional já tem significado distributivo. As decisões locacionais podem ser tomadas por agentes públicos ou empreendedores privados. Geralmente realizam-se em benefício próprio e não levam em consideração (a menos que legalmente obrigados) os efeitos subseqüentes de sua decisão (HARVEY, 1980).

A rigor, a composição diversificada do processo político – dotada de múltiplos níveis de poder, de recursos e de protagonismos – torna possível verificar graus variáveis de influência sobre as decisões. Logo, o processo decisório privilegia interesses de alguns desses agentes, fato que se reflete na seletividade das políticas culturais e na materialização desigual no espaço urbano.

Neste contexto, entender quando são adotadas decisões políticas distributivas, redistributivas ou regulatórias contribui, sobremaneira, para verificar se as referidas políticas refletem a prática democrática e o ideal de equidade e justiça social.

Uma política distributiva se diferencia de outra que tenha um caráter redistributivista em função da maneira como os recursos da sociedade são transferidos de um grupo social para outro. O distributivismo se caracteriza pelo seu caráter particularista, sendo os recursos dispersados entre solicitantes (grupos ou indivíduos) singulares, que não se relacionam uns com os outros quanto ao que é distribuído. Em contraposição, o redistributivismo tem maior universalidade, sendo os recursos transferidos entre grandes

¹ O processo decisório se caracteriza por um constante fluir de cooperação e conflito. [...] As decisões são resultado de pressões, compromissos, coalizões e negociações entre uma pluralidade de atores que se encontram em situações de interdependência e, portanto, com necessidade de um dos outros mesmo que seus interesses não sejam os mesmos (SUBIRATS, 1994, p. 76 e 80).

categorias sociais - no caso extremo as próprias classes sociais. [...] Não há como negar que medidas realmente redistributivas são politicamente árduas, requerem canais de expressão hábeis, e poder de construir coalizões de apoio suficientemente fortes (CINTRA, 1978, p.192 e p.216).

As políticas distributivas podem se confundir com políticas populistas, esbarrando com práticas tipicamente clientelistas as quais proporcionam seguros dividendos eleitorais. De fato, as políticas públicas de cultura não devem se restringir às iniciativas de fomento e aos incentivos fiscais. É necessário criar condições propícias para a manifestação e expressão da sociedade.

Assim, quando os recursos são distribuídos de acordo com a solicitação de grupos e indivíduos sem relacionamento entre si, abre-se espaço para a ausência de transparência a partir da não explicitação das prioridades na alocação desses recursos. As prioridades poderiam, então, serem “camufladas” pela pulverização de investimentos.

Em contraposição, as políticas redistributivas apresentam uma maior visibilidade e sua implementação implica no deslocamento de recursos de um setor para outro, provocando, em geral, conflitos políticos e sócio-econômicos. Com efeito, a redistribuição atrai outras políticas de mesma natureza e de fundo complementar ao haver o comprometimento de alocar elevados recursos em um programa ou projeto específico. Diante das condições em tela, pode-se dizer, em sua maior parte, que as políticas de investimento são necessariamente redistributivas.

Wanderley Guilherme Santos (1994) vê na distinção conceitual entre políticas distributivas e redistributivas um instrumento teórico que auxilia a análise de políticas públicas, todavia, considera essa diferenciação meramente didática. A rigor, não existiria uma política exclusivamente distributiva, à medida que toda política social efetiva se configura uma política redistributiva.

Este argumento alicerça-se no pressuposto de que toda política pública tem custos ao ordenar escolhas e decisões. Além disso, quando uma política trabalha com recursos limitados não há condições reais de reaplicá-los infinitamente, implicando na possibilidade de inviabilizar as outras ações.

Harvey (1980, p. 82) enfatiza, inclusive, que “é contraproducente, a longo prazo, imaginar uma distribuição socialmente justa se o volume do produto a ser distribuído diminui consideravelmente através do uso ineficiente de recursos escassos”.

O mesmo autor (1980, p. 41) sugere ainda que:

A maioria das políticas sociais é diretamente elaborada como tentativas de manter uma dada distribuição de renda em um sistema social ou para a redistribuição entre os vários grupos sociais que constituem uma sociedade. [...] Se desejamos executar uma dada distribuição de renda, devemos em primeiro lugar ter uma idéia muito clara dos mecanismos que geram desigualdades, porque é, presumivelmente, pelo controle e manipulação desses mecanismos que alcançamos nosso objetivo.

Nestas circunstâncias, Harvey sinaliza que as políticas redistributivas nem sempre contribuem para atenuar e reduzir as desigualdades. Muitas vezes, a situação social desigual é aprofundada através de políticas redistributivas concentradoras. Na sua visão, é importante desvendar os “mecanismos ocultos” desse processo para que ocorra efetivamente uma “redistribuição feita com justiça”.

Portanto, a locação de empregos e moradias; o valor de direitos de propriedade; e o preço dos recursos para o consumidor são fatores cuja mudança implica alterações importantes na forma de distribuição de renda pelo espaço e no acesso a ela. Nessas condições, os custos de proximidade e as possibilidades de acessibilidade são elementos que são capazes de redimensionar o valor desses “mecanismos”.

No que se refere às políticas regulatórias, pode-se dizer que se pautam no estabelecimento de normas de regulação as quais afetam interesses de certos grupos sociais diante da alteração das condições de rentabilidade e o mecanismo de transferência de renda. Ressalte-se que a geração de conflitos e disputas torna-se, então, inerente às ações com este caráter. O zoneamento pode ser um exemplo dessas práticas empreendidas, em geral, pelo Estado.

Torna-se pertinente reiterar essa inter-relação entre a dinâmica sócio-espacial e as políticas públicas culturais. Em realidade, as estratégias de localização dos equipamentos de cultura do poder público revelam um tipo de organização sócio espacial e, no caso do Rio de Janeiro, contribuem, em geral, para reiterar a estrutura sócio-econômica existente.

As políticas de cultura, assim como outras políticas públicas, também denotam uma função importante nessa organização espacial. Os equipamentos de cultura funcionam, em certas ocasiões, como fortes pontos de centralidade, concentrando serviços e atraindo fluxos de diversos tipos. Segundo Spósito (1998,

p.33), uma nova centralidade produz um nível de polaridade, constitui um nó de fluxos e expressa a escolha de uma sociedade.

A centralidade é, sob este prisma, a medida de importância do lugar enquanto um ponto de concentração e irradiação de fluxos comerciais, financeiros, sociais, administrativos, etc., expressa pela magnitude dos bens e serviços oferecidos e pela área de influência (MELLO, 1995, p. 24).

Pensar em “cultura” implica olhar atentamente para esse processo de formação e recriação constante de centralidades. Estas se encontram permeadas por sociabilidades distintas, as quais são oriundas da conjugação ímpar de temporalidades e espacialidades.

Dependendo da extensão de certas dinâmicas no espaço-tempo – como a modificação na localização dos equipamentos e serviços urbanos; transformações econômicas; e ampliação da importância do lazer e entretenimento – impõem-se novas formas de centralidade e recomposição contínua na estrutura intra-urbana. Por consequência, redefinem-se também o cotidiano das pessoas, a lógica da localização e o uso dos equipamentos e serviços (SPOSITO, 1998).

A construção de novas “centralidades culturais” na periferia empobrecida modifica não somente a forma espacial, mas também os fluxos existentes, os quais passam a convergir com mais intensidade para estes equipamentos.

Estas centralidades podem, inclusive, modificar a função de uma localidade em razão dos fluxos mencionados. Muitas vezes, os processos urbanos, como a inércia, são revertidos, em razão das novas dinâmicas intra-urbanas impressas por grupos específicos como os promotores culturais.

Nesta medida, estas centralidades podem atuar efetivamente como um espaço onde sociabilidades se misturam e dialogam, indicando, por conseguinte, os princípios do espaço público. Assim, oriundas de atividades culturais, estas conotam um significado tal que extrapola os limites da racionalidade, permeando o campo do simbólico.

A cultura tem garantido o desbravamento, a compreensão, a restauração e a perpetuação dos espaços e dos lugares dos homens (...) no conjunto da reorganização do espaço [...]. Ao longo do tempo, no trato do uso dos nomes dos lugares alguns deles podem ser transitivos ou duradouros, sofrer uma espécie de torpor ou até mesmo fenecer, ao sabor das oscilações periódicas ou em protesto às injunções da administração pública, revelando a criatividade fértil do povo através de um rico e, por vezes desconcertante repertório oral. A cultura vale-se também, dos meandros das reformas urbanas

e das rugosidades, a estas rejuvenescendo e, assim, contribui para a vivência, afeição e (re)criação de geografias pretéritas ou hodiernas (MELLO, 2003, p. 11).

Não obstante, o termo “cultura” encontra-se carregado de complexidade e repleto de contradições. Enquanto objeto teórico, ela se caracteriza como uma categoria polissêmica, marcada no espaço-tempo, capaz de apresentar significados e conotações distintas em diversos períodos e territórios.

Com a intenção de evidenciar a multiplicidade de conotações, Geertz (1978) elenca algumas definições já sugeridas por outros autores, qual sejam: modo de vida total, legado social adquirido, forma de pensar, sentir e acreditar, abstração do comportamento, teoria antropológica, comportamento aprendido, mecanismo de regulação do comportamento, técnicas para o ajustamento ao ambiente externo e aos outros homens etc.

O esquema 1, adiante, ilustra as principais concepções abordadas anteriormente.

Figura 1: Principais Sentidos atribuídos à Noção de Cultura



Fonte: Organizado por Colombiano, Raquel, 2007

No cerne das ciências sociais, diversas teorias antropológicas (Ressalte-se autores como Lévi-Strauss, Franz Boas e Marshall Sahlins, dentre outros) se preocuparam com esta temática, assim como movimentos políticos e filosóficos também o fizeram. Cabe dizer que tanto o Iluminismo quanto a chamada Escola de Frankfurt, por exemplo, detiveram um papel essencial na formação de uma idéia de cultura, ampliando, consideravelmente, a multiplicidade de significados.

Não é intenção deste estudo a realização de uma longa digressão a respeito das origens e natureza da idéia de “cultura”, nem mesmo propor uma nova definição. Ao contrário, optou-se por problematizá-la a fim de melhor delinear o objeto de estudo e evitar ambigüidades teóricas.

Assim sendo, busca-se desconstruir o senso comum sobre essa categoria com o objetivo de promover o debate acadêmico. É interessante pensar que este pode apontar caminhos, contudo, nem sempre há nele reflexões aprofundadas ou análises criticamente construídas.

De uma forma geral, a “cultura” é vista como um conjunto de conhecimentos, crenças, tradições e costumes apreendidos pelo homem como membro de uma sociedade, independente de transmissão genética, porém, resultante da experiência histórica de gerações anteriores.

Partindo dessa premissa, percebe-se uma definição um tanto abrangente da categoria de modo que se deve cuidar para que o cultural e o social não acabem por se tornarem sinônimos. O sentido de cultura vai além da equivalência a um modo de vida particular ou a redução às artes.

A rigor, o termo “cultura” provém da raiz latina “*colere*” que pode significar desde cultivar (cultivo agrícola e cultivo de si mesmo) e habitar a adorar e proteger. “A idéia de cultura está baseada numa metáfora: o cultivo do que cresce naturalmente. E, com efeito, é no crescimento, como metáfora e como fato, que a ênfase final deve ser colocada” (WILLIAMS, 1983: 335).

Eagleton (2005), dialogando com Raymond Williams, traça um breve e sucinto regaste de alguns dos principais sentidos modernos atribuídos à referida palavra. De acordo com tal narrativa, “cultura”, a priori, designou algo como civilidade, ou seja, o termo estaria mais interligado às raízes etimológicas referentes a um maior polimento mental e espiritual.

Posteriormente, no contexto iluminista francês, tornou-se sinônimo de civilização – processo geral de progresso intelectual, espiritual e material de uma

sociedade –, ocorrendo o deslocamento do seu significado de cultivo individual para o estabelecimento de uma representação social pautada no auto-desenvolvimento da humanidade.

No final do século XIX, entretanto, “cultura” seria o oposto de civilização, devido, em parte, ao sentido imperialista que a palavra passou a conotar. *Kultur*, *culture*, cultura, estas expressões foram empregadas para denominar todo um modo de vida e a forma pela qual essa vida social deveria se organizar.

Com efeito, a noção foi se tornando muito abrangente ao longo do tempo de modo que alguns estudos contemporâneos tentam restringi-la, visando facilitar o seu emprego em políticas públicas e, simultaneamente, não perder o sentido para a análise científica.

Em função desta perspectiva de abordagem, houve a possibilidade de interação com instrumental teórico de Lefebvre, cujo pensamento desvela a “cultura” como fruto da interação de conhecimentos e interpretações filosóficas do mundo e do saber. Nas palavras do referido autor (1991a, p. 38),

a cultura é uma práxis. É uma maneira de produzir, no sentido forte do termo (produção da vida pelo ser humano). É uma fonte de ações e de atividades ideologicamente motivadas. [...]. A cultura não é uma vã efervescência, mas é ativa e específica, ligada a um modo de vida.

Importante teórico dos Estudos Culturais ingleses, Stuart Hall concebe a “cultura” como práticas vividas que capacitam uma sociedade a experimentar, definir e interpretar, bem como conferir sentido as condições de existência.

Em conformidade com este autor,

a concepção de cultura é em si mesma, socializada e democratizada. Não consiste na soma de o melhor que foi pensado e dito, considerado como ápice de uma civilização plenamente realizada. [...] Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas. [...] A análise da cultura é, portanto, a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos (HALL, 2003, p. 135 e 136).

A compreensão de “cultura” que permeará este estudo é aquela que a entende enquanto um dinâmico conjunto de valores, significados e práticas, sendo um produto de formas de pensamento e de ação e se constituindo um agente potencialmente transformador da estrutura sócio-espacial.

Sob este ponto de vista, recorre-se a Paul Claval (1999, p. 296) a fim de enfatizar a referida interação.

O espaço superpõe múltiplas lógicas: eles são em parte funcionais, em parte simbólicos. A cultura marca-os de diversas maneiras: modela-os através das tecnologias empregadas para explorar as terras ou construir equipamentos e habitações, molda-os através das preferências. Os valores que dão às sociedades suas capacidades de estruturar os espaços mais ou menos extensos explicam o lugar atribuído às diversas facetas da vida social; ajuda enfim a concebê-los através das representações que dão um sentido ao grupo, ao meio em que vivem e ao destino de cada um.

Isto posto, observa-se, então, uma distinção entre a noção de cultura no âmbito do discurso, mais abstrata que não teria aplicabilidade no cotidiano e uma outra concepção utilizada para fins de política pública. Segundo Isaura Botelho (2001), a distinção mencionada contribui para a produção de estratégias diversificadas, facilitando as formas de articulação entre as instâncias do poder público e a associação público/privado, no que tange às parcerias e aos financiamentos.

Nessas condições,

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (...) Esse conjunto de iniciativas comandadas por esses agentes visa promover a produção, distribuição e uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e ordenamento do aparelho burocrático por ela responsável (TEIXEIRA COELHO, 1997, p.293).

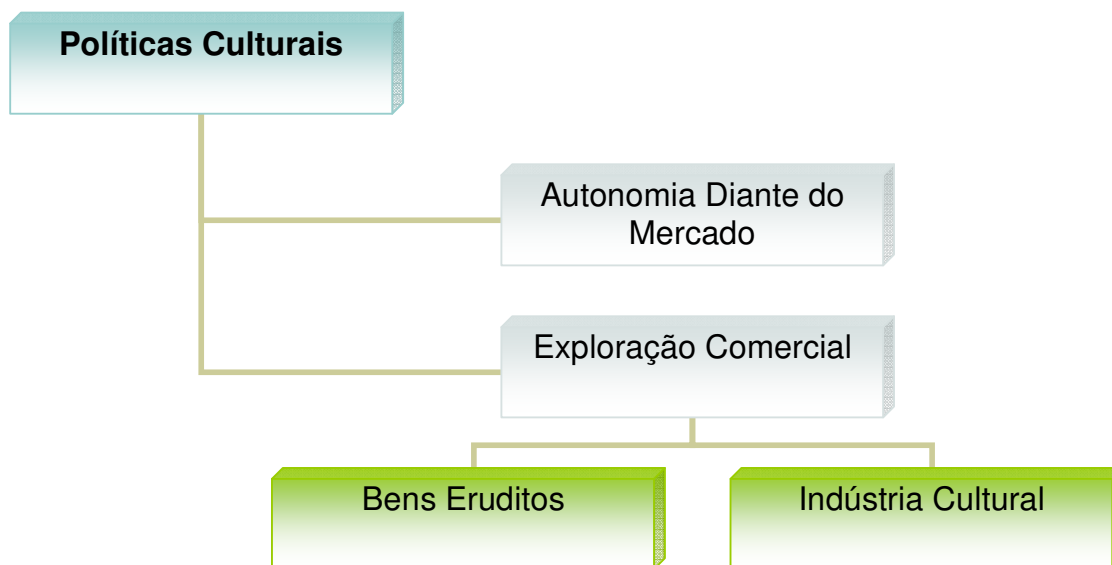
Por ser mais restrita aos bens culturais, esta concepção facilita a delimitação do campo de atuação das políticas de cultura. Brunner (1988), em seus estudos, procura, justamente, definir o campo de atuação das políticas culturais. Nesta óptica, as políticas em tela podem incidir em diversas instâncias do processo de organização social.

Por apresentarem efeitos concretos e, em certas ocasiões graus limitados de atuação, algumas políticas culturais podem ter sua incidência variável ao longo do tempo. No entanto, elas são bastante relevantes para compreender a dinâmica do campo cultural.

Portanto, na prática, a concepção de “cultura” orienta decisivamente a formulação de políticas públicas. Não raro, observam-se duas tendências básicas

que em geral orientam as políticas culturais, quais sejam: autonomia diante do mercado ou exploração comercial. O organograma 1, adiante, ilustra a diferenciação apontada.

Figura 2: Políticas de Cultura: Tendências Gerais



Fonte: Organizado por Colombiano, Raquel, 2007

A primeira leva em conta a diversidade cultural existente a partir da construção e manutenção dos significados sociais pré-existentes. Esta concepção implicaria seu uso e o acesso por meios educativos e por formas subvencionadas de políticas públicas.

Quanto à outra tendência, existem apostas na ideia dos produtos culturais e artísticos serem tratados enquanto bens de consumo.

Neste momento, uma pequena observação deve ser feita, visando tomar certos cuidados teóricos no que se refere à discussão sobre a interface entre os conceitos de cultura e mercadoria. A crítica corrente levantada por alguns autores retrata, grosso modo, a redução da cultura a uma mercadoria.

Originalmente, a expressão "indústria cultural" foi utilizada pelos teóricos de um movimento intelectual alemão o qual se convencionou denominar de Escola de Frankfurt. Tal movimento se verifica no bojo de um contexto mundial marcado pelas Guerras mundiais, pela propaganda nazista e pela intensa industrialização.

Nesses termos, a referida expressão conota a ideia de que a produção em larga escala de bens culturais acabaria descaracterizando as criações artísticas,

tendo em vista priorizarem quantidade de obras em contraposição à qualidade das mesmas.

Este movimento foi duramente criticado, sendo os seus teóricos (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, dentre outros), acusados de estabelecer uma concepção elitista de cultura. Todavia, os filósofos alemães buscavam alertar que essa galopante produção cultural não resultaria automaticamente em uma suposta democratização da cultura e, nem mesmo, na inserção das “massas” neste meio. A contrário, este processo conduziria a uma degradação e decadência das manifestações artísticas em geral.

A produção em massa de produtos culturais atende aos interesses econômicos dos agentes proprietários da “indústria cultural”. Em momento algum, espelha os anseios das “massas” (população em geral), tendo em vista que estes bens não são concebidos por elas e não refletem seus principais anseios.

Partindo deste ponto de vista, nota-se que a cultura é comercializada assim que apropriada pelos mecanismos da indústria cultural e reproduzida através deles, através de um sistema de produção cultural (produção, distribuição e consumo). Desta forma, ela pode ser retrabalhada pelo capital enquanto uma marca significativa da qual se espera a obtenção de recursos.

De modo análogo, alguns aspectos culturais mais marcantes são eleitos arbitrariamente para representar a totalidade da cultura de uma sociedade. Estes podem ser utilizados pelo sistema, que os torna produtos altamente vendáveis.

Esta posição deve ser relativizada, haja vista que na visão de Ortiz (2001), a cultura não é considerada uma mercadoria, mesmo quando “industrializada”, pois encerra um valor de uso o qual é intrínseco à sua manifestação. Nesse contexto, a cultura apresenta-se como um processo social, no qual a lógica industrial, reafirmada na atualidade, tornou-se hegemônica.

Notadamente, a atratividade exercida pela diferença entre expressões culturais e manifestações artísticas funciona como um poderoso elemento no mercado de bens simbólicos.

De acordo com Bourdieu (1982), esse mercado de bens simbólicos divide-se ainda em duas áreas de atuação: aquela referente aos bens restritos (eruditos) e outra relativa à indústria cultural. Cabe mencionar que a diferença entre estas esferas não se encontra primordialmente na qualidade dos conteúdos, mas se verifica em relação aqueles a quem esses bens são destinados.

Enquanto o campo de produção erudita privilegia outros produtores culturais, detendo certa autonomia quanto às regras e normas de produção dos seus bens, a indústria cultural segue, prioritariamente, às demandas de mercado e seu alvo seriam aqueles cujo envolvimento com a produção é mínimo.

Essa economia das trocas simbólicas pauta-se no inter-relacionamento da produção e circulação dos bens eruditos e daqueles produzidos pela indústria cultural, não sendo esferas estanques.

No entanto, apesar dos bens eruditos serem reconhecidos como legítimos por diversos grupos sociais, inclusive a esfera governamental, detendo espaço privilegiado em museus e casas de cultura, deve-se atentar para o fato de que a indústria cultural exerce forte influência na sociedade como um todo, pois abrange aspectos que se aproximam da realidade vivida e do imaginário social. Tal fato é decorrente da utilização de alguns valores inerentes às manifestações populares, buscando obter melhor aceitação nesse “mercado”.

Em conformidade com Hall (2003, p. 255),

A indústria cultural tem de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial.

Seria desta maneira que um grupo dominante, porém minoritário, consegue construir uma legitimidade pautada nos seus valores e no seu modo de vida. De fato, tais idéias são transmitidas por alguns como se fossem de “todos”. Sendo assim, alguns aspectos mais significativos e, por isso, vendáveis são apropriados e passam a representar simbolicamente a totalidade da cultura de uma sociedade.

Manifestando-se no plano simbólico, observa-se a existência de conflitos em que valores e práticas entram nesse jogo de poder. À medida que se valorizam certos elementos e descartam outros, delimitam-se o que está dentro ou fora da cultura que se pretende fomentar, denotando uma “luta simbólica” que coloca em jogo a representação do mundo social.

Para Bourdieu (1998, p. 7), esse poder simbólico está concentrado naqueles agentes responsáveis pelo controle dos instrumentos de produção e por aqueles relativos à distribuição dos bens culturais. O poder simbólico, do qual fala este autor, se caracteriza, então, por

estar por toda a parte e em parte alguma. O poder simbólico é esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. Poder quase mágico, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Ressalte-se que uma política cultural pode consolidar os argumentos políticos e suas respectivas posições valorativas, desde práticas autoritárias até ideais democráticos. Logo, tais políticas são passíveis de se transmutar em poderoso artifício do poder público ou privado, visando à garantia de legitimação institucional.

Sabendo que não somente a esfera governamental baliza as políticas culturais, convém, aqui, tecer alguns comentários a respeito dessas políticas privadas no cenário contemporâneo.

Neste contexto,

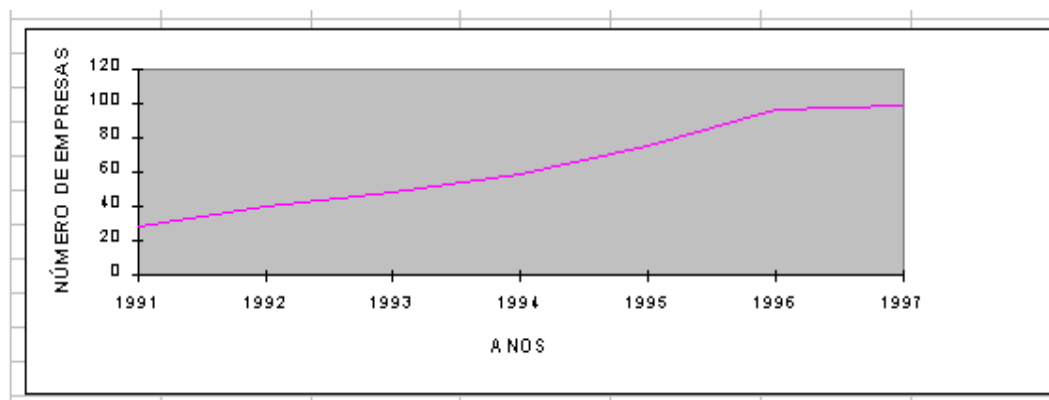
Projetar para a iniciativa privada a responsabilidade de construir o bem público é uma contradição não apenas gerencial, mas dialético-estrutural, porque a iniciativa privada sempre parcializa no intuito de produzir e de se apropriar do excedente, retirando da sociedade insumos e valores, que não são devolvidos na mesma intensidade. Em contrapartida, o setor público sofre o reverso: com as sobras líquidas de recursos cada vez menores, recebe pressão da iniciativa privada, dos indivíduos, dos produtores e dos cidadãos para devolver sempre mais. Como numa arena romana, confrontam-se burocracia corporativa, necessidades sociais, interesses de socialização dos prejuízos e privatização dos recursos [...] O resultado desse embate está no que os analistas chamam de “Terceiro Setor”, que não é público nem privado, mas trás características de ambos, aparece formado basicamente por institutos e Fundações que sobrevivem com recursos públicos ou privados a partir de métodos de gestão privada, porém com objetivos públicos (FERRON, 1997, p.22).

Por sua vez, a participação da iniciativa privada no setor de cultura e entretenimento no Brasil encontra-se em um crescente, tendo em vista a ampliação nos investimentos a partir do patrocínio de projetos de ação cultural ou através de financiamentos para a manutenção de casas de cultura ou centros culturais, por exemplo.

Nestor Canclini (1995, p. 209) ressalta, ainda, que as empresas privadas, ao “investirem nos meios de comunicação mais rentáveis e de maior influência, conseguem uma penetração na vida familiar de modo a se tornarem os principais organizadores do entretenimento e informação das massas”.

Através de dados da Fundação João Pinheiro (1997), os quais estão expressos nos gráficos adiante, o Ministério da Cultura - MinC ressalta, a crescente ampliação do número de empresas que investem em cultura no Brasil, assim como a elevação do patrocínio a projetos culturais pelas mesmas. Este fato provém da intensificação das parcerias do poder público com o setor privado no bojo da desregulamentação estatal.²

Gráfico 1: Crescimento do Número de Empresas Investidoras em Cultura no Período 1990-1997



Fonte: Ministério da Cultura, 2007.

As instituições privadas e empresas, em geral, investem em projetos culturais alegando que estes proporcionam ganhos de imagem institucional e, em alguns casos, também agregam valor à marca a partir do ideário de responsabilidade social, conforme aponta Brant (2004). Vale lembrar que tais instituições vislumbram, sobretudo, receber os incentivos do governo ou mesmo utilizar os mecanismos de isenção de impostos.

Este autor informa as práticas mais comuns, quando empresas pretendem investir em cultura, isto é, o patrocínio de projetos propostos por terceiros ou a criação e a gestão de uma marca cultural própria. Tais estratégias não são excludentes, podendo ser utilizadas ambas por uma mesma empresa.

Quando uma empresa se propõe a criar e gerir uma marca própria responsabiliza-se também por elaborar e executar seus próprios projetos. A rigor, isso implica um elevado investimento financeiro, exigindo um planejamento de longo prazo, além de trabalho constante e consistente.

² Esta problemática encontra-se retratada com mais riqueza no segundo capítulo deste estudo.

Em alguns casos, entidades sem fins lucrativos são contratadas para gerenciar os projetos das empresas, as quais ampliam os resultados esperados quando associam explicitamente sua marca aos projetos culturais patrocinados.

Tal fato evidencia o afinamento existente com o marketing cultural, como o caso da Petrobrás, Instituto Moreira Salles do Unibanco ou do Centro Cultural Light, por exemplo. No Rio de Janeiro, percebe-se, ainda, a associação das marcas a eventos como o TIM Festival, o Oi Noites Cariocas etc.

Todavia, existem instituições na qual o marketing cultural não funciona somente como ferramentas mercadológicas auxiliares para os negócios, pois extrapolam este objetivo ao pautar suas ações em uma interface com os possíveis interesses sociais.

O Centro Cultural Banco do Brasil ou o Conjunto Cultural da Caixa, assim como os projetos da Petrobrás, por exemplo, seguem tal lógica em função de serem mantidos por instituições ligadas à União. Desta maneira, ao mesmo tempo em que investimentos em “cultura” agregam valor à empresa e consolidam a marca, estas entidades precisam desenvolver projetos sociais que evidencie o seu lado “público”.

Tereza Ventura (2005) aponta que a política cultural não pode ignorar os critérios próprios da racionalidade do mercado que induzem à privatização e a desregulamentação da produção cultural, por outro lado, não pode ignorar as bases normativas que sustentam a vida democrática na atualidade.

Na mesma linha de raciocínio Nestor Canclini (1995) afirma, nas páginas 218 e 253, respectivamente, que

Em vez de nos restringir ao dilema Estado versus mercado, é preciso conceber políticas que coordenem os diversos atores participantes da geração e intermediação cultural. Não se trata de restaurar o estado proprietário, mas de repensar o papel do Estado como árbitro ou assegurador de que as necessidades coletivas de articulação, recreação e inovação não sejam sempre subordinadas ao lucro. Para superar os vícios do intervencionismo estatal e a frívola homogeneização do mercado sobre as culturas, é necessário sair da opção entre um e outro, dando-se espaço para que surjam múltiplas identidades. [...] Repensar políticas e formas de participação significa ser consumidores e cidadãos.

De fato, Canclini analisa este aspecto de modo pertinente ao esclarecer que funções tradicionalmente exercidas pelo Estado como práticas protetoras, redistributivas e mediadoras de conflitos não devem ser integralmente assumidas

pela sociedade ou pelo mercado, especialmente, se forem consideradas desigualdades estruturais presentes na conjuntura social.

Todavia, a ação do Estado torna-se cada vez mais privada à medida que as decisões são tomadas nos bastidores do governo e dos partidos políticos. O desafio, então, implicaria em conseguir que a esfera pública estatal se torne aberta à participação de todos.

Em linhas gerais, o público vincula-se diretamente às relações de poder presentes no Estado e a sua capacidade de promover o bem comum dos cidadãos. Portanto, aquilo que pertence ao Estado, tendo as instituições governamentais esse caráter, é encarnado como público, mesmo que não possua o acesso livre a todos os indivíduos.

A acessibilidade pode caracterizar o bem público, porém, utilizar somente este critério pode constituir uma falácia. Não é correto por obstáculos ao acesso aos bens públicos, no entanto, existe uma distinção entre espaço público e espaço coletivo ou comum, por exemplo.

Na concepção habermasiana (1984), o público se caracteriza pelo espaço da deliberação (abrange decisão e pensamento), da formação da opinião e da vontade. Na verdade, apresenta-se como um campo de discussão, onde há possibilidade do estabelecimento de práticas democráticas. As opiniões públicas representam potenciais de influência política, podendo ser manipuladas, porém não compradas publicamente, nem obtidas à força. A esfera pública tem que se reproduzir a partir de si mesma e configurar-se como uma estrutura autônoma.

Ressalte-se, todavia, que o potencial democrático da esfera pública é repleto de ambigüidades, tendo em conta que a produção material do espaço público é marcada por constrangimentos de seleção crescentes, os quais são produzidos pela dinâmica sócio-espacial típica da sociedade capitalista (HABERMAS, 1999).

Com efeito, alguns autores crêem no espaço público enquanto resultado das estruturas normatizadoras e reguladoras da sociedade. Para Gomes (2002), no espaço público, encontram-se fortemente transmitidos o poder das autoridades e a forma de organização da sociedade, sendo considerado expressão das contradições e das práticas cotidianas.

Viera e Bredariol (1998) vislumbram a coexistência entre uma esfera privada no Estado e uma esfera pública não-estatal. A esfera estatal-privada compreende as empresas e corporações estatais que, embora formalmente públicas, encontram sua

lógica na defesa de interesses particulares, econômicos e setoriais, comportando-se na prática como organizações de mercado.

Por outro lado, a esfera social-pública é representada por movimentos e instituições que, embora formalmente privados, perseguem objetivos sociais, articulando na prática a construção de um espaço público não-estatal. Esta esfera sócio-pública pauta-se em uma alternativa de desenvolvimento baseada na integração entre a esfera pública e a privada, podendo ser exemplificada pelas ONGs e por movimentos de cunho social. Cumpre sublinhar que os partidos políticos não são incluídos nesta esfera à medida que estes enfocam a luta pelo poder e baseiam-se no modelo estatal.

Uma política pública de cultura não se restringe ao âmbito estatal, bem como não trata somente dos direitos de produção simbólica dos bens. Acredita-se que é um processo contínuo garantido também por práticas sociais geradas fora do controle governamental.

Machado (2000) assinala que uma política pública de cultura, diferentemente de uma política governamental de cultura, defende a universalização dos direitos culturais através da participação dos indivíduos e coletividades em políticas de longo prazo. Em contrapartida, uma política governamental de cultura, segundo o mesmo autor (2000, p. 41), seria caracterizada por “normas e procedimentos emanados e executados por aparelhos administrativos e coercitivos do poder público”. Em geral, visa à legitimação dos governos e a promoção dos governantes por meio de projetos em curto prazo.

Nessas condições, verifica-se a existência de movimentos sociais organizados reivindicando intervenções do poder público no espaço social, os quais podem se traduzir, posteriormente, em políticas públicas efetivas que contemplem os anseios e as necessidades sociais.

Esses movimentos pretendem também sua participação no processo de representação social e política, contudo, considera-se que os obstáculos a essa participação da sociedade civil referem-se às desigualdades econômicas, sociais e culturais, não sendo apenas de caráter político-institucional, conforme revela Grau (1998).

De acordo com Teixeira Coelho (1997), uma política cultural de Estado deve abarcar diferentes circuitos de intervenção, podendo manifestar-se isoladamente ou combinados entre si. Desta maneira, torna-se evidente a necessidade de

circunscrever as múltiplas faces do processo de planejamento das ações do poder público na dinâmica urbana.

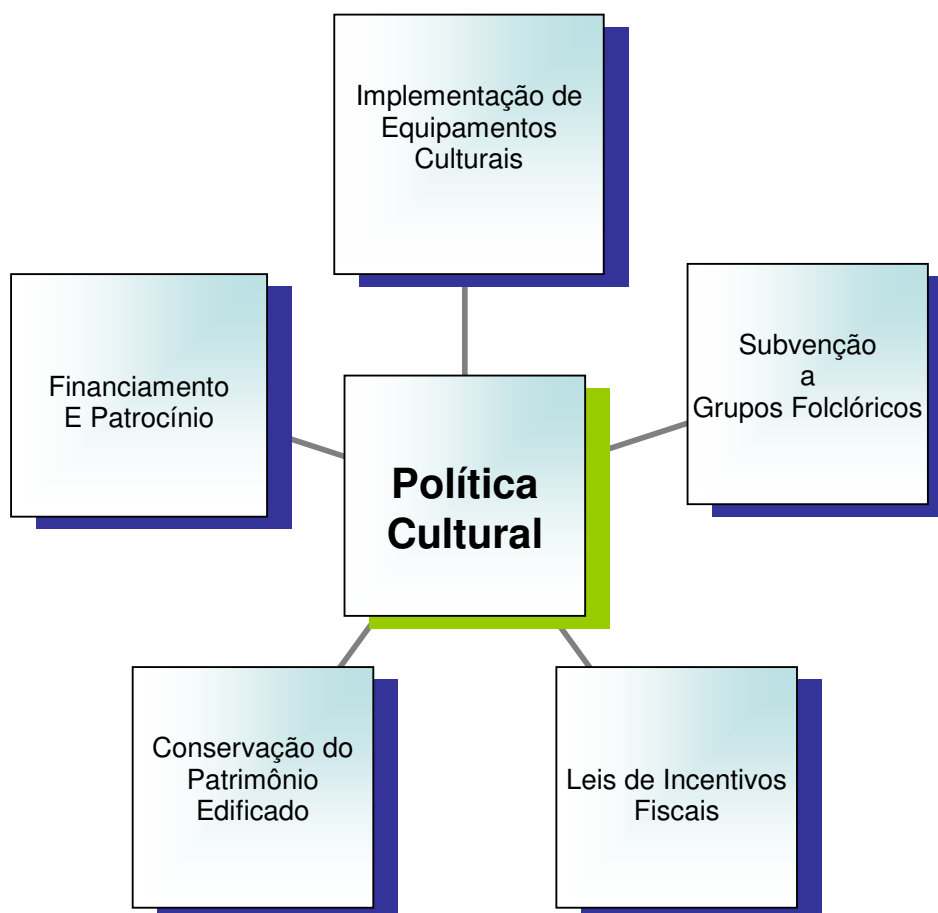
Não existem regras estabelecidas para o bom desenvolvimento das políticas culturais. Uma regra possível para a definição das políticas culturais seria definir o que é de interesse geral e o que é de interesse do mercado e, ainda, o que é de interesse misto. A relação entre o papel do setor público, o papel do setor privado e o papel do terceiro setor, não está muito claro. E não existe a intenção de regularizar esses papéis. “Quem tem de fazer o que na cultura?” “Quem é responsável por uma política cultural?” Esse é um tema fundamental. Muitas vezes a lógica do mercado parece bem sedutora. Mas sabemos que se deixasse a cultura nas mãos do mercado, quase 60% ou 70% das formas expressivas hoje existentes desapareceriam. A preservação das diversas identidades culturais e das formas expressivas de interesse geral depende da intervenção do Estado (MARTINELL, 2002, p.96).

Os referidos circuitos de intervenção abrangem desde políticas que se relacionem expressamente com o mercado cultural, incluindo medidas de financiamento e incentivos fiscais até aquelas práticas que sejam alheias ao mercado dos produtos culturais ou não tenham ainda atraído o interesse econômico.

Brunner (1988) explicita as características dos circuitos culturais, os quais necessitam de políticas específicas de acordo com as suas características principais. Ou seja, estes circuitos resultam da inter-relação existente entre cada agente cultural (profissionais da área, empresa privada, agência pública e associação voluntária), com as esferas institucionais (poder público, mercado e comunidade).

Nesta situação, existem não somente medidas de apoio às manifestações da cultura popular como grupos folclóricos amadores, mas também se verificam programas de conservação do patrimônio e ações que estimulam a comercialização e o consumo.

O esquema ilustrativo, a seguir, apresenta uma síntese sobre as principais medidas executadas por uma política cultural, seja pela esfera pública ou pela iniciativa privada.

Figura 3: Política Cultural: Principais Iniciativas

Fonte: Organizado por Colombiano, Raquel, 2007

Em geral, a política cultural atende a prioridades de modo que ora enfoca suas ações na atribuição de metas para a realização de instalação de equipamentos de cultura no espaço urbano, ora atua respondendo às demandas sociais, isto é, basicamente reagindo às reivindicações por mais atividades culturais.

No tocante à atuação das agências públicas de fomento, estas apresentam geralmente algumas características comuns como atuação clientelística e caráter assistencial, por exemplo. Enquanto esta tende a apoiar atividades as quais se encontram em dificuldades de manutenção como seria o caso da ópera, do circo e do teatro, aquela preconiza o atendimento às demandas dos seus “clientes”, qual sejam, recursos financeiros para um projeto cultural específico. Grosso modo, essa

clientela é composta por órgãos públicos, fundações culturais, associações de bairros, artistas, produtores etc. (MACHADO, 1984).

As leis de incentivo à cultura como a Lei Rouanet³ de 1991 e a Lei do Audiovisual de 1993 no âmbito federal ampliaram significativamente os investimentos privados em projetos e programas culturais. No bojo do governo Collor, essa legislação, como também as leis de incentivo municipais, funcionaram como uma “ponte” entre o setor privado e as atividades culturais em uma fase de desmanche do aparelho estatal e inserção da iniciativa privada em diversos setores controlados pelo Estado.

Cabe dizer que os financiamentos e as leis de incentivo são ferramentas importantes de uma política cultural, porém não pode se resumir a elas. Autores como Ventura (2005) criticam alguns pontos dessa legislação, alegando que a lógica do sistema de incentivo propicia a transformação dos mesmos em marketing empresarial.

Isto posto, pensar uma política pública que ambicione transformar a realidade social através de redistribuição de recursos, sejam materiais ou imateriais, é um grande desafio que se coloca na atualidade.

Em uma concepção ideal, de acordo com Hamilton Faria (1993, p.5),

o Estado impulsiona, mas não limita; propõe, mas não define pautas culturais da sociedade; estimula a participação nos processos criativos, respeitando o pluralismo, a diversidade, a autonomia, sem se abster do debate; inclui-se enquanto ator dos processos sociais.

Deste modo, o processo de formulação de políticas deve ter em conta não somente a elaboração de objetivos e metas, mas também o delineamento de alternativas a política vigente que apresentem viabilidade prática e compactuem com ideais democráticos. Torna-se necessário, pois, investigar a sua capacidade de

³Concebida em 1991 para incentivar investimentos culturais, a Lei Federal de Incentivo à Cultura ([Lei nº. 8.313/91](#)), ou Lei Rouanet, como também é conhecida, pode ser usada por empresas e pessoas físicas que desejam financiar projetos culturais. Ela institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que é formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART).

O FNC destina recursos a projetos culturais por meio de empréstimos reembolsáveis. Já o mecanismo de Incentivo Fiscal, mais conhecido como Mecenato, viabiliza benefícios fiscais para investidores que apóiam projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Empresas e pessoas físicas podem utilizar a isenção em até 100% do valor no Imposto de Renda e investir em projetos culturais. Além da isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca. A Lei também autoriza a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART, sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos. Desde a sua criação, o mecanismo ainda não foi utilizado. MinC, 2007, http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.html

autonomia em relação a outras instâncias ou organismos, assim como os limites e imposições que se põe à frente, especificando as dificuldades que impedem a realização dos objetivos.

Utopicamente, uma política cultural deveria promover a conjugação de expressões culturais específicas a uma realidade sócio-espacial com os direitos universais de cidadania. De fato, as políticas públicas se caracterizam por uma prática democrática que detém a capacidade de permitir o acesso dos cidadãos aos seus direitos sejam políticos, econômicos ou sociais.

Esta idéia é ratificada por Faria (1993, p. 5), que ainda acrescenta:

A política cultural não se limita a estimular o acesso a uma “Cultura” estabelecida, mas caminha no sentido de uma construção nova e original – que cria arte, gera reflexões, questiona modos de vida, resgata tradições, instiga o fazer político, instaura redes de sociabilidade, desestabiliza o estabelecido, reconquista a vida cotidiana como espaço do humano.

Assim sendo, as políticas culturais deixam de ser vistas enquanto acessórios das políticas públicas e passam, lentamente, a pensar em “cultura” como o “fio condutor”, o qual perpassa a vida cotidiana.

Porém, a realidade vivenciada hodiernamente não corresponde a este ideal. Nessas condições, as limitações de uma política dependem do caráter físico, tecnológico e legal, bem como da organização, dos mecanismos de distribuição e da dimensão político-econômica presentes no cenário conjuntural.

Ressalte-se que é na implementação de uma política pública que ocorrem os desvios na sua execução prática, tendo que cuidar para não haver distâncias significativas entre política anunciada e aquela que foi implementada. Este vácuo formado entre o dizer e o agir, entre projetos e realidades, pode minar a credibilidade da política ou dos poderes públicos.

Finaliza-se dizendo que o planejamento de uma política cultural pode não se reduzir ao plano do discurso, conforme acontece em outras políticas públicas. È importante que se olhe mais atentamente para os processos ocorridos na sociedade, identificando demandas e carências culturais da população.

Nestes termos, ao apontar diretrizes para o estabelecimento de uma política pública de cultura, Machado (2000, p.53) argumenta que

é praticamente impossível planejar, ou seja, construir uma política articulada, coerente e de longo prazo. A cada mudança de governo, recomeça-se do zero, e a falta de continuidade administrativa, por

sua vez, contribui ainda mais para que os órgãos de cultura sejam capturados pelos interesses imediatistas do grupo político no poder. Na impossibilidade de identificar as carências, algo que só as pesquisas sobre os hábitos e práticas culturais da população permitem fazer, o gestor fica submetido a uma avalanche de demandas dispersas, incluindo aquelas que partem do próprio governo, quase sempre relacionadas à promoção do governante e à propaganda de suas políticas.

Por último, afirma-se que ao longo deste capítulo foram discutidos idéias e conceitos que possibilitaram um direcionamento da pesquisa. Assim, ao trabalhar alguns conceitos e categorias, procurou-se delinear de um modo mais acurado a problemática deste estudo, assim como as principais opções teóricas.

Resta salientar que nos próximos capítulos, articulam-se algumas destas noções à política cultural do município do Rio de Janeiro e seus antecedentes. Neste ínterim, serão evidenciadas adiante algumas práticas governamentais que este estudo julgou importante para compreensão da atual política formulada para a cidade.

Capítulo 2

Políticas Públicas de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro: Antecedentes e Contrapontos

Uma política cultural erguida sob dados empíricos imediatamente visíveis – centros de cultura, leis de incentivo, cotas de exibição – quase nada deixa atrás de si. Exige ser precedida, acompanhada e seguida por uma “culturanálise” não exclusivamente sociológica ou econômica, mas capaz de incorporar as múltiplas dimensões – complexas, erráticas, contraditórias – do fato cultural (TEIXEIRA COELHO, 1997, p.13).

Inicialmente, este capítulo vislumbra tecer considerações a respeito das políticas de cultura de abrangência nacional ou local já implementadas na cidade do Rio de Janeiro, a fim de que seja possível traçar, ao final, alguns contrapontos com a atual política cultural. Deste modo, além de investigar os principais fatos referentes à política cultural carioca, busca-se examinar o contexto político-econômico no qual algumas políticas públicas foram estabelecidas ao longo do tempo.

Não obstante, ao resgatar estes antecedentes, o capítulo procura não se ater a uma descrição sobre as origens de instituições e de equipamentos de cultura, mas, sobretudo, procura correlacionar ações e políticas pretéritas aos processos sócio-espaciais ocorridos em cada momento, de modo que seja possível estabelecer uma análise coerente.

Este capítulo foi dividido em duas partes: (2.1) Políticas Públicas Culturais: O Rio no Cenário Nacional e (2.2) Antecedentes da Política Cultural Municipal. O primeiro subitem delinea um breve panorama conjuntural sobre as políticas culturais pretéritas que foram institucionalizadas na esfera federal e que, simultaneamente, detiveram forte influência na cidade do Rio de Janeiro.

No tocante à segunda parte, diz-se que esta visa evidenciar as políticas locais em um contexto mais próximo da atualidade, uma vez que instituições municipais que regulamentaram o setor cultural são concebidas somente nesta ocasião.

2.1. Políticas Públicas Culturais: O Rio no Cenário Nacional

Torna-se elucidativo, a priori, evidenciar o fator capitalidade. Em linhas gerais, a capital tende a ser priorizada como “o lugar onde o poder demonstra a riqueza e a civilização de uma nacionalidade. A lógica da capitalidade confere à cidade vantagens cumulativas para continuar a sê-la” (LESSA, 2000, p.65). Vale registrar que a condição da cidade do Rio de Janeiro como capital por quase 200 anos – inicialmente, como capital da colônia e do império; posteriormente, enquanto sede do poder republicano – deve ser considerada, em razão do processo interativo desta dimensão com a configuração urbana.

Nesses termos, o Rio de Janeiro teve suas funções urbanas ampliadas em relação ao século XVII, em virtude exatamente das novas atribuições político-administrativas, ou seja, em razão da elevação da cidade à capital da colônia e sede do vice-reinado em 1763.

Nesta perspectiva, de acordo com Lessa (2000, p.73),

a atividade cultural do Rio de Janeiro do século XVIII era modesta, sendo possível assinalar a Academia dos Felizes de Gomes Freire, a Academia Científica do Marquês do Lavradio, o teatro do Padre Ventura. É notável a decisão de instalar o Passeio Público no aterro da lagoa do Boqueirão. Projeto de D. Luis de Vasconcelos, este logradouro foi organizado com canteiros geométricos e aléias disciplinadas, incorporando o conjunto escultório do mestre Valentim⁴.

Vale lembrar que o Passeio Público tem importância ímpar, pois foi o primeiro espaço público da cidade do Rio de Janeiro destinado ao lazer.

No início do século XIX, precisamente a partir de 1808, ocorreram alterações de grandes proporções, em função da transferência da família real e da corte portuguesa, em virtude do impacto da invasão napoleônica sobre Portugal. Notadamente, D. João VI decretou uma série de medidas, sendo a mais notória a abertura dos portos às nações amigas⁵.

Desde então, a capital é beneficiada com uma série de equipamentos de cunho cultural como o Real Teatro São João, a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico, dentre outros. O ensino de belas artes, assim como a vinda da missão artística francesa complementou o quadro de ações culturais implantado pela realeza.

Durante o Império, segundo Lessa (2000), são abertas, no espaço carioca, as Faculdades de Direito e Medicina, como também são criados o Arquivo Nacional (1831) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838). Ressalte-se que D. Pedro II acreditava na importância da cultura e, por isso, apreciava se cercar de intelectuais e literatos, exercendo o mecenato e sendo responsável pela fundação de instituições educacionais e culturais. Tendo tal sensibilidade para a ciência e a tecnologia, o imperador era membro de academias de ciências estrangeiras, realizando freqüentes viagens ao exterior (SCHWARTZMAN, 2000).

No decorrer da República Velha, o Rio de Janeiro, torna-se Distrito Federal. Nestas condições, o Presidente da República era o responsável pela nomeação do prefeito da capital. Nota-se, então, certo afinamento entre a política da União e do Rio de Janeiro. Por conseguinte, as ações que ocasionaram elevada repercussão

⁴ Gomes Freire de Andrade e D. Luis de Vasconcelos foram vice-reis e contribuíram significativamente para a melhoria do espaço urbano carioca no período colonial.

⁵ Como consequência deste ato, rompe-se o pacto colonial com a metrópole portuguesa. Dessa forma, o Brasil pode-se articular diretamente com a economia européia, especialmente com a Inglaterra, podendo a partir de então, importar diretamente produtos manufaturados.

evidenciaram-se na Reforma Passos no início do século XX. Esta se caracterizou por um conjunto de intervenções urbanas e sanitárias realizadas pelo presidente Rodrigues Alves e pelo prefeito Pereira Passos, juntamente com o sanitarista Oswaldo Cruz, os quais visavam, sobretudo, a construção de um espaço condizente com um momento de crescimento econômico ocasionado pelas exportações de café. Desta forma, era necessário tornar a cidade atraente para investimentos externos, atribuindo ares de desenvolvimento ao centro do Rio de Janeiro (ABREU, 1997).

Com a implantação desta reforma, foram adotados os padrões arquitetônicos franceses os quais indicavam a criação da nova república brasileira. As representações portuguesas, cuja simbologia remetia ao passado monárquico, deveriam ser renegadas. A referida reforma foi inspirada na reforma sofrida em Paris, transformando o Rio de Janeiro na “Paris dos Trópicos” como sugere Benchimol (1992).

Com efeito, a cirurgia urbana de Passos consistiu na construção de um moderno porto e da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco). Neste logradouro, em seu quadrilátero final, a República Velha investiu na construção de novos prédios que, revestidos de caráter simbólico, buscavam, sobretudo, louvar a gestão do poder público (LESSA, 2000).

Com este intuito, foram construídos o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas-Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes), o edifício do Supremo Tribunal Federal (atual Centro Cultural Justiça Federal) e o Palácio Monroe (na época sede do Senado, sendo demolido posteriormente; atualmente foi construído um estacionamento subterrâneo neste local).

Neste bojo, torna-se relevante assinalar a concentração de cinemas ao longo da Avenida Central neste período, sendo que, na década de 1920, Francisco Serrador implementara a Cinelândia como área de glamour do Rio de Janeiro. No mesmo bojo, o ambicioso projeto deste espanhol, tornou-se realidade em 1925, e em pouco mais de duas décadas, a Praça Floriano tornou-se a área da cidade com a maior concentração de cinemas.

Entre 1925 e 1950 foram construídos inúmeros imóveis destinados à projeção de filmes, todos de grande porte como, por exemplo, o Capitólio, o Pathé, o Palácio e o Odeon. Os novos e luxuosos cinemas atribuíram à Praça uma nova fisionomia e

modificaram, substancialmente, os hábitos e os costumes das pessoas que a freqüentavam (GONZAGA, 1996)

Em síntese,

a Cinelândia formava o elo de conexão entre o centro, através da avenida Central, e a afluyente zona sul, através da avenida Beira-Mar, comunicando-os com os elegantes bairros litorâneos da Glória, Flamengo e Botafogo. A praça Floriano se tornou também um marco, concentrando não somente os primeiros arranha-céus, mas vários edifícios de destaque (...). A Cinelândia sintetizava o próprio poder republicano, simbolizando o centro do Centro da capital do país, isto é, um core dotado de centralidade local e nacional, nos planos político-administrativo, cultural e recreativo (VAZ, 2002, p. 65).

Com o passar do tempo, o plano de melhoramentos e o ideário de cidade bela, aclamados no início do século, abrem espaço para a execução de planos voltados para a área urbana. Segundo Leme (1999), os planos tinham por objetivo uma articulação entre os bairros, o centro e a extensão das cidades por meio de sistemas viários e de transportes. A palavra-chave no planejamento dos anos 1930 era a circulação, eficiência. A preocupação do Estado em dotar as cidades de infraestrutura se estende ao sistema viário, ocasionando a abertura de eixos que permitissem ampliar, justamente, o sistema de transportes, buscando garantir as condições gerais de produção e reprodução do capital.

No Rio de Janeiro, as proposições do Plano Agache definiram as primeiras propostas de zoneamento, as quais surgem como uma forma de divisão da cidade em zonas de acordo com seu uso. Note-se que o zoneamento nesse período é utilizado como instrumento privilegiado do planejamento e inseparável do plano. A cidade prioriza a funcionalidade e a circulação, em razão das demandas das novas condições econômicas, expressas com intensificação da expansão da malha urbana para o sul e para o norte (ABREU, 1997).

Isto posto, sendo vista como capital da república entre 1889 e 1960, verifica-se a valorização do Rio de Janeiro como um local de produção cultural, um “laboratório de brasilidade” nos termos de Carlos Lessa (2000). No entanto, observamos uma política cultural mais consistente a partir do Estado Novo na década de 1930.

Nessas condições, Hamilton Faria (1997) sugere adotar três formas de abordagem⁶, não ordenadas cronologicamente, que, em geral, estiveram presentes nos projetos culturais propostos pelo poder público a partir da década de 1930, quais sejam: O Estado produtor de cultura; A tradição populista; A tradição neoliberal⁷. Estas premissas, portanto, ajudam a elaboração de uma análise mais esclarecedora das políticas públicas de cultura que estiveram presentes no cenário nacional até então. Vale sublinhar que os critérios para a referida classificação pautam-se na modificação da relação Estado-cultura ao longo do tempo.

A primeira abordagem identifica dois momentos históricos nos quais se verificaram a predominância do Estado como agente produtor de cultura, ou seja, enquanto sujeito capaz de disseminar valores culturais internalizados pelos grupos dirigentes.

Sendo assim, Faria (1997, p.12), sintetiza-a do seguinte modo:

A cultura oficial onde o Estado é produtor de cultura cria um imaginário de nação que se confunde com o Estado, resgata símbolos de uma identidade nacional e legitima-se a partir da cultura. Exemplo: Estado Novo e Ditadura militar de 1964.

Desta maneira, um paralelo interessante pode ser estabelecido entre o Estado Novo com Vargas e a Ditadura Militar. Apesar de algumas semelhanças, como a política autoritária desdobrada no campo cultural pela repressão e pela censura, os momentos históricos são marcados por etapas distintas do sistema capitalista. Por isso, algumas atitudes, no que tange à política cultural, repercutem de forma diferenciada nas condutas e interações entre Estado e os agentes produtores de cultura, seja o empresariado, os produtores culturais ou a população.

De certo modo, a “cultura” e as políticas culturais eram instrumentos vitais para a manutenção dos regimes autoritários. Saliente-se que os governos reprimem

⁶ Cumpre mencionar que Faria baseia seus critérios de classificação de acordo com as proposições de Marilena Chauí, a qual ocupou o cargo de secretária de cultura da cidade de São Paulo por ocasião da eleição de Erundina (PT) para prefeitura de São Paulo (1989). Sendo assim, esta autora identifica três formas de pensar a cultura no decorrer do tempo a fim de não consolidar tais práticas em sua gestão. Sua proposta, então, era “recusar” estas visões e formular uma política cultural pautada nos princípios de cidadania e democracia. Neste sentido, este estudo adotou estes critérios como uma maneira de organizar as principais proposições na seara da política cultural nacional. Para maiores informações ver CHAUÍ (1993).

⁷ Cabe deixar claro que na visão de alguns autores, a denominação “tradição neoliberal” atribuída a esta terceira abordagem não é cabível, sendo um tanto exagerada. A referida expressão foi utilizada nesta dissertação para marcar as principais características existentes no campo cultural nas últimas décadas.

os movimentos contrários à ideologia estatal e, simultaneamente, estimulam aquelas manifestações artísticas que lhes favorecem.

Assim como Vargas cria, através da política de Capanema⁸, uma série de instituições como o Instituto Nacional do Livro, Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Serviço de Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN), Serviço Nacional de Teatro, Museu Nacional de Belas Artes, Casa de Ruy Barbosa, Museu Histórico Nacional; o governo militar também desenvolve atividades no âmbito cultural. O surgimento de entidades como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional de Cinema, a EMBRAFILME, a FUNARTE e o Pró-Memória ilustram o início do processo de gestação de uma política cultural nacional (MICELI, 1984; ORTIZ, 2001; SILVA, 2001).

Cabe lembrar que na década de 1930 ainda não havia sido sedimentada uma sociedade nos moldes urbano-industrial, estando o desenvolvimento capitalista ainda em processo de consolidação⁹. Deve-se observar que nos anos 1930 havia um projeto de industrialização, mas não éramos um país efetivamente industrializado. Tal fato ocorre somente na década de 1950 no governo Juscelino Kubitschek. Em realidade, ocorre a implementação de toda uma infra-estrutura para a indústria por parte do Estado.

Neste contexto, haveria modificações na relação entre o Estado e o Urbano em função da adoção de políticas públicas incentivadoras, mesmo que indiretamente, de um surto industrial. Este alterou o padrão de distribuição da

⁸ Gustavo Capanema foi ministro da Educação e Saúde de Vargas nesse período, sendo responsável pela criação de diversas instituições ligadas à educação e cultura. Com efeito, por acreditar na importância da cultura, Capanema inovou em diversas ocasiões: acompanhava com simpatia as ideias dos modernistas, mantinha Carlos Drummond de Andrade, como seu chefe de Gabinete, encomendava trabalhos a Portinari, tido como comunista, e levou à frente o projeto arquitetônico do edifício do Ministério da Educação. Foi ainda o criador do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, a partir de um projeto de Mário de Andrade, e se preocupou com a Biblioteca Nacional, com o Canto Orfeônico, o Rádio, o Teatro, e várias outras iniciativas. No entanto, faziam da ciência, da cultura e da educação uma atividade de elite, centralizada, administrada burocraticamente, que não conseguia sobreviver fora da proteção e cooptação do Estado (BADARÓ, 2000).

⁹ Antes da Revolução de 1930 havia uma urbanização sem industrialização e a ação do Estado baseava-se sobre alguns aspectos da vida urbana como leis de uso do solo e códigos de construção. Devem-se destacar dois marcos que na visão de Francisco de Oliveira (1982) influenciaram a taxa de urbanização superior ao que a cidade poderia suportar: a Lei de Terras em 1850 na qual o acesso a terra passava a ser comprado e o fim da escravidão em 1888 liberando uma elevada quantidade de mão-de-obra dos campos. A partir dos anos 1930, Vargas sobe ao poder permitindo a ascensão da burguesia industrial, dos setores médios urbanos e de setores da oligarquia regional sem voz de ação ou que não se encontravam de acordo com a política econômica e a situação política da “República Velha” – 1889 a 1930 (situação cujo controle governamental encontrava-se nas mãos da oligarquia cafeeira).

produção entre indústria e agricultura, modificando as relações cidade-campo e a divisão do trabalho. No entanto, o país continua a ser nitidamente rural, vide a maior parte de a população residir no campo e o PIB brasileiro se basear nas exportações de café.

Assim sendo, a política de Capanema era, em alguns casos, limitada pelo grau de desenvolvimento capitalista da sociedade brasileira. O rádio, por exemplo, funcionava em termos não comerciais com programações de cunho erudito até meados dos anos 1930, quando é permitido por lei (Artigo 73 do Decreto n. 21.111) destinar a publicidade 10% da programação diária (ORTIZ, 2001; CALABRE, 2003).

Nesse período o rádio exerce uma elevada influência no cotidiano, vide o forte apelo das radio novelas e abrangência que a rádio Nacional detinha. Fato que é aproveitado pelo governo Vargas, por constituí-lo como um instrumento central para a sua estratégia política.

A criação de um programa para ser ouvido, simultaneamente, em todo o território nacional, e que fosse capaz de integrar à Capital Federal os vilarejos mais distantes, somente se efetivou em 1939, com a Hora do Brasil, a cargo do então recém-criado DIP¹⁰ (CALABRE, 2003, p. 5).

Em linhas gerais, as atividades culturais, mesmo as de cunho popular, foram incentivadas pela política getulista, pois dessa forma poderia também controlar tais manifestações e inculcar a lógica do trabalho na nascente classe trabalhadora urbana¹¹. Desta maneira, foi notória a oficialização dos desfiles das escolas de samba em 1935, como também os incentivos à sétima arte. O Estado passou a produzir sistematicamente documentários e jornais cinematográficos.

¹⁰ “No período entre 1939 e 1945, as atividades culturais do país estiveram sob a supervisão do Departamento de Imprensa e propaganda - DIP, poderoso órgão de controle e censura do Estado Novo. O DIP, criado em dezembro de 1939, era o órgão responsável pela elaboração da legislação referente a todas as atividades culturais, fiscalizando e supervisionando a aplicação das normas em todos os meios de comunicação. Cabia ainda ao DIP a produção de material de propaganda governamental – filmes, prospectos, livros, programas de rádio, etc. Segundo o Decreto n° 1.915, de 27/12/1939, esse departamento tinha poderes para centralizar, coordenar, organizar, censurar, premiar e incentivar as atividades do conjunto das empresas da área de comunicação e de seus respectivos empregados. Internamente, o DIP era organizado em cinco seções: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo, e Imprensa” (CALABRE, 2003, p.6).

¹¹ Vale lembrar que durante a década de 1930, no governo Vargas houve a implementação da legislação trabalhista que apesar de ser uma política que beneficiaria uma parte dos trabalhadores urbanos brasileiros, esconde algumas intenções. Ao regular os custos dos empregadores, as leis trabalhistas facilitariam, por conseguinte, o cálculo capitalista, assim como ao restringir o emprego para estrangeiros elas visam reduzir a importação de idéias anarquistas.

Nessa conjuntura em que a política da Boa Vizinhança¹² marcava o período, verifica-se a ampliação da exportação de filmes norte-americanos. Segundo Lessa (2000), o personagem Zé Carioca é criado por Disney e o filme “Alô Amigos”, realizado em conjunto com Carmem Miranda, obtém sucesso tamanho que permite a difusão do clichê “Samba-Rio-Exportação”.

Vale lembrar que as

iniciativas do governo Vargas na área cultural surgiram num momento de grande ebulição, no qual artistas e intelectuais promoviam uma grande movimentação visando redescobrir o Brasil. Este é o caso, por exemplo, do movimento modernista na pintura e na literatura. É o caso também dos pensadores sociais que através de ideologias sociais distintas, encontram-se no desafio comum de cunhar uma interpretação abrangente da realidade brasileira como Gilberto Freyre, Caio Prado Junior, Fernando Azevedo e outros (FALCAO,1984, p.27).

Mesmo criado em contexto comum às outras instituições relacionadas diretamente à cultura (já mencionadas anteriormente), o SPHAN, atual IPHAN¹³, teve um papel fundamental na política cultural brasileira. O decreto n. 25, no governo de Getúlio Vargas, cria o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 30 de novembro de 1937. A pedido do então ministro Gustavo Capanema, Mário de Andrade foi quem elaborou o anteprojeto de lei com o auxílio de outros intelectuais modernistas como Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Luís Jardim, Afonso Arinos, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade (FALCÃO, 1984).

¹² “Implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos (1933 a 1945), a chamada política de boa vizinhança tornou-se a estratégia de relacionamento com a América Latina no período. Sua principal característica foi o abandono da prática intervencionista que prevalecera nas relações dos Estados Unidos com a América Latina desde o final do século XIX. A partir de então, adotou-se a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de impedir a influência européia na região, manter a estabilidade política no continente e assegurar a liderança norte-americana no hemisfério ocidental”.
(www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_relint_boavizinhanca.htm, Mar 2007)

¹³ **1946** – O SPHAN passa a se denominar Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); **1970** – O DPHAN se transforma em IPHAN; **1979** – O IPHAN se divide em SPHAN – órgão normativo - e Fundação Nacional Pró-memória (FNpM) – órgão executivo; **1990** – Extinção do SPHAN e da FNpM e criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); **06 de dezembro de 1994** – A Medida Provisória de n° 752 determina que o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBA passem a denominar-se, respectivamente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação de Artes – FUNARTE.
(www.iphan.gov.br)

Pelo fato de apresentar uma visão mais ampla de arte e de patrimônio cultural, o projeto de Mário de Andrade permitia abarcar, simultaneamente, manifestações ameríndias e arqueológicas, populares e eruditas, assim como patrimônio imaterial, isto é, aquele não tangível. Segundo Falcão (1984), as características principais do anteprojeto elaborado por Mario de Andrade são: igual atenção para a produção erudita e para a popular, para a arte pura e arte aplicada; o interesse pela paisagem transformada pela atividade humana e a inclusão dos elementos imateriais, ligados diretamente ao folclore, na noção de patrimônio.

Não obstante, quando a criação do SPHAN se concretizou, priorizou-se a preservação das manifestações da cultura erudita e as ações de tombamento do patrimônio arquitetônico dotado de monumentalidade. De acordo com Silva (2001, p.24), o referido decreto exclui a "arte popular do universo contemplado pelo SPHAN, limita a noção de patrimônio à preservação de vestígios do passado, e confere a ele a característica que o marcou durante longa data, que é a opção pelo monumento arquitetônico".

A rigor,

no Rio de Janeiro, onde se deu maioria dos tombamentos, [...] a seleção contemplou imóveis por seu valor individual, desconsiderando os conjuntos urbanos (estes foram aplicados nas cidades mineiras). Assim como em outras cidades, como Salvador, Recife e Ouro Preto, afirmava-se no Rio de Janeiro a feição artística barroca, representada pelas igrejas católicas [...] que traziam em seus traços o 'abrasileiramento' dos elementos artísticos da metrópole. O Centro Histórico da cidade, o conjunto urbano que abrigava esses elementos, não foi considerado patrimônio, uma vez que já havia perdido sua integridade colonial¹⁴.

Portanto, a criação do IPHAN inseriu-se no processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país.

Isto posto, na década de 1970, ao contrário da era Vargas, observa-se que o Estado ditatorial, torna-se promotor do desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada. Durante o período militar, ocorre uma centralização decisória e política, objetivando criar condições para a expansão da produção em bases capitalistas, tendo em conta a ditadura que foi instalada no país a partir do golpe de 1964.

¹⁴ Somente na década de 1980, o centro histórico do Rio de Janeiro foi protegido por uma política municipal, a qual será detalhada no próximo subitem.

O planejamento, sob estas condições, encontra-se imbuído do ideário de integração nacional de modo a se caracterizar como expressão de interesses econômicos e políticos. Deste mofo, foi produzida uma rearticulação das atividades econômicas, bem como se registrou a proliferação de órgãos de planejamento urbano¹⁵. Tal constatação é vital para entender a lógica da política de cultura nesta ocasião, uma vez que as orientações econômicas a partir de então trazem conseqüências também para o campo cultural.

No decorrer do governo Geisel e da gestão do ministro da Educação e Cultura Ney Braga, verifica-se a elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), o qual aponta algumas diretrizes concretas para a normatização do setor. Esse plano vê a cultura como promotora de desenvolvimento econômico e como elemento essencial no planejamento nacional. O PNC representava para a “cultura brasileira” o mesmo que os Planos Nacionais de Desenvolvimento – PND¹⁶ – significavam para a economia.

Silva (2001) alerta para o fato de que um dos objetivos implícitos no PNC foi o de combater o desgaste do regime militar diante da opinião pública. Este plano beneficiaria, em maior proporção, as classes médias urbanas, pois estas eram consideradas as maiores consumidoras da produção cultural nos grandes centros.

Vale ressaltar que a Escola Superior de Guerra – ESG – deteve bastante influência nas concepções adotadas pelos planos nacionais. Verifica-se, pois, a retomada da visão nacionalista de cultura brasileira vivenciada no Estado Novo, pois

¹⁵ Torna-se importante destacar a implementação de políticas setoriais orientadas pelas prioridades políticas, objetivos econômicos e interesses do novo aparelho estatal. Deve-se sublinhar que entre os ditos problemas urbanos a questão habitacional adquire maior relevância dentro deste cenário. O Estado brasileiro ao privilegiar a política de provisão habitacional, na verdade, responde a pressão de interesses específicos não atribuindo ênfase a uma política urbana abrangente.

¹⁶ Segundo Lysia Bernardes (1986) o I Plano Nacional de Desenvolvimento – I PND – propõe a instituição das primeiras regiões metropolitanas no país as quais foram consideradas como instrumentos da penetração do poder da União e ao mesmo tempo representaria a criação de instrumentos financeiros que o reforçariam através da tributação. No entanto, não se propõe um modelo de política urbana dirigida à integração nacional, fato que somente ocorre com o II PND (1974) cujo posicionamento a respeito do urbano é mais destacado e as proposições mais abrangentes. Em suma, a política urbana do II PND formulou um modelo de organização do território que favoreceu um maior centralismo no tocante a ação de coordenação do desenvolvimento local. O projeto da criação da região metropolitana, pautados no II PND, serviu como política de respaldo ao projeto de industrialização.

Em consonância com tais premissas, o principal instrumento da política urbana do II PND foi a Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e Política Urbana (CNPUR), cabendo a ela fixar diretrizes, estratégias e instrumentos da Política Nacional de Desenvolvimento Urbano, acompanhar e avaliar a implementação do sistema de regiões metropolitanas e, por fim, articular-se aos ministérios e superintendências regionais envolvidos com a sua execução.

o documento da PNC expressa, de acordo com Silva (2001), o apoio às manifestações culturais tidas como caracteristicamente brasileiras, ou seja, a preservação do que é considerado patrimônio cultural da nação e, por isso mesmo, alicerce da identidade nacional.

Não se pode esquecer que essa expansão das atividades culturais está associada a um controle daquelas manifestações que se contrapõem ao regime autoritário. Assim como Vargas detinha o DIP como seu braço repressor, os militares também dispunham de formas agressivas de cerceamento de pensamentos e idéias.

Na visão de Renato Ortiz (2001, p.114), contudo,

a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial.

Em 1975, presencia-se a criação da FUNARTE que centraliza a gestão sobre algumas atividades culturais como artes plásticas e música, passando a englobar o Instituto Nacional de Música – INM – e o Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP em sua estrutura organizacional. “Seu principal objetivo era coordenar o projeto prioritário de incentivo à criação e difusão no campo das artes, promovendo atividades culturais e apoiando as expressões artísticas” (SILVA, 2001).

Neste ano, sublinhe-se ainda a reformulação da EMBRAFILME que passa a incentivar a produção cinematográfica nacional através da revisão das normas de financiamento, da promoção de festivais e concessão de prêmios, além de estimular a produção e ampliar a distribuição de filmes.

Todavia, o Estado também estabelece alguns acordos com a iniciativa privada. Em consonância com Ortiz (2001), paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se a produção de “cultura” e o mercado de bens culturais. Então o Estado e o empresariado se aproximam, havendo uma maior consolidação dos incentivos que os beneficiam diretamente. Os incrementos à fabricação de papel e à importação de maquinários de edição, por exemplo, interferem, significativamente, na produção editorial brasileira, propiciando uma elevação na quantidade e na variedade das publicações nacionais.

Com efeito, o PNC encerra uma proposta de ampliação e fortalecimento do mercado de bens culturais. De acordo com Silva (2001, p. 196), há menções a algumas metas como: “dinamizar o mercado editorial, melhorar a qualidade e a competitividade da produção cinematográfica, regulamentar as normas de direito autoral e estimular o turismo como fonte de renda para cidades históricas”.

Em síntese,

O que caracteriza a situação cultural nos anos 1960 e 1970 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. [...] Assim, ocorre uma formidável expansão, em termos de produção, distribuição e consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação (ORTIZ, 2001, p.121).

Dito isto, a segunda abordagem, a denominada tradição populista, ocorre no período conhecido como “anos dourados”, isto é, década de 1950 e início dos anos 1960. “A tradição populista (anos 50/60) é aquela onde o Estado apropria-se da cultura popular, a re-elabora e a devolve com outro significado ideologizado” (FARIA, 1997, p.12).

Desta forma, o Estado vislumbrava incutir nas camadas populares uma consciência dos problemas sociais por meio da cultura popular. A rigor, buscava-se construir uma identidade formadora de uma consciência nacional apoiada na especificidade e autenticidade da cultura brasileira. Autenticidade esta, calcada na progressiva exaltação da cultura popular.

Com a finalidade de compreensão dos processos vivenciados nas décadas de 1950 basicamente, torna-se importante contextualizar este período. Vivencia-se o pós-guerra com o governo Dutra no poder. Nesta ocasião, havia preocupações em integrar o Brasil ao cenário internacional, ou seja, o Brasil, enquanto um país capitalista, necessitava fortalecer as relações com o bloco americano em tempos de guerra fria.

Desta forma, a partir do ideário de progresso advindo com a intensificação da industrialização e fornecimento de infra-estrutura, preparavam-se as condições para a ampliação da presença do capital e sua reprodução no país. Por isso, foram elaborados alguns planos econômicos, visando o crescimento do país, dentre eles foi implantado o plano SALTE, que abrangia os setores de saúde, alimentação,

transporte e energia. Ainda neste bojo, no segundo governo Vargas diversas instituições consideradas estratégicas foram criadas, dentre elas a Petrobrás, cuja justificativa centrou-se na óptica nacionalista.

Posteriormente, no governo JK é implementado o Plano de Metas, cujo lema era crescer 50 anos em 5. Os seus objetivos foram cumpridos através de uma política desenvolvimentista a qual privilegiava o vetor da indústria automobilística, haja vista o ideal de progresso advindo da industrialização.¹⁷

Este clima de efervescência se espraiava também pelo campo cultural. De acordo com Ortiz (2001, p.110), “a recorrente utilização do adjetivo ‘novo’ expressa todo o espírito de uma época: bossa nova, cinema novo, teatro novo, arquitetura nova”.

A percepção da cultura como elemento de transformação sócio-econômica já estava presente nas formulações do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, ligado ao Ministério da Educação e Cultura – MEC, produzidas na década de 1950, durante o governo Juscelino Kubitschek, e mantidas até a sua extinção após o golpe militar de 1964 (ORTIZ, 1994, p.46).

São criadas diversas instituições culturais no país nesse período por empresários, não somente no Rio com o Museu de Arte Moderna – MAM, mas também em São Paulo com apoio de fortes empresários e industriais como Assis Chateaubriand e a família Matarazzo. Esta foi responsável pela Fundação Bial, pelo MAM paulista e aquele pela criação do MASP. Mesmo assim, ainda não se configura um mercado consolidado de bens culturais, o que somente acontece nos anos 70. Todavia, são evidentes os indícios da formação deste mercado.

¹⁷ Durante as décadas de 1940 e 1950 observa-se uma maior complexidade na estruturação do espaço urbano nas cidades brasileiras. De acordo com Feldman (1997), a ocupação do solo caracterizou-se por dois movimentos. Ao mesmo tempo em que a *cidade se compactava*, através da verticalização nas áreas centrais e da ocupação de loteamentos encravados em bairros já formados, a *área urbana se expande*, ultrapassando as fronteiras de municípios. A verticalização, a expansão periférica bem como reestruturação da centralidade consiste em um processo de profundas modificações na configuração espacial dos principais centros urbanos brasileiros, tendo em vista que a estratégia de moradia para a população de baixa renda e direcionada pela indústria. Neste âmbito, a provisão habitacional e as leis de zoneamento se tornaram as principais questões do planejamento. Sublinhe-se que a questão urbana, segundo Lamparelli (1995), não se destacava no plano nacional, mas suas contradições estavam latentes se evidenciando especialmente no espaço intra-urbano. Segundo este autor, as prioridades nesse período seriam em primeiro lugar o setor de infra-estrutura em prol da industrialização (energia, transporte e indústria de base), em segundo, a questão trabalhista, previdenciária, saneamento, saúde e educação e em terceira posição, a questão habitacional. A problemática urbana vinha sendo tratada pelas administrações municipais e agentes locais ora sob o ponto de vista técnico, ora por políticos populistas e práticas clientelistas.

A Televisão se caracteriza enquanto o ícone da expansão dos investimentos privados no setor de cultura e entretenimento. Tendo em vista a forte interdependência destes elementos, em muitas ocasiões, o entretenimento é visto como um passatempo, ou mesmo, um assunto desprovido de valor. Não obstante, segundo Francisco Ferron (2000), o entretenimento é imprescindível para a vida moderna, na medida em que age enquanto aglutinador de lazer, motivações e prazeres.

Nesse período o cinema se torna de fato um bem de consumo e os filmes americanos dominavam o mercado no pós-guerra. Apesar da ampliação da indústria cinematográfica norte-americana, foi notória a produção nacional de filmes, a qual obteve expressividade com a criação de companhias cinematográficas: Atlântida em 1941 e Vera Cruz em 1949. Não devemos esquecer que a Cinelândia de Serrador já havia inaugurado os cinemas desde a década de 1920, como foi visto anteriormente, e, portanto, a cidade do Rio de Janeiro apresentava elevado número de salas de projeção.

No campo das políticas culturais,

não deixa de ser significativo apontar que várias das produções culturais do período se fizeram em torno de movimentos e não exclusivamente no âmbito da esfera privada. Bossa Nova, Teatro de Arena, Cinema Novo, CPC da UNE, eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo pelo menos de esperança e mudança (ORTIZ, 2001, p.110).

Porém, toda essa animação é abruptamente interrompida com o golpe militar de 1964, e com a implementação de órgãos de censura, conforme mencionado anteriormente.

No terceiro enfoque, diferentemente do que tem sido observado até aqui, verifica-se o estabelecimento de critérios distintos para a formulação e implementação das políticas públicas. Em outras palavras, a tradição neoliberal vem se afirmando nas últimas décadas, na medida em que traduz concepções econômicas em voga no mundo globalizado.

No contexto federal, Ana Clara Ribeiro (1990, p.14) ressalta “a perda de relevância do planejamento territorial, a pressão pela privatização de empresas públicas de prestação de serviços urbanos e a ausência de propostas para o enfrentamento da situação social”.

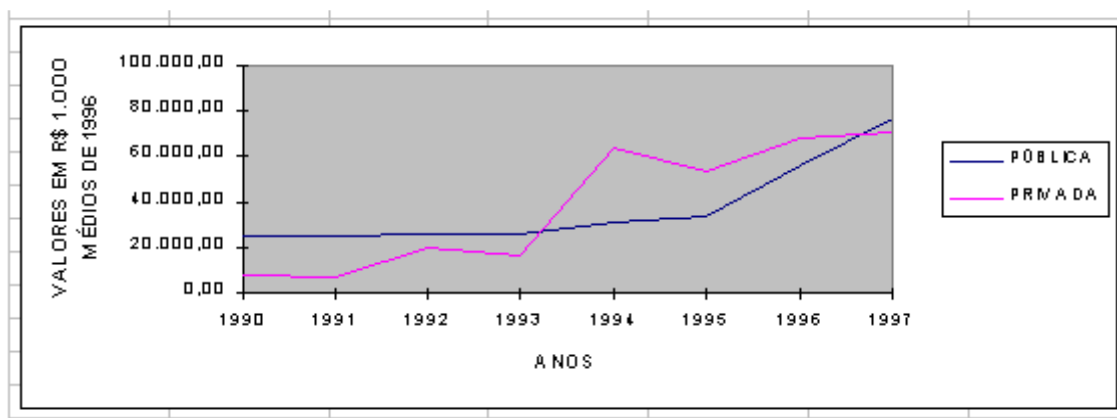
Hamilton Faria (1997, p.13) é enfático ao afirmar:

A tradição neoliberal que, desde os anos 1980 vem se constituindo, propõe um Estado mínimo no campo da cultura e guia-se pela dinâmica da indústria cultural e do mercado. A parceria Estado/iniciativa privada é impulsionadora das atividades culturais para a sua realização no mercado, quase sempre consagrando o já consagrado ou realizando eventos culturais que trazem resultados para a marca dos produtos ou para a imagem institucional das empresas patrocinadoras.

Com efeito, esta tendência salienta uma nova etapa na relação do poder público com a iniciativa privada, uma vez que propicia a consolidação de um mercado mais atuante de bens culturais ao modificar, sistematicamente, a dinâmica das políticas públicas de cultura. Os órgãos responsáveis pela política cultural adotam, em geral, padrões estabelecidos pela indústria cultural, na medida em que optam pela parceria com a iniciativa privada.

No plano nacional, o gráfico adiante aponta a ampliação dos gastos realizados por empresas privadas, particularmente, a partir de 1993. Evidencia-se também a estagnação dos gastos públicos federais para o referido setor até 1994, como sinaliza o gráfico 2 a seguir. O referido gráfico traduz ainda a expressiva ampliação dos gastos públicos em cultura a partir do ano de 1995, quando se intensificam ações e políticas mais consistentes neste setor.

Gráfico 2: Crescimento dos Gastos com Cultura por Empresas Públicas e Privadas – Brasil – 1990-1997



Fonte: Ministério da Cultura, 2007

Por conseguinte, o Ministério da Cultura (2007) relata que,

verificou-se um padrão claramente estável de gastos com cultura entre 1985 e 1990, durante o governo Sarney, quando as taxas de gastos oscilaram de 208 a 197 milhões de reais. Mas, a partir de 1990 e, particularmente, entre 1991 e 1992, no auge do governo Collor, ocorreu uma queda drástica de recursos alocados para a cultura, ou seja, 131 e 108 milhões de reais, respectivamente, para cada ano. Isso se explica pela orientação daquele governo de, praticamente, desobrigar o Estado de suas responsabilidades com a cultura. Os gastos com cultura voltaram a registrar algum crescimento, no entanto, em 1993, já no governo Itamar Franco e, depois, começaram a crescer significativamente a partir do início do governo Fernando Henrique Cardoso.

Resta sublinhar que no início do governo José Sarney, em 1985, foi criado o Ministério da Cultura - MinC, cuja missão abarcava a formulação, a operacionalização e a coordenação das ações governamentais voltadas especificamente para a área da cultura. Segundo exposição anterior, as ações do Estado na área cultural estiveram a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública – MES no período que se estendeu de 1930 a 1953. Nesta data, o referido Ministério foi desmembrado, originando o Ministério da Saúde e o Ministério da Educação e Cultura – MEC.

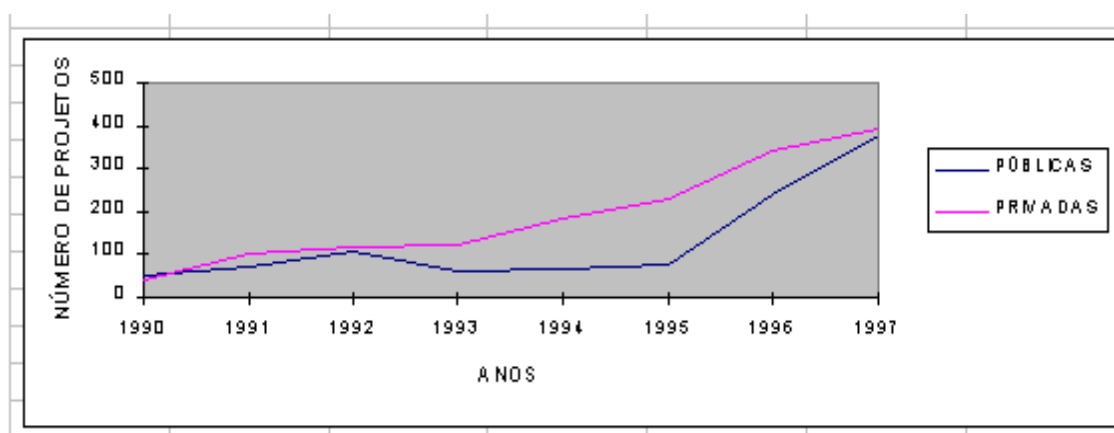
Sendo assim, o MEC assumiu, até meados da década de 1980, a política cultural oficial do Estado, quando o MinC é efetivamente estabelecido. Não obstante, o Ministério da Cultura não obteve a estabilidade institucional pretendida, haja vista o revezamento de diferentes ministros no poder em um curto período de tempo, como também a extinção deste ministério durante o governo Collor (1990 - 1992). Em 1995, Francisco Weffort assumiu o ministério, já no governo Fernando Henrique Cardoso. Neste lapso temporal de três anos, que corresponde ao governo Itamar Franco, as ações competentes ao Ministério da Cultura são transferidas para uma secretaria de cultura. Estes fatos ajudam a compor o quadro de razões sobre a ampliação dos gastos em cultura ocorrem a partir de metade da década de 1990, conforme ilustra o gráfico supracitado.

Na atualidade, o músico e compositor Gilberto Gil ocupa o cargo de ministro da cultura do governo Lula. Mesmo representando um governo de esquerda, o discurso desta instituição segue a mesma orientação da gestão anterior. Percebe-se, então, nuances de concepções imbuídas da óptica neoliberal, tendo em vista o enfoque na inter-relação entre cultura e desenvolvimento, como também a atenção

na dita “economia da cultura” e, por conseguinte, na parceria com a iniciativa privada (GIL, 2005).

Diante deste cenário, as leis de incentivo à cultura e o marketing cultural adotado pelas empresas de capital público ou privado revelam-se como importantes vetores de incremento às atividades culturais, fato que contribuiu para o crescimento do número de projetos culturais, como indica o gráfico adiante.

Gráfico 3: Crescimento do Número de Projetos Culturais Patrocinados por Empresas Públicas e Privadas – Brasil – 1990-1997



Fonte: Ministério da Cultura, 2007

A visão neoliberal influencia as políticas organizadas na escala municipal. As grandes cidades presenciaram, até fins da década de 1980, um processo de esvaziamento econômico que culminou em uma grave crise, refletindo-se nos campos político e social, ou seja, estas metrópoles “empobreceram” e favelizaram. No Rio de Janeiro, as evidências da pobreza se materializaram na degradação do espaço físico, no crescimento da população de rua, na ampliação do comércio informal e na elevação dos índices de violência urbana.

Cabe frisar que o estatuto político desta cidade sofre alterações significativas. Face à transferência da capital do país para o cerrado brasileiro em 1960, a cidade do Rio de Janeiro deixou de ser Distrito Federal e passou a constituir o estado da Guanabara, situação esta que perdurou até 1975, quando ocorreu a fusão entre o mesmo e o estado do Rio de Janeiro (M. RIBEIRO, 2002). A perda da capitalidade, na expressão de Lessa (2000), abala os alicerces político-econômicos da cidade,

contribuindo, ainda mais, para o esvaziamento econômico e industrial do núcleo metropolitano fluminense.

De acordo com Compans (1997), a obsolescência de infra-estrutura urbana e a necessidade do redesenho espacial das cidades foram fatores decisivos na lógica de construção deste novo modelo de gestão urbana, diante da concorrência entre cidades e do marketing para atrair empresas em seus movimentos de internacionalização econômica.

Desta maneira, a escolha do modelo neoliberal centrava-se na reversão da crise mencionada e, no mesmo bojo, no controle da violência urbana e outros problemas sociais. Aliás, esse discurso em torno do caos urbano foi uma das justificativas empregadas para uma mudança de rumo no tocante ao planejamento urbano e para a consolidação no poder da atual política de governo.

Na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1990 e ainda nos dias de hoje, essa tendência denota um caráter bastante expressivo, visto que o poder municipal configurou um plano de ações estratégicas a ser aplicado em alguns pontos e eixos específicos da cidade. No que tange ao atual planejamento da cidade, as principais características e posicionamentos serão devidamente elucidados no próximo capítulo.

No subitem que segue, contudo, explicitar-se-ão alguns antecedentes locais, destacando as políticas de cultura com maior repercussão, as quais se efetivaram, principalmente, no decorrer da década de 1980, quando o país se encontrava em um contexto de ascensão democrática e descentralização política. Tal fato desencadeou maior afirmação dos municípios nos destinos das cidades.

2.2. Antecedentes da Política Cultural Municipal

Partindo das premissas expressas no item anterior, torna-se importante reafirmar que as ações públicas de incentivo à cultura eram realizadas, até fins da década de 1970, através de políticas federais. Nesses termos, observou-se que muitas daquelas políticas propostas pelo MEC eram implementadas, prioritariamente, no Rio de Janeiro. A rigor, isto também explicitava a função da cidade como vitrine do país, sendo considerada sua capital cultural.

Por uma série de fatores, as ações municipais no setor cultural eram reduzidas. Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, em entrevista a Carmem Silveira (2004) admite que, na década de 1970, a cultura era subsidiária da educação, sendo as

ações municipais eventuais e executadas pela Secretaria Geral da Educação e Cultura.

No Brasil, o Estado foi constituído de forma centralizada e vertical, portanto impermeável à participação do cidadão. A secretaria de cultura também foi estruturada dessa forma e, mais ainda, departamentalizada, não dando conta de sua relação com a cidade (FARIA, 1997, p.16).

Por conseguinte, não havia na cidade do Rio de Janeiro instituições destinadas a cuidar especificamente da área cultural, havendo uma centralização na esfera federal. A rigor, o trabalho realizado pela referida secretaria priorizava as atividades de suporte à atividade educacional, como, por exemplo, a inauguração de bibliotecas, a ampliação do acervo das mesmas e a promoção de alguns eventos.

Nota-se que algumas das ações culturais mais antigas giram em torno da implantação de bibliotecas já nas décadas de 1940 e 1950, como é o caso das unidades do Leblon (1946), Campo Grande (1952) e Rio Comprido (1958), por exemplo. Torna-se importante dizer que a inauguração destes bens culturais permeia os governos de diferentes épocas, pois, como aponta a tabela de equipamentos culturais, houve inauguração de pelo menos um equipamento em todas as décadas partindo dos anos 1940.

Quanto à realização de eventos, Faria (1997, p. 13), tomando por base a secretaria de cultura da cidade de São Paulo, expressa seu olhar crítico na seguinte afirmativa:

A secretaria de cultura sempre foi albergue por excelência de clientes da cidade. O show que o vereador quer trazer para o seu bairro, que o cabo eleitoral havia prometido na sua rua, a casa de cultura que os moradores solicitavam ao prefeito, o artista local que apoiou este ou aquele candidato. Pão e circo para a massa. Quanto ao pão virem-se. O circo a secretaria garante.

Destarte, na década de 1980, a dinâmica da política cultural municipal se torna um pouco mais complexa, modificando o quadro existente. Começam a surgir ações para a formação de um conjunto mais expressivo de equipamentos do poder público local como teatros e centros culturais. Uma grande parte dos teatros convencionais foi incorporada pela prefeitura neste momento, notando-se um direcionamento neste sentido. Desta maneira, a integração de alguns fatores como o

início do processo de abertura política¹⁸, a formação de movimentos sociais, a criação da Fundação de Artes do Rio de Janeiro e o início da formulação de um projeto de “revalorização” para a área central contribuíram substancialmente para a efetivação do processo de mudança na política cultural carioca.

Sendo assim,

¹⁸ Cabe, neste momento, uma breve digressão no que concerne aos caminhos do Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1980 e início dos anos 1990. Considerando, por conseguinte, este ambiente de abertura política em que foi elaborada a constituição federal, torna-se importante atentar para a situação política do Rio de Janeiro nesta ocasião. A título ilustrativo, o quadro 1, a seguir, explicita o panorama político em questão.

Quadro 1: Panorama Político do Rio de Janeiro a partir da década de 1980	
Mandatos	Governadores do Estado do Rio de Janeiro
1983 – 1987	Leonel Brizola
1987 – 1990	Moreira Franco
1991 – 1994	Leonel Brizola
1995 – 1998	Marcelo Alencar
1999 – 2002	Anthony Garotinho
2003 – 2006	Rosinha Matheus
Município do Rio de Janeiro	
Mandatos	Prefeitos Rio de Janeiro
1980 – 1983	Júlio de Moraes Coutinho
1983	Jamil Haddad
1983 – 1985	Marcello Alencar
1986 – 1988	Roberto Saturnino Braga (1º prefeito eleito diretamente)
1989 – 1992	Marcello Alencar
1993 – 1996	César Maia
1997 – 2000	Luis Paulo Conde
2001 -2004	César Maia*
2005 – 2008	César Maia
* Em 1997 foi aprovada a emenda constitucional nº. 16 que permite a reeleição (BRASIL, Constituição Federal, 1988) Fonte: Quadro organizado pela autora, 2006 a partir de dados da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Governo do Estado do Rio de Janeiro.	

Em uma conjuntura nacional marcada pela abertura política, um governo de oposição é eleito em 1982 para governar o Estado do Rio de Janeiro na figura de Leonel Brizola do Partido Democrático Trabalhista - PDT. Após seu mandato (1983-1987), Moreira Franco do PMDB torna-se governador do estado do Rio de Janeiro, sendo, em parte, decorrência do sucesso inicial do plano Cruzado (implementado pelo então presidente José Sarney que também era filiado ao PMDB), cujo objetivo maior era o combate à inflação. No início da década de 1990, Brizola retorna ao governo do estado, entretanto, quem o sucede é o tucano Marcelo Alencar no bojo do plano Real, juntamente com a eleição para Presidente da República de Fernando Henrique Cardoso pelo PSDB em 1994. Posteriormente, em 1998, Anthony Garotinho é eleito pelo PDT, tendo como vice a petista Benedita da Silva. Em 2002, a esposa de Garotinho, Rosinha Matheus vence as eleições.

Na esfera municipal, Marcelo Alencar, que antes de se deslocar para o PSDB era vinculado ao PDT, foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro por duas ocasiões, sendo que a última gestão antecedeu a primeira gestão de César Maia. Nestas condições, é interessante verificar a coexistência no poder de Leonel Brizola e Marcelo Alencar em mais de um momento. Este como prefeito da cidade do Rio de Janeiro e aquele como governador da respectiva unidade da federação.

o processo de abertura política e redemocratização foi acompanhado pela descentralização que proporcionou uma maior transferência dos recursos federais para os municípios e a absorção de parte de suas funções pelas administrações locais (COMPANS, 1997, p.1723).

Observa-se, portanto, que os municípios ganham maior autonomia na gestão urbana e na administração de seus recursos, autonomia esta conferida pela nova Constituição, promulgada somente em 1988. Além disso, esta, de acordo com Ana Clara Ribeiro (1990, p. 16) reconhece, “no capítulo destinado a Política Urbana, o alcance da função social da cidade como competência municipal a ser realizada através do plano diretor”.

Neste momento, a escala local é valorizada e os municípios passam a buscar suas próprias estratégias de desenvolvimento. Neste âmbito, ressalta-se uma modificação das formas de governar, evidenciando a gradual descentralização das competências urbanas a partir da sua transferência dos governos centrais para os regionais e locais.

A peculiaridade do referido momento pode ser evidenciada pelas políticas públicas em favor dos ideais de justiça e redução das desigualdades, espelhando a vontade de intelectuais, políticos e artistas de ampliar a face pública da cidade.

Neste sentido, foram identificadas políticas que espelharam tal postura, ao menos inicialmente. Destaca-se, então, um projeto do governo do estado do Rio de Janeiro em meados da década de 1980, implementado por um curto período pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura nas escolas estaduais localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Torna-se importante lembrar da figura do animador cultural, cuja criação ocorreu juntamente com os CIEPs pelo governador Leonel Brizola e por Darcy Ribeiro. Nesta ocasião, o sociólogo acumulava as funções de vice-governador e de secretário estadual de ciência e cultura.

Em linhas gerais, a concepção dos CIEPs, segundo seu regimento interno, diz que os alunos deveriam freqüentar a escola durante período integral. Desta forma, naqueles momentos em que não houvesse as aulas das matérias curriculares, o animador cultural seria a pessoa responsável pelo entretenimento dos alunos. Pelo projeto, foram priorizadas a contratação de artistas das comunidades próximas aos CIEPs. As atividades extracurriculares propostas pelos animadores culturais eram diversificadas, abrangendo desde aulas de capoeira, de música, grupos de teatro, até atividades de contadores de histórias, por exemplo.

Porém,

As origens de uma prática política na área de cultura encontram-se no período em que Klabin foi prefeito e que coincide com a época de abertura política. O contexto é importante, incluindo o aparecimento das Associações de Moradores que se organizavam nesse momento e que tiveram impacto na preservação do ambiente construído (PINHEIRO em entrevista a SILVEIRA, 2004).

Mesentier (2003) ressalta, no caso particular carioca, o fato de o início do processo de reurbanizações na área central ocorrer menos pelas potencialidades econômicas associadas ao patrimônio, que pelo resultado da luta dos chamados movimentos sociais urbanos. É reconhecida a atuação da Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca (SARCA) e da associação comercial das cercanias da rua da Alfândega (SAARA), assim como da associação de moradores do Catumbi na luta pela manutenção de seus locais de trabalho e moradia e, conseqüentemente, na preservação do patrimônio cultural carioca.

Neste bojo, verificou-se também a ocorrência de conflitos e disputas de idéias no interior das entidades públicas locais, isto é, técnicos da Secretaria Municipal de Planejamento versus engenheiros da Secretaria de Obras, por exemplo. Enquanto, os últimos primavam pela modernização da cidade através da demolição dos edifícios antigos (visão modernista), os técnicos da Secretaria de Planejamento, ao contrário, pensavam um projeto de preservação arquitetônica que aliasse funções culturais.

Torna-se notável uma grande variedade de interesses e lógicas, muitas vezes, distintas ou contraditórias. Em realidade, a organização do espaço apresenta grande variedade de agentes, seja o Estado, os promotores imobiliários, planejadores, ou mesmo, os produtores culturais, artistas e intelectuais. Observa-se, então, que o processo de reprodução do espaço urbano é uma fonte de conflito, sendo a espacialidade socialmente produzida.

A espacialidade nunca é primordialmente dada ou permanentemente fixa. [...] A espacialidade concreta é, pois, um terreno competitivo de lutas pela produção e reprodução sociais, de práticas sociais que visam, quer à manutenção de reforço da espacialidade existente, quer a uma reestruturação significativa (SOJA, 1993, p.158).

Outro fator igualmente relevante para modificação da situação vigente até então reside na criação de uma instituição municipal voltada para as atividades culturais carioca: a Fundação de Artes do Rio de Janeiro. Criada em 1979, na gestão

Israel Klabin, com objetivo de ser mais atuante no campo cultural, a instituição funcionou como o embrião para a criação da Secretaria Municipal de Cultura em 1986 na administração Saturnino Braga por decreto municipal¹⁹. Adotando uma postura firme, a Fundação Rio, como ficou conhecida, destacou-se na condução do processo de implementação de projetos culturais, dentre os quais se evidencia o Corredor Cultural, explicitado a seguir.

O projeto Corredor Cultural, assim denominado, foi entendido, inicialmente, como um projeto de requalificação urbana, sendo decisivo para tornar mais plural e dinâmica a política municipal de cultura vivenciada até a década de 1970. No entanto, somente obteve espaço para se concretizar diante do contexto apresentado, isto é, diante do processo de abertura política e relativo enfraquecimento dos padrões racionalistas de planejamento.

Faz-se necessário, então, compreender os meandros deste projeto, à medida que possui um significado particular, enquanto uma das primeiras políticas municipais voltadas para o setor cultural. Nestas condições, resgatar algumas de suas concepções contribuiria a este estudo, visto que se vislumbra tecer possíveis comparações ou equivalências com a atual política cultural do poder municipal.

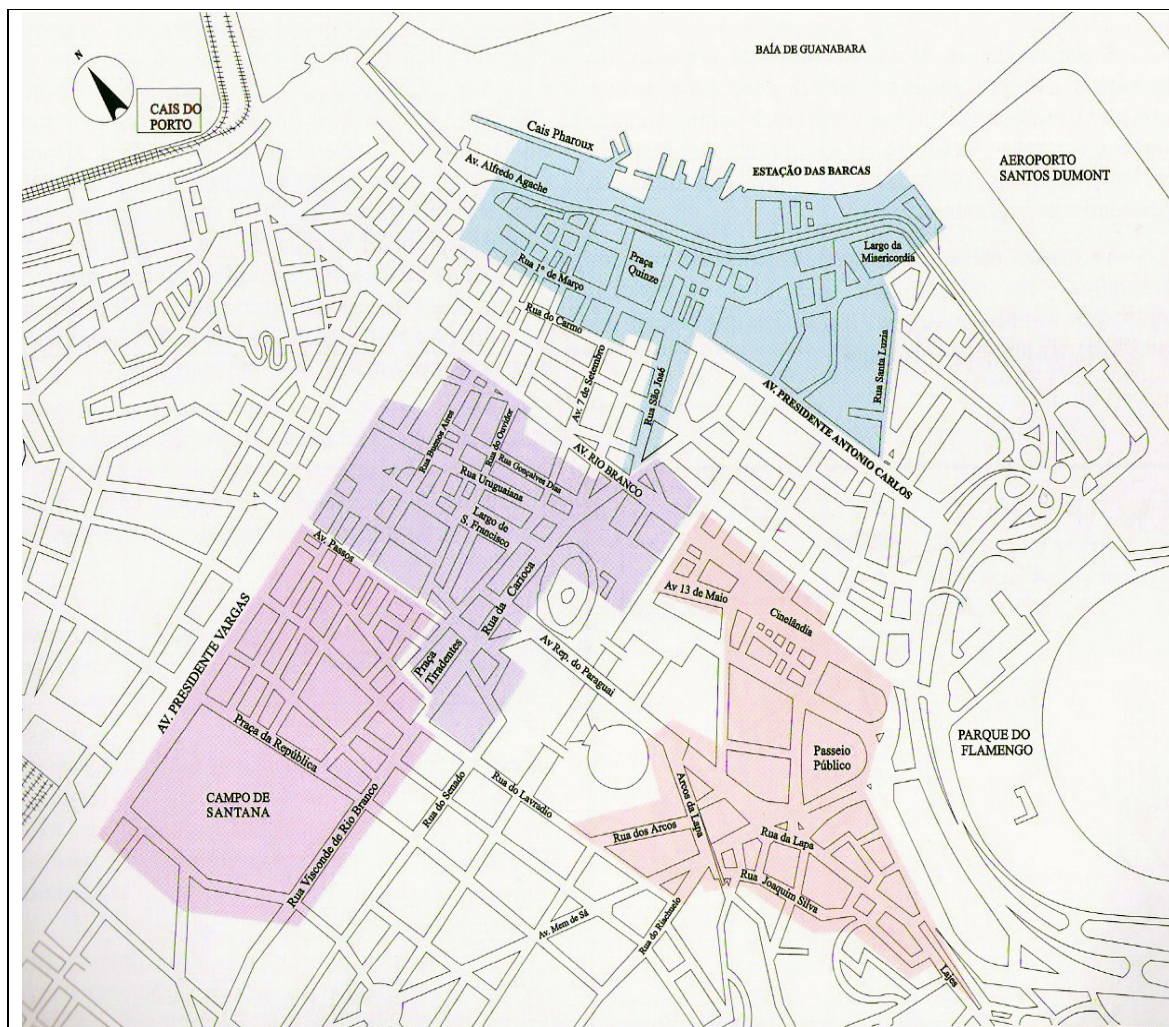
Deste modo,

Por Corredor Cultural definiu-se o espaço em que a função cultural se estabeleceu de maneira contínua no núcleo central da área urbana da cidade do Rio de Janeiro, segundo características histórico arquitetônicas e recreativas. [...] O Corredor Cultural abarca setores da área central os quais correspondem às adjacências da Praça XV de Novembro, do Largo de São Francisco, da Cinelândia e Lapa, como também da porção norte da rua Uruguaiana, conhecida como SAARA (CORREDOR CULTURAL, SMP, 1979, p.17 citado por MACEDO, 2004).

A figura 4, a seguir, expressa graficamente a área do Centro abarcada pelo Corredor Cultural.

¹⁹ Haverá um maior detalhamento dessas questões no capítulo que versa sobre a Estrutura e os Objetivos da SMC.

Figura 4: Área do Projeto Corredor Cultural



Fonte: IPP, 2002

Iniciado em 1979, pelo governo municipal sob administração de Israel Klabin, o projeto Corredor Cultural se traduz enquanto uma experiência pioneira, haja vista a preservação na escala de um conjunto urbano, associada às ações culturais e recreativas. O referido projeto foi notável ainda pela participação de setores da sociedade no processo de recuperação do patrimônio tanto na sua fase de formulação como na de implementação.

Saliente-se que o projeto Corredor Cultural foi concebido pelos técnicos da Secretaria Municipal de Planejamento – atual Secretaria de Urbanismo, à medida que não havia entidades oficiais responsáveis pelo patrimônio municipal. Nessas condições, por não se encontrarem disponíveis recursos como o tombamento, esta

secretaria utilizou-se dos instrumentos de regulação do uso do solo como o zoneamento (PINHEIRO, 2002).

o projeto corredor cultural inovou ao criar instrumentos legais para atender ao conceito de preservação de um conjunto urbano e sua ambiência. A legislação municipal de zoneamento foi utilizada pela primeira vez na área central para preservar com efeitos parecidos com os de tombamento para evitar que cada imóvel passasse por longos inventários. Essa lei trabalha em conjunto com um instrumento complementar, mas essencial, o Projeto de Alinhamento e Loteamento, que permite a identificação exata dos espaços a serem preservados e aqueles a serem renovados (MACEDO, 2004, p.178).

No início de década de 1980, contudo, o Corredor Cultural passou a ser administrado pela Secretaria de Educação e Cultura, considerando-se que a Fundação Rio vinculava-se, a partir de então, a recém criada RioArte e, portanto, à estrutura organizacional desta secretaria. Assim, as atribuições da Fundação Rio se referem à implementação do projeto a partir daquele momento.

Mesmo enfocando a conservação do patrimônio construído, este projeto não se encerrou neste aspecto. Ao contrário, houve a abertura de possibilidades para diversas ações como a promoção de eventos gratuitos na área do Corredor Cultural, a publicação de reflexões teóricas e a respeito do projeto em si, a concretização de políticas de iluminação dos monumentos e dos espaços públicos, a realização de projetos voltados para a população carioca, entre outros. Grosso modo, houve efetivas políticas de incentivo para a produção artística e de formação de platéia. Essa multiplicidade de aspectos envolvida no projeto revalorização do centro histórico carioca, deveu-se em grande parte ao apoio tanto dos intelectuais²⁰ como dos técnicos do setor público, preocupados com a descaracterização da fisionomia do espaço urbano carioca.

A aprovação deste projeto em 1984, quando Marcelo Alencar foi prefeito, impôs as bases de uma nova política cultural para a cidade do Rio de Janeiro, pois o

²⁰ Alguns atores garantiram a implementação do Corredor Cultural como o prefeito Israel Klabin, inicialmente, e Marcelo Alencar em outra ocasião. O então secretário de planejamento Augusto Ivan Freitas Pinheiro também deteve papel fundamental ao longo de todo o processo. A inserção de intelectuais no processo de planejamento foi outro aspecto inovador do projeto em tela, pois contribuiu para enriquecer o repertório dos técnicos e legitimar um processo que corria na contramão das tendências modernizadoras do período. O escritor Rubem Fonseca, por exemplo, foi diretor do departamento de cultura da SME e presidente da Fundação Rio. A Fundação Roberto Marinho também apoiou o projeto na sua fase de implementação (MACEDO, 2004).

projeto em tela evidenciou a relevância da implementação de políticas públicas enquanto instrumentos de intervenção política sobre uma porção do espaço urbano, alterando, consideravelmente, a dinâmica sócio-espacial do CBD carioca.

Não obstante,

se o projeto Corredor Cultural, na sua proposta inicial de 1979, articulou intervenções contrárias à tendência de especialização da função financeira, as intervenções articuladas para a área central na década de 1990 reagiram ao esvaziamento econômico da área, devido à perda de empresas de grande porte. [...] Assim, as medidas de valorização da área central se deram por meio de intervenções pontuais que visavam torná-la um lugar de oportunidade e investimento comercial (MACEDO, 2004, p.173).

Pela conjunção de fatores aqui dispostos, então, o projeto corredor cultural se diferenciou, a princípio, das práticas de intervenção em áreas centrais vinculadas ao que se cunhou por planejamento estratégico das cidades.

Notadamente, torna-se perceptível um momento de rompimento com as orientações do planejamento urbano²¹ até então utilizadas, cujas características eram lastreadas pelos ideais modernistas. Uma vez que o processo de tomada de decisões sobre a cidade necessitava se tornar mais ágil diante do cenário de competição intermunicipal, as leis de zoneamento e os planos de ocupação também requeriam uma maior flexibilidade a fim de se tornarem compatíveis com as novas formas de intervenção planejada.

Neste ínterim, Mesentier (2003) distingue duas fases distintas de intervenção sobre o patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, a primeira fase

²¹ O Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro deteve um significado particular no contexto político carioca, uma vez que seus pressupostos se orientavam pelo ideal de reforma urbana garantido pela constituição de 1988 e serviu como um importante referencial para os planos de outras cidades do país. Assim, Lago (1991) evidencia dois pontos nodais nesta proposta, como a função social da propriedade e da cidade e a participação popular quanto à definição e gestão das políticas urbanas. Nas palavras da autora (1991, p. 165), no que se refere ao “uso socialmente mais justo do solo urbano, uma série de instrumentos legais voltados para a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos e para o controle das iniciativas públicas e privadas sobre o urbano foi aprovada pelo Legislativo, em suas diferentes esferas. Neste âmbito encontram-se elementos (i) tributários, como o IPTU progressivo para áreas ociosas, (ii) jurídicos, como a edificação compulsória, desapropriação, discriminação das terras públicas e regularização de loteamentos ilegais e áreas faveladas e (iii) urbanísticos, como a criação de zonas especiais de interesse social. Cabe ressaltar que a Constituição Federal coloca nas mãos do poder municipal, via Plano Diretor, a competência para definir estes instrumentos e intervir no sentido de garantir a função social da cidade”. Mesmo não sendo totalmente implementado, foi um objeto norteador para algumas políticas urbanas municipais. Saliente-se que alguns técnicos da PCRJ, conforme entrevistas para Silveira (2004) apontam que o plano estratégico é um plano de metas e estratégias; e, por isso, procura não contrariar o plano diretor.

ocorre durante a década de 1980, a partir da idealização e aprovação do projeto Corredor Cultural, definindo como recorte temático de atuação a área central carioca. A criação das APACs²² (Área de proteção ao Ambiente Cultural) também se insere neste cenário, estendendo-se a um conjunto de bairros no entorno da área central.

Portanto,

o projeto Corredor Cultural precedeu a institucionalização da temática preservacionista de trechos do tecido urbano por meio da criação do instrumento da APAC, destinado a preservação do patrimônio cultural urbano. Contudo, assinalamos [...] que o próprio corredor cultural é simultaneamente, precursor e a primeira APAC institucionalmente constituída (SILVEIRA, 2004, 102).

O segundo momento, iniciado durante os anos 1990, caracteriza-se pelos investimentos de recursos financeiros mistos em intervenções urbanas visando à recuperação do patrimônio edificado e a reurbanização de espaços públicos.

De fato,

É impossível deixar de reconhecer que a administração privada do urbano foi amplamente expandida nos últimos anos, constituindo-se num real desafio à gestão democrática dos recursos concentrados na RMRJ. A multiplicação dos serviços e a definição de linhas prioritárias de atendimento às carências urbanas passaram a depender, de forma crescente, de estratégias empresariais de escasso controle pelo poder público (RIBEIRO, 2000, p.46).

Diversos autores vêm trabalhando esta problemática e atribuindo algumas nomenclaturas específicas para o padrão de planejamento emergente: o próprio “planejamento estratégico” ou “urbanismo de resultados”, como diriam Borja e Castells (1986) ou Ascher (1994), respectivamente.

O Plano Estratégico do Rio de Janeiro, em discurso oficial, tem como objetivos determinar metas estratégicas para que a cidade ganhe competitividade e melhore a qualidade de vida em longo prazo, assim como estimular a convergência das estratégias dos agentes locais, com capacidade e recursos organizacionais,

²² A APAC é considerada um dos principais instrumentos de proteção ao patrimônio carioca, além das práticas de inventário e tombamento. Foram criadas como intuito de preservar conjuntos urbanos representativos das diversas fases de ocupação do Rio de Janeiro. Dentre as APAC's criadas encontram-se as de Botafogo, Catete, Laranjeiras, Cosme Velho, Ipanema, Leblon, dentre outras. Estas áreas de proteção foram criadas através de leis e decretos no intervalo das décadas de 1980-2000. Os decretos de criação encontram-se disponibilizados na prefeitura do Rio de Janeiro através do site: <http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/>

humanos e financeiros para elaborar e realizar um projeto possível de cidade desejada.

O atual planejamento realizado para a cidade do Rio de Janeiro encontra-se sustentado em um modelo europeu, particularmente, naquele realizado pelas empresas catalãs²³ –, as quais obtiveram notoriedade no cenário internacional a partir da realização dos Jogos Olímpicos de Barcelona em 1992. Este evento marca de forma emblemática a influência do planejamento estratégico²⁴ na urbe carioca.

Neste sentido,

a política de atuação no espaço foi baseada em 4 metas principais: atração de empreendimentos imobiliários, recuperação do patrimônio cultural edificado de propriedade pública, intensificação de parcerias do setor público com o setor privado e uma política de ordenamento das atividades informais no espaço público (MACEDO, 2004, p.173).

Assim, os projetos-âncora, segundo Borja e Castells (1986), funcionariam como promotores de mudanças e de saltos qualitativos na estrutura urbana, sendo elementos vitais para o planejamento estratégico. Cumpre mencionar que o plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro abarca seis projetos principais visando à reestruturação econômica carioca, dentre os quais estão a formação de um parque tecnológico, a criação do programa Favela-Bairro, a reabilitação do porto de Sepetiba (atualmente Itaguaí), a criação do Teleporto e, finalmente, a revitalização do centro (In: PCRJ, Plano Estratégico Rio Sempre Rio, 1996).

Enquanto, o primeiro plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio – resultado de uma parceria do município com a iniciativa privada, o plano estratégico II – "As Cidades da Cidade" –, como indica a figura a seguir, dividiu a cidade em 12 regiões, as quais foram formadas por conjuntos de bairros agrupados segundo critérios geográficos, históricos e demográficos. Na sua concepção, seriam elaborados pequenos planos estratégicos destinados a cada região e que se articulariam entre si.

²³ De acordo com Vainer (2002) os consultores catalães são a Tubsá (Technologies Urbanas Barcelona) e Inter (Consultoria Internacional de Negócios).

²⁴ A expressão "estratégia" é cuidadosamente utilizada, em razão de sua raiz grega (*estratego*), empregada inicialmente com fins militares. De sua origem militar, os princípios estratégicos foram adotados por empresas as quais prevêm e organizam suas atividades de forma sistemática, utilizando o marketing como elemento vital. E das empresas, estes princípios são implementados na gestão das cidades nas décadas de 1980 e 1990. O planejamento estratégico das cidades encontra seus fundamentos nas crises das políticas sociais e na sua reconceitualização (GUERRA, 2000).

Figura 5: Divisão Regional do Plano Estratégico II – As Cidades da Cidade



Fonte: PCRJ – Plano Estratégico As Cidades da Cidade, 2004

O plano estratégico da década de 1990 visava inserir a cidade no cenário internacional, privilegiando os grandes projetos urbanos e a competição entre cidades. Convém ressaltar que o aspecto cultural foi enfocado em alguns momentos, como no caso da revalorização da área central da cidade. Porém, este foi visto, de uma forma geral, enquanto um elemento coadjuvante. Em contrapartida, a temática cultural foi tratada com maior atenção no plano elaborado em 2000, sendo considerada uma “estratégia” fundamental para futuro desenvolvimento sócio-econômico da cidade do Rio de Janeiro.

Neste âmbito, as diretrizes mais comuns para o campo da cultura de acordo com a análise do último plano (PECRJ, 2004) são: o resgate da história e tradição dos bairros; a ampliação da rede de equipamentos culturais; a recuperação de patrimônio degradado; a criação de roteiros culturais; o incentivo às expressões artísticas locais; a implementação de projetos da SMC, principalmente as lonas culturais.

Torna-se importante ponderar que, mesmo no interior destas dimensões, existem diferenciações naquilo que tange às estratégias. Os setores do Centro e Zona Sul, por exemplo, por já terem consolidado uma rede de equipamentos extensa, são alvo de políticas que primam pela conservação dos bens culturais. As

metas focam-se na preservação do patrimônio imaterial e no estabelecimento de uma agenda de eventos que promovam a cidade. Diferentemente da periferia, onde há menos equipamentos, as estratégias destinam-se a ampliação de espaços culturais, sejam bibliotecas, teatros ou lonas; ao resgate da identidade dos bairros por meio da recuperação do patrimônio construído e através de incentivos aos artistas da comunidade local.

O plano vigente atua na construção de macro projetos como a Cidade do Samba – área portuária (inaugurada em 2006) e Cidade da Música – Barra da Tijuca (ainda em construção), assim como privilegia outros tipos de ações como os projetos de teatro em praças da cidade, a inauguração de lonas culturais ou mesmo a configuração de pólos de gastronomia nos bairros (área de concentração de bares e restaurantes). Verifica-se, portanto, sinais de uma interlocução do referido documento com programas de algumas secretarias. No caso das estratégias culturais torna-se evidente o contato entre as secretarias das culturas, de turismo e de urbanismo.

Observou-se, ainda, que determinados projetos da SMC tornam-se verdadeiras estratégias de ação no plano, como é o caso das lonas culturais, das bibliotecas volantes e das atividades teatrais nas praças públicas. Cumpre mencionar que os projetos da referida secretaria encontram-se detalhados no decorrer do próximo capítulo.

Isto posto, resta, ainda, concentrar a atenção em alguns contrapontos a serem estabelecidos entre concepções pretéritas e aqueles pressupostos que norteiam as políticas públicas municipais hodiernas.

Admite-se, nesses termos, que o exame dos antecedentes em tela propiciou um olhar mais acurado sobre a utilização da “cultura” enquanto um instrumento de manobra política, evitando, deste modo, possíveis armadilhas conceituais. Neste tocante, constatou-se que as políticas culturais foram empregadas em benefício dos governos em variadas ocasiões, não sendo um elemento exclusivo da atual gestão municipal. Em realidade, as autoridades competentes utilizavam-se das mesmas para conseguir legitimidade política, bem como para impor medidas econômicas.

Hall (2003, p.76) ratifica que a “cultura” pode ser utilizada como uma das justificativas empregadas para a realização de ações que garantam hegemonia de um grupo que está no poder, pois

[...] nenhum poder político pode se manter satisfatoriamente por meio de pura e simples coerção. Ele perderá credibilidade ideológica demais e, assim, mostrar-se-á perigosamente vulnerável em tempos de crise. Porém, a fim de assegurar o consentimento daqueles que governa, precisa conhecê-los mais intimamente do que sob a forma de um conjunto de gráficos ou tabelas estatísticas. É na própria subjetividade humana que o poder procura se incutir. (...). Os poderes governantes não insistem no uso da coerção se podem assegurar um consenso.

Notadamente, nesses antecedentes são reconhecidas, grosso modo, atividades pontuais e efêmeras que se caracterizaram pela instalação de equipamentos de cultura no espaço urbano, pela promoção de eventos e pela preservação do patrimônio. Evidentemente, foram realizadas políticas públicas mais consistentes, cujos resultados denotaram, em alguns casos, pontos satisfatórios e, em outros, tais políticas não cumpriram as metas previstas.

Observou-se que a política urbana e a política cultural, muitas vezes, ocorriam no mesmo contexto, porém sem integração efetiva. Este capítulo demonstrou que o fato “novo”, existente no período atual, encontra-se na integração dessas políticas com as políticas urbanas, no que Silveira (2004) denominou de entrelaçamento urbano-cultural; na visão da “cultura” como uma âncora para o desenvolvimento econômico; e, por conseguinte, na contundente parceria do poder público com a iniciativa privada.

A novidade da atual gestão reside nessa parceria com a iniciativa privada e no elevado grau de interligação do mercado com as atividades de cultura (emergência do cinema nacional, de movimentos musicais, de companhias de dança) e com os espaços institucionalizados (centros culturais, museus, galerias, salas de cinema, teatros).

Notadamente, a chamada “economia da cultura” tem se expandido, conforme o próprio ministério da cultura evidenciou anteriormente. O Estado age através de incentivos fiscais e políticas públicas que promovem o setor. Em contrapartida, empresas privadas investem neste campo com o propósito de marketing e de retorno da imagem institucional.

Hoje, ações públicas realizadas pelo setor privado são comuns, evidenciando uma linha tênue entre o público e o privado. As políticas culturais se realizam, em muitas ocasiões, através de capital misto. A partir da maior participação de incrementos privados no volume dessas atividades, a cultura ganha maior

notoriedade economicamente, alcançando uma posição dita “estratégica”. De fato, os investimentos em “cultura” encontram-se imbricados com a idéia de qualidade de vida, noção esta que funciona como um indicador importante para se avaliar o nível de inserção global.

Diante dessa apropriação da cultura como um elemento-chave na gestão das cidades, vale dizer que Zukin (1995) acredita que as políticas urbanas utilizam a “cultura” para reafirmar a estrutura social existente, sendo esta, constantemente, negociada nos espaços da cidade dotados de acentuada centralidade como parques, shoppings, museus, restaurantes e outros locais.

Por conseguinte, termina-se por privilegiar os interesses dominantes (principalmente os fundiários e imobiliários), deixando de lado os anseios e intenções dos grupos sem voz de ação. Em geral, obras monumentais conotam elevado apelo midiático, podendo obter significativa aceitação popular devido ao ofuscamento causado pela sua grandiosidade e beleza. O foco da questão não está na construção de um equipamento em si, mas na forma como está inserido em uma conjuntura mais ampla.

Saliente-se, ainda, que as relações de poder, a dialética entre ordem e desordem, as decisões sobre quem ou o que deve ter visibilidade, refletem estratégias político-ideológicas daqueles que combinam os tradicionais fatores econômicos (terra, trabalho e capital) entre si e que manipulam a linguagem simbólica da exclusão e do direito à cidade (ZUKIN, 1995).

Nessas condições, é notável que uma porcentagem considerável da sociedade encontra-se alijada do “direito à cidade”, o qual pode ser entendido, segundo Henri Lefebvre (2001), como livre acesso de todos os atores sociais a serviços públicos eficientes e distribuição de equipamentos ao longo do espaço social, o que somente é possível através de uma atuação estatal condizente com os ideais de justiça social e de cidadania.

Em conformidade com Harvey (1980), a justiça social, representa uma aplicação particular de princípios justos, envolvendo a questão filosófica sobre ética. O autor deixa claro sua posição a favor de uma estrutura social mais igualitária, visto que não a percebe na atualidade. Neste sentido, o geógrafo inglês justifica o emprego deste princípio nas análises sobre a cidade e sobre o urbano como uma característica capaz de auxiliar a avaliação das (re)distribuições em si e dos mecanismos utilizados para proporcioná-la.

Ao balizar estes apontamentos, constatou-se que as políticas culturais pretéritas e atuais se utilizaram de diversos artifícios para legitimação política e ascensão ao poder, adiando o objetivo de redução de desigualdades e de redistribuição de recursos.

Por fim, após tentar compreender o contexto geral no qual ocorreu a implementação dos principais pressupostos orientadores da política urbana e da política cultural da cidade do Rio de Janeiro, o capítulo 3 ambiciona aprofundar esta temática, de modo a desvendar os meandros da política cultural formulada e executada pela Secretaria das Culturas da cidade do Rio de Janeiro, bem como tentar esclarecer a distribuição dos equipamentos de cultura neste espaço.

Capítulo 3:

A Espacialidade e a Democratização da Política Municipal de Cultura

Em nossos dias, as desigualdades são tão chocantes, tão flagrantemente desnecessárias, tão contraditórias a todo tipo de razão e a tal ponto aceitas como parte de uma imutável ordem natural das coisas. [...]. Se temos o poder de moldar o mundo de acordo com nossas concepções e nossos desejos [...], então, nosso mundo físico e social pode ser e tem de ser feito, refeito, e, se der errado, refeito de novo. 'Onde começar' e 'O que fazer' são interrogações essenciais (HARVEY, 2004, p 336 e p. 366).

Inicialmente, é importante externar alguns posicionamentos sobre a política de cultura formulada e executada pela secretaria das culturas do município do Rio de Janeiro. Nessas condições, este capítulo tem o objetivo de avaliar a situação em que se encontra a atual política cultural carioca, como também evidenciar alguns limites da mesma na tentativa de vislumbrar possíveis rumos.

Torna-se importante compreender as premissas em que a SMC se apóia para traçar sua política cultural. Assim sendo, busca-se entender as concepções nas quais estão pautadas as suas metas norteadoras.

Mais que um estudo sobre as dinâmicas internas desta instituição, este capítulo pretende analisar o peso de projetos e equipamentos culturais na organização espacial da cidade do Rio de Janeiro. De fato, observar o processo decisório que influencia a construção dessas centralidades culturais e as relações inerentes a ela contribui, sobretudo, para a compreensão da problemática em voga.

Isto posto, a fim de que as intenções aqui estabelecidas possam ser cumpridas, faz-se necessário a subdivisão deste capítulo em três partes, quais sejam: (3.1) A organização institucional da Secretaria das Culturas; (3.2) Despesas e investimentos públicos em cultura; (3.3.) Concepções e metas da política cultural pós-1992.

O primeiro item está incumbido de explicitar o funcionamento da SMC. Para tanto, promove um detalhamento da sua estrutura organizacional, especificando os equipamentos e os projetos culturais sob sua tutela.

O item 3.2. visa descortinar o painel de gastos e investimentos realizados pela Secretaria das Culturas e pelas instituições ligadas diretamente a ela como a RioArte, a RioFilme e a Fundação Planetário, por exemplo. Assim sendo, esta análise se concretiza, efetivamente, a partir de documento obtido na Contadoria do Município, subordinada à Controladoria Geral do Município (CGM), denominado “Prestação de Contas Completas 2006”.

O terceiro tópico procura examinar as principais concepções e metas norteadoras da Secretaria das Culturas a partir do confronto com dados sócio-econômicos da cidade do Rio de Janeiro, os quais foram obtidos no armazém de dados da PCRJ, tendo como fonte inicial dados do IBGE. Com efeito, estas informações ajudam a compreender a dinâmica urbana, sendo reveladores da estrutura desigual da sociedade.

O item (3.3) também foi subdividido, gerando três divisões as quais representam as principais metas da SMC. Assim sendo, o item 3.3.1 denomina-se A Distribuição Geográfica de Cultura; o 3.3.2. O discurso da “democratização” e a reprodução das desigualdades de acesso à cultura; e o 3.3.3 chama-se Sobre “as manifestações culturais legítimas”: quem se apropria dos recursos?

3.1. A Organização Institucional da Secretaria das Culturas

A Secretaria Municipal de Cultura foi criada pelo Decreto Municipal número 5.649 de janeiro de 1986, cujo documento oficial se encontra disposto em anexo no fim deste estudo. Em consonância com este decreto, houve o desmembramento da Secretaria Municipal de Educação e Cultura em duas instituições, originando, assim, a Secretaria de Educação e a Secretaria de Cultura.

Por sua vez, a nova secretaria municipal incorpora algumas funções do departamento de cultura da antiga secretaria, assim como abrange a RioArte e a Fundação Rio em sua estrutura inicial. A então recém concebida SMC tinha por finalidade “planejar, organizar, dirigir, coordenar e desenvolver planos, programas e projetos e as atividades culturais do município” (PCRJ, Decreto 5649, 1986, p. 25).

Saliente-se que são criadas, simultaneamente, no mesmo decreto, mais algumas secretarias municipais, a saber: a Secretaria de Esporte e Lazer, a de Desenvolvimento Urbano, a de Agricultura e Abastecimento, dentre outras.

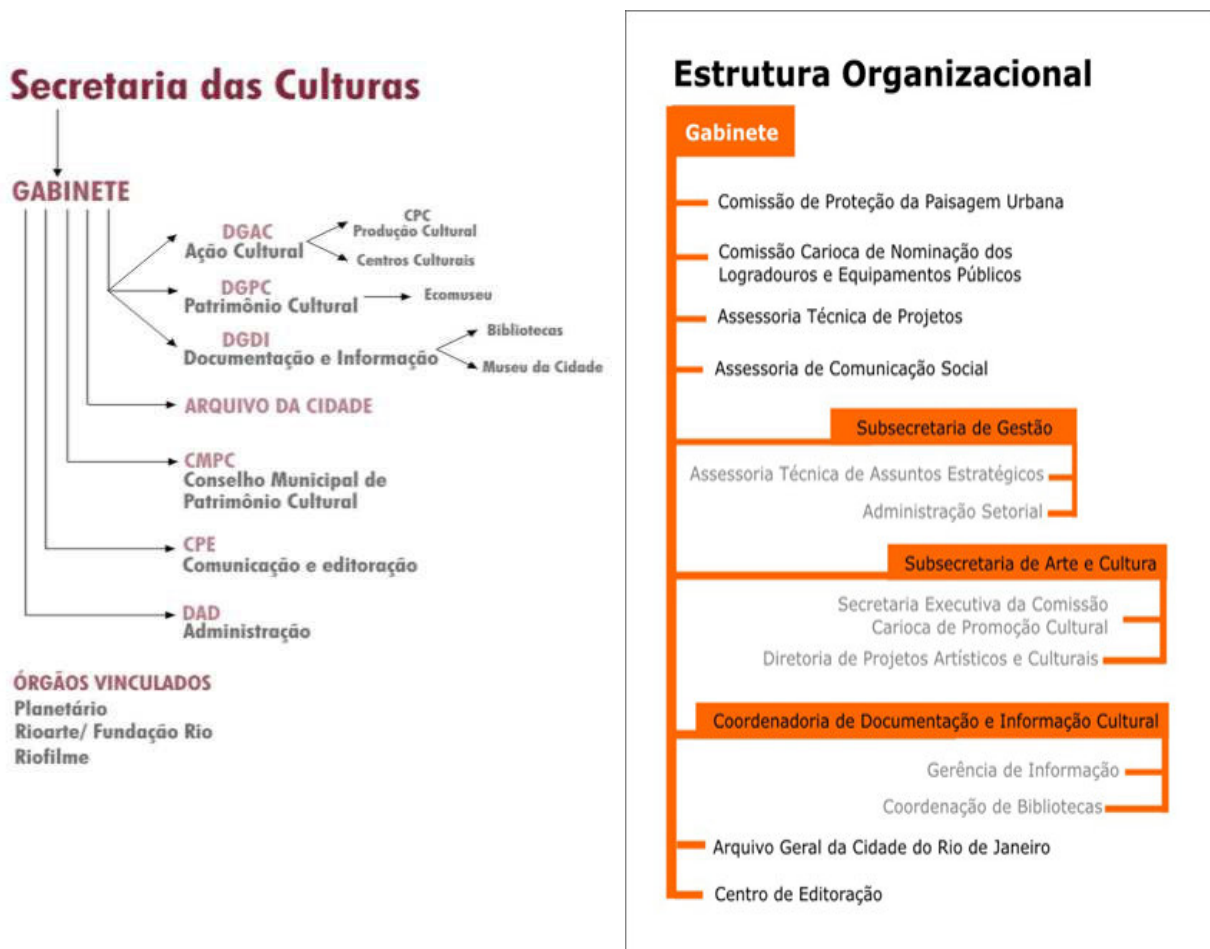
Desde então, a organização interna da SMC sofreu significativas alterações. Acredita-se ser válido esclarecer a atual estrutura, pontuando os setores com influência mais direta na política cultural do município.

Assim sendo, a figura adiante demonstra a estrutura organizacional da secretaria das culturas primeiramente em 2005/2006, quando este estudo foi iniciado. Nota-se, contudo, que houve uma modificação nessa estrutura em 2006/2007, em razão da criação da secretaria de patrimônio cultural. A Secretaria do Patrimônio Cultural instituiu-se oficialmente por intermédio do Decreto 26239 de 6 de março de 2006 (SMC, 2007). Esta tem por finalidade cuidar, especificamente, dos assuntos referentes ao patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Tal fato ocasiona não somente a extinção, como também a transferência de departamentos e conselhos entre as secretarias. Neste bojo, o Departamento Geral de Patrimônio Cultural, vinculado à secretaria das culturas, foi extinto e o Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural foi incorporado na estrutura desta nova

Secretaria, fato que pode ser constatado na comparação entre os esquemas da referida figura.

Figura 6: Organização da Secretaria Municipal das Culturas – SMC 2006/2007



Fonte: PCRJ – SMC. 2007

A princípio, o segundo esquema, aquele mais atual, evidencia três setores, qual sejam: a subsecretaria de gestão, a subsecretaria de arte e cultura e a coordenadoria de documentação e informação cultural.

A subsecretaria de gestão responsabiliza-se pela parte administrativa e financeira da secretaria e dos seus respectivos setores, coordenando a aquisição e a distribuição de recursos internos. Os recursos investidos e as despesas realizadas pela prefeitura serão objetos de estudo do próximo item.

Além disso, conforme foi visto no capítulo anterior, há uma correlação entre as atividades da secretaria e as concepções do planejamento estratégico. A criação

de uma assessoria para assuntos estratégicos no quadro administrativo ilustra esta proposição, reiterando tal interligação.

Não obstante, seria extremamente relevante compreender, mesmo que superficialmente, a hierarquia estabelecida entre os órgãos municipais, assim como os elos e vínculos existentes entre estas e as fundações, institutos e outras entidades.

Com efeito,

O Município do Rio de Janeiro, de acordo com a sua Lei Orgânica, constitui-se da Administração Direta e Indireta. A Administração Direta compreende os órgãos sem personalidade jurídica própria dos Poderes Legislativo e Executivo. Faz parte da Administração Direta no Poder Legislativo a Câmara Municipal, bem como o Tribunal de Contas do Município. Já no Poder Executivo, a Administração Direta é composta pelas Secretarias Municipais e Especiais, os Fundos Especiais, o Gabinete do Prefeito, a Controladoria Geral e a Procuradoria Geral. A contabilidade de toda a administração direta é regida pela Lei 4.320/64. As Autarquias, as Fundações, as Empresas Públicas e as Sociedades de Economia Mista compõem a Administração Indireta Municipal. As Autarquias e as Fundações Públicas seguem as normas da Lei 4.320/64, enquanto que as Empresas Públicas e as Sociedades de Economia Mista são regidas pela Lei 6.404/76.

Observa-se, portanto, que a SMC se enquadra na administração direta do executivo. Paralelamente, a Fundação Planetário, a Fundação Rio e a Rio Arte (instituto) comporiam a administração indireta municipal. Hodiernamente, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro é responsável por aproximadamente 100 equipamentos culturais, incluindo centros culturais, museus, teatros, bibliotecas e células culturais²⁵, conforme indica a tabela a seguir.

Tabela 1: Equipamentos Culturais da PCRJ ²⁶

Equipamentos Culturais	Centro Cultural	Museu	Teatro/ Casa de Espetáculo	Biblioteca	Célula Cultural
Total: 102	20	6	24	29	23

Fonte: Organizado pela autora a partir dos dados do Quadro de Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.

A secretaria das culturas e os órgãos a ela vinculados os administram em sua maior porção, contudo, outras instituições municipais também participam da gestão

²⁵ O projeto Células Culturais será explicitado com maior riqueza de detalhes mais a frente neste capítulo.

²⁶ Esta tabela foi resultado de uma compilação feita a partir do Quadro Geral de Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro.

dos bens culturais em menor grau. De fato, a COMLURB, a RIOZOO e a RIOTUR administram um rol significativo de equipamentos, os quais se encontram especificados no “quadro de equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro”, situado no apêndice da dissertação. A título ilustrativo, a instituição de turismo responsabiliza-se pelo Centro de tradições Nordestinas Luiz Gonzaga, vulgo Feira de São Cristóvão, pelo Rio Centro (Empresa Mista), pela Cidade do Samba e pelo Centro de Convenções em construção na Cidade Nova.

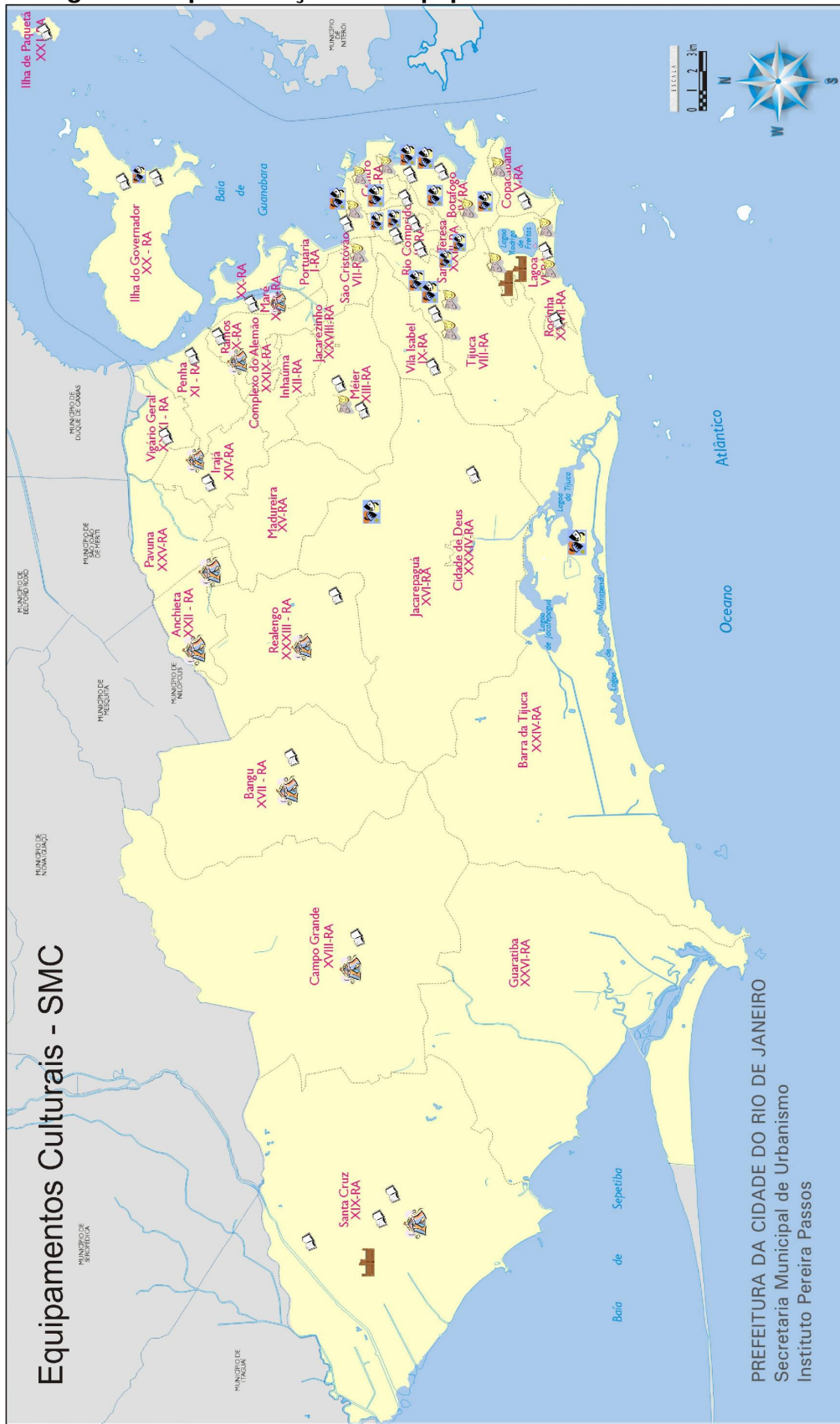
Da mesma forma, os equipamentos governamentais em geral não são administrados somente pelo Ministério da Cultura e pelas Secretarias de Cultura estaduais ou municipais, mas se encontram subordinados a outras instituições como às forças armadas (Marinha, Exército e Aeronáutica), ao Ibama, aos órgãos de turismo e às Universidades, por exemplo. Assim, nota-se que políticas públicas culturais são executadas por órgãos variados, mantendo poucas articulações.

Segundo discurso institucional (2007), a SMC abarca cerca de 10 centros culturais, 8 lonas culturais, 10 teatros convencionais e 5 teatros de guignol, 3 museus, 27 bibliotecas fixas, o arquivo da cidade, e 23 células culturais. A figura 7 (mapa de equipamentos culturais), a seguir, localiza estes equipamentos culturais pela cidade do Rio de Janeiro, à exceção das células culturais, pois estas não são mantidas exclusivamente pelo poder municipal e também ainda não estão consolidadas enquanto equipamentos culturais efetivos.

No tocante à Subsecretaria de Arte e Cultura, esta visa fomentar atividades artísticas e culturais a fim de valorizar a “cultura” carioca. Através do Departamento de Projetos Artísticos e Culturais, esta cuida dos centros culturais da esfera municipal, promovendo oficinas, espetáculos teatrais e musicais, assim como exposições e exhibições de filmes.

Em síntese, os centros culturais geridos pela SMC, de acordo com a própria instituição são o Centro Cultural José Bonifácio, o Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, o Centro Cultural Professora Dyla Sylvia de Sá, o Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, o Parque Das Ruínas e Centro De Produção Cultural.

Figura 7: Espacialização dos Equipamentos Culturais - SMC



O Centro cultural José Bonifácio, inaugurado em 1986, tem como característica mais marcante ser considerado um espaço da cultura afro-brasileira. Localizado na Gamboa, área Portuária da cidade, o “Zéboni”, como é conhecido, apresenta programação variada. Suas atividades enfocam a memória negra, promovendo shows da MPB e oferecendo cursos e oficinas de capoeira, danças folclóricas, artes plásticas, coral, teatros, dentre outros.

Amplamente conhecido pela alcunha de “Castelinho do Flamengo”, o Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho foi aberto em 1992. Ele foi fruto de intensa mobilização popular para conseguir seu tombamento²⁷, ocorrido em 1983.

Segundo a SMC (2006), tal movimento foi liderado pela Associação de Moradores e Amigos do Flamengo, a Associação de Moradores e Amigos do Centro, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e o Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

Hoje, este centro cultural se especializou em foto e vídeo, detendo uma videoteca com mais de 1500 títulos. Desta forma, acolhe exposições de vídeo, foto-digital, além de oficinas de artes, cursos, debates, seminários e mostras especiais de filmes em vídeo.

Quanto ao Centro Cultural Professora Dyla Sylvia de Sá, este se localiza em Jacarepaguá em uma antiga capela na Praça Seca. Sendo resultado do trabalho e da dedicação da professora homenageada, o referido centro cultural beneficia a comunidade através de oficinas de música, dança, teatro e artes plásticas. A atividade que marca este espaço de cultura refere-se ao baile para a Terceira Idade, realizado no último sábado de cada mês.

²⁷ Esta edificação data do início do século XX, sendo projetada pelo arquiteto italiano Gino Copede para fins residenciais. Durante a década de 60 e 70, o imóvel funcionara como cortiço. Havendo ameaça de demolição, houve mobilização em prol de seu tombamento (SMC, 2006).

Figura 8: Centros Culturais - SMC



Legenda: Centro Cultural José Bonifácio; Centro Cultural Oduvaldo Viana – Castelinho do Flamengo; Parque das Ruínas; Centro Cultural Laurinda Santos Lobo.
 Fonte: PCRJ – SMC, 2007

Em Santa Teresa verifica-se a existência de dois centros culturais geridos pela SMC. O Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, criado em 1979 e o Parque das Ruínas, ambos ilustrados na figura anterior. O primeiro foi restaurado em 1995 pela iniciativa privada por intermédio da Associação de Amigos do Centro Cultural Laurinda Santos Lobo. Assim, privilegia oficinas e cursos de música e dança; dispõe de auditório para atividades diversas; e acolhe, em seu anexo, a Biblioteca Popular José de Alencar.

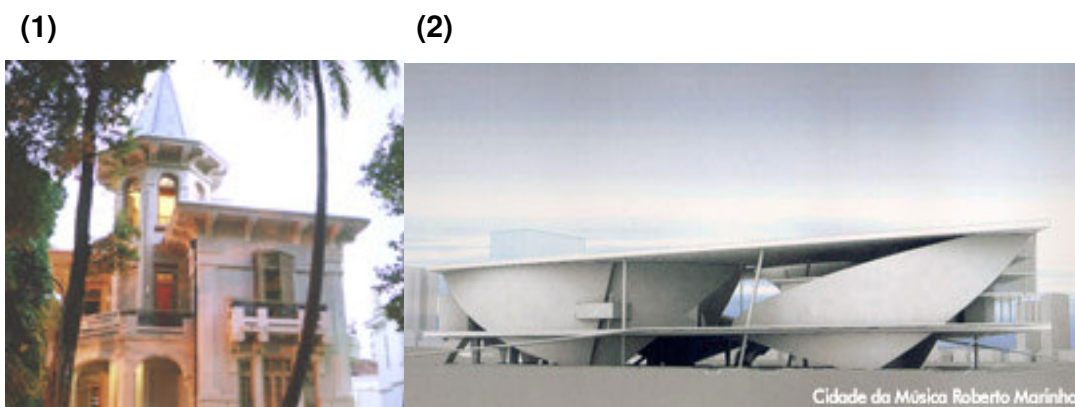
Por sua vez, o Parque das Ruínas foi resultado de um projeto premiado pelo IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) que atribuiu um ar de modernidade ao que restou do Palacete Murtinho Nobre, onde morou Laurinda Santos Lobo. Com três andares, a casa chama atenção também por sua arquitetura e estilo - tijolos aparentes combinados com estruturas metálicas e de vidro.

Segundo a Riotur (2007), a casa foi um dos pontos mais efervescentes da vida cultural carioca durante muitos anos, até a morte da anfitriã, em 1946. Durante as obras de restauro, foram recolhidos fragmentos do casarão, encontrados no terreno. Mais tarde, esses fragmentos foram colocados em delicadas redomas de acrílico. Aberto ao público, o Parque das Ruínas abriga exposições de artes plásticas.

No que tange ao Centro de Produção Cultural, seu aspecto diferenciador consiste na realização de atividades culturais itinerantes em praças, parques e praias da cidade. Nessas condições, o CPC promove, segundo a SMC (2007) projetos com elevada popularidade, como a Carreta da Terceira Juventude, Teatro é Vida (encenação de peças em hospitais infantis municipais), Menu Cultural (shows de música em horário de almoço) e Palco Sobre Rodas (teatro itinerante) .

Dentre os equipamentos em implantação, verificam-se dois espaços ligados à música. O Centro de Referência da Música Carioca, localizado na rua Conde de Bonfim na Tijuca, e, paralelamente, a Cidade da Música a qual faz parte de arrojado projeto arquitetônico situado na Barra da Tijuca. Ambos encontram-se ilustrados na figura 9, adiante.

Figura 9: Centro de Referência da Música Carioca (1) e Cidade da Música Roberto Marinho (2)



Fonte: PCRJ - SMC, 2007

Desta maneira, o Centro de Referência da Música Carioca situa-se em um casarão tombado, o qual foi alvo de um intenso projeto de restauração. Este centro cultural possui o intuito de promover a produção musical da cidade ao privilegiar manifestações como o samba, o choro e a bossa-nova.

Em consonância com a SMC (2007), este espaço cultural abriga uma escola de choro, um auditório, um café concerto, uma área de exposições e, sobretudo, um

núcleo de pesquisa e documentação, o qual tem a função de produzir um inventário sobre a produção musical do Rio de Janeiro. Vale lembrar que este espaço foi recém inaugurado no mês de junho de 2007, não estando ainda em funcionamento todas às atividades.

Sublinhe-se que estes equipamentos encontram-se imersos no planejamento estratégico da cidade. Juntamente com outras iniciativas, o primeiro se insere no processo de revalorização do bairro da Tijuca, previsto no II plano estratégico. Em contrapartida, a Cidade da Música detém as características de macro projeto, dotado de monumentalidade e detendo projeção internacional, como visto no segundo capítulo.

A rigor, o referido projeto monumental é assinado pelo arquiteto francês Christian de Portzamparc, o qual já ganhou prêmios internacionais. A figura anterior permite uma visualização parcial do projeto do renomado arquiteto para a Barra da Tijuca. De acordo com a Secretaria das Culturas (2007), o projeto prevê a inauguração de salas de concertos, sendo que a maior seria adaptável para ópera. Além dessas, o complexo abarcaria ainda salas de ensaio, salas de aula, cinemas, lojas, restaurantes, cafeteria e estacionamento.

Além disso, há, ainda, aqueles equipamentos geridos pela RioArte. O Instituto Municipal de Arte e Cultura representa importante braço executivo da Subsecretaria de Arte e Cultura. Este órgão “elabora, executa e exerce atividades de incentivo às manifestações artísticas e culturais, em consonância com as diretrizes, planos e programas do governo municipal”. (RIOARTE, 2007).

Assim, este órgão administra alguns equipamentos culturais como as Lonas Culturais e os teatros da cidade, os quais configuram a rede “Teatros do Rio”; o Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; e o Centro de Arte Hélio Oiticica.

A rede municipal de teatros é extensa, sendo de acordo com a Secretaria das Culturas (2007) a maior rede de teatros da América Latina. Os “Teatros do Rio”, como são conhecidos compõem-se de dez casas convencionais, cinco teatros de guignol e oito lonas culturais.

Os teatros convencionais são: Baden Powell, Café Pequeno, Carlos Gomes, Carlos Werneck, Dulcina, Glória, Teatro do Jockey, Maria Clara Machado/Planetário, Sérgio Porto e Ziembinski. Alguns deles encontram-se representados na figura a seguir:

Figura 10: Teatros do Rio



Legenda: Dulcina, Café Pequeno, Carlos Gomes, Teatro do Joquey, Ziembinski, Sergio Porto.
Fonte: PCRJ – SMC, 2007

Em relação aos teatros de guignol, estes são conhecidos por teatros de marionetes. Esse projeto, juntamente com a recuperação das praças, contribui para a ampliação das atividades de lazer da população. As apresentações ocorrem nesses espaços públicos com apresentações regulares nos fins de semana.

Desta forma, esta iniciativa, com média de público de 150 pessoas por apresentação, são ao todo cinco: Jardim de Alah, em Ipanema; Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão; Jardim do Méier, no Méier; Praça Xavier de Brito, na Tijuca; e Praça Coronel Assumpção (antiga Praça da Harmonia), na Gamboa. (RIOARTE, 2007). A próxima figura registra uma apresentação no bairro do Méier.

Figura 11: Teatro de Guignol



Legenda: teatro Guignol Méier
Fonte: PCRJ - RIOARTE, 2007

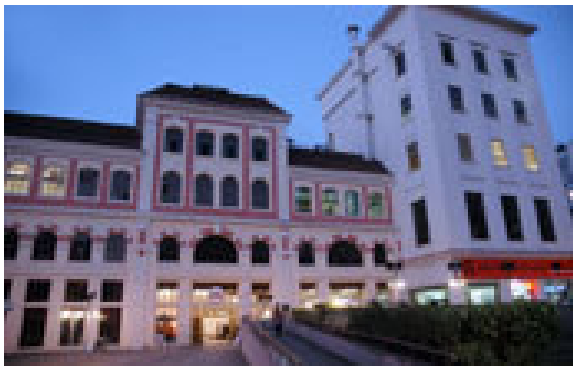
As lonas culturais compõem a rede de teatros na visão da secretaria das culturas. No entanto, para o IPP, as lonas estariam classificadas como centros culturais em razão de seu projeto propor abrigar diversas atividades que incluem não somente peças teatrais, mas também cursos, oficinas e, sobretudo, shows de música popular brasileira. Evidencia-se, portanto, uma dissonância quanto às lonas culturais, uma vez que não há um entendimento entre as instituições do próprio poder público municipal. Discorre-se mais detalhadamente sobre este projeto no item 3.3.2.

Outro equipamento mantido pela RioArte, o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foi inaugurado em 2004 em uma antiga fábrica de cerveja. Localizado na Tijuca, o prédio foi construído no início do século XX em estilo clássico da arquitetura industrial inglesa, sendo tombado pelo município em 1994, como demonstra a figura seguinte.

O Centro Coreográfico se constitui, então, em um espaço para a pesquisa, criação, desenvolvimento, apresentação, documentação e difusão da arte da dança. Segundo a Secretaria das culturas, o poder municipal subvenciona Companhias de Dança, apoiando iniciativas que utilizam esta expressão artística para fins sociais.

Figura 12: Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (1), Centro de Arte Hélio Oiticica (2) e Centro de Referência do Audiovisual (3)

(1)



(1)



(2)

(3)



Foto: Eduardo Rocha
 Fonte: PCRJ – SMC/RIOARTE, 2007

No que se refere ao Centro de Arte Hélio Oiticica – CAHO, este foi aberto em 1997, com seis galerias de exposição, uma sala de conferências e um salão com o acervo permanente da obra de Hélio Oiticica, motivo maior da existência do CAHO. Este abriga também mostras de artistas nacionais e estrangeiros, conforme exemplifica a figura anterior.

Vale destacar também a participação da RioFilme no cenário cultural hodierno. Criada em novembro de 1992, esta instituição contribuiu para a retomada da produção e distribuição de filmes brasileiros.

Sob o título de Casas Casadas, a atual sede da RioFilme funciona também como um espaço para pesquisa e cursos sobre cinema e vídeo. Assim, o denominado Centro de Referência do Audiovisual, situado em Laranjeiras, abre um espaço para a discussão da produção audiovisual brasileira, contribuindo para a

formação de profissionais especializados. A fachada do referido espaço cultural encontra-se expressa na figura anterior.

A Comissão Carioca de Promoção Cultural, sediada na própria RioArte, dedica-se à análise dos projetos que se submetem à aprovação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura²⁸ (Lei nº. 1940/92) assim como o aspecto orçamentário do projeto, definindo ainda seu grau, normal ou especial, de interesse público. Segundo esta legislação, a referida comissão é formada por representantes com comprovada idoneidade e reconhecida notoriedade na área cultural.

De acordo com o art. 14 da Lei Municipal número 3.894/2005, o Poder Executivo aplicará, como incentivo à Cultura, nos termos da Lei Municipal nº. 1.940/92, até 1% da arrecadação do imposto sobre serviços - ISS.

Isto posto, a SMC é responsável administrar os três museus da PCRJ, quais sejam o Museu da Cidade, o Museu do Universo (Fundação Planetário), ambos situados na Gávea, e o Ecomuseu, localizado em Santa Cruz. A próxima figura aponta os museus da porção sul da cidade.

Figura 13: Museu da Cidade (1) e Planetário da Gávea (2)

(1)



(2)



Fonte: PCRJ - SMC, 2007

O Museu da Cidade está localizado no Parque da Cidade, ocupando um solar que pertenceu à família Guinle. Na verdade, o referido museu foi criado em 1934 por determinação do prefeito da época: Pedro Ernesto (Mandato de 1931 a 1936). Nesta ocasião, o equipamento em tela, funcionava no Palácio da Prefeitura, cujas instalações encontravam-se na Praça da República (SMC, 2007).

²⁸ Esta Lei (Art.2º) abrange as seguintes áreas: I - Música e dança; II - Teatro e circo; III - Cinema; fotografia e vídeo; IV - Artes Plásticas; V - Literatura; VI - Folclore e artesanato; VII - Preservação e restauração do acervo cultural e natural classificado pelos órgãos competentes; VIII - Museus, bibliotecas e centros culturais.

Em 1941, foi transferido para o Parque da Cidade, porque a propriedade foi adquirida pelo governo do Distrito Federal. Nessas condições, até o ano de 1994, o mesmo foi administrado pelo governo do estado do Rio de Janeiro, sendo a partir da referida data, administrado pelo poder público carioca.

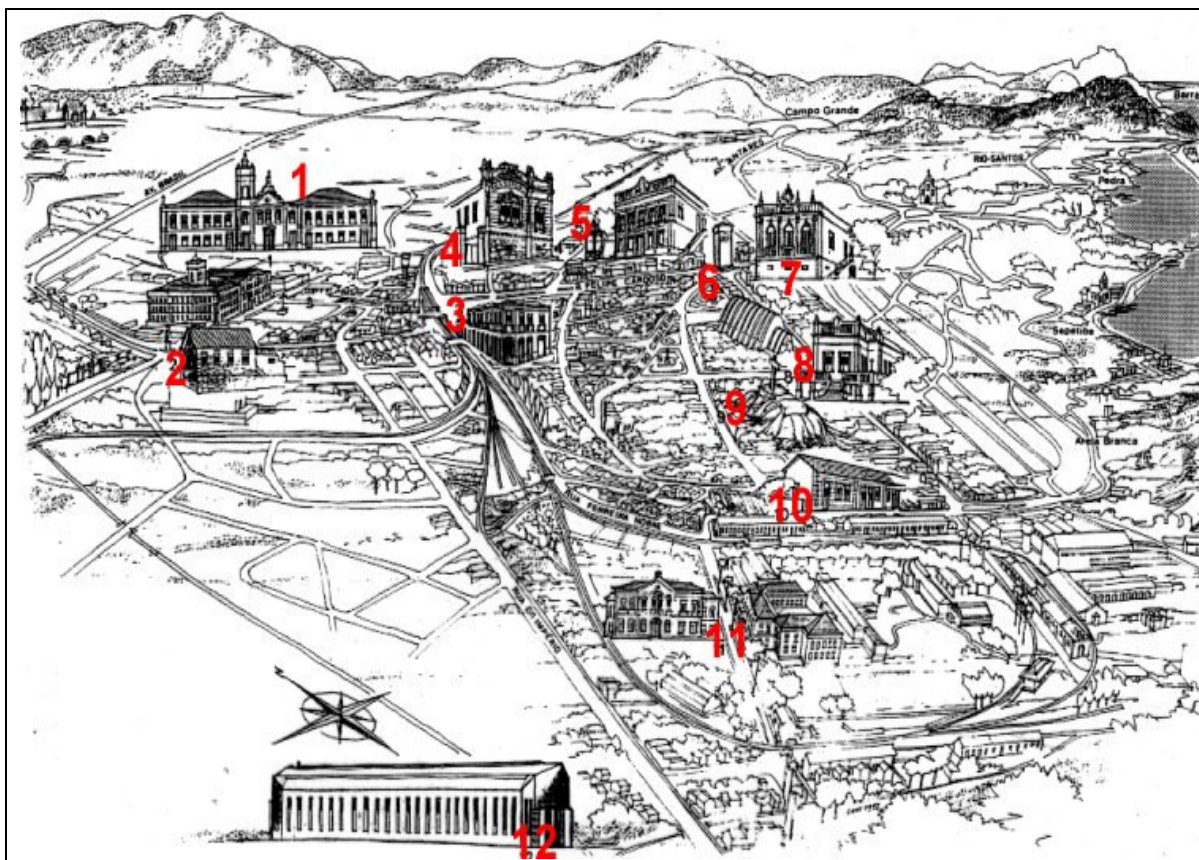
Naquilo que se refere ao Museu do Universo, diz-se que este integra o complexo do Planetário, pertencente à Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro, órgão vinculado à Secretaria das Culturas. Segundo esta instituição (2006), o museu foi inaugurado em 1998, sendo equipado com modernos telescópios e cúpulas para a projeção planetária. Nesta medida, o museu oferece atividades de cunho científico, procurando desenvolver, paralelamente, atividades educativas.

Santa Cruz, bairro que passou a sediar o primeiro Ecomuseu²⁹ do país. Criado em 1995, este museu se caracteriza, segundo a SMC (2006), por se constituir em um espaço de relações entre uma comunidade mobilizada e seu patrimônio, na busca de soluções para os problemas locais.

Este equipamento faz parte do Quarteirão Cultural do Matadouro e, pode-se dizer que deteve um papel importante na estruturação urbana desta área, na proporção que formou um novo eixo de crescimento na direção do Palacete do Matadouro – sede do museu em questão. Adiante, evidencia-se a área do referido Ecomuseu.

²⁹ Ecomuseu é um novo conceito de museus formulados na década de 1970 na França, o qual postula uma cooperação dos habitantes, mais do que uma participação do público. Este museu é diferente do museu tradicional, na medida em que enfatiza o território (meio ambiente ou sítio), em vez de um único prédio institucional.; o patrimônio, em vez da coleção; a comunidade, em vez dos visitantes. (<http://www.quarteirao.com.br/territorio.html>, 2007)

Figura 14: Quarteirão Cultural do Matadouro



Autor: Oswaldo Lioi – 1993.

Fonte: <http://www.quarteirao.com.br/territorio.html>

Legenda:

1. Antiga Sede da fazenda Santa Cruz/ Atual Batalhão-Escola de Engenharia Villagran Cabrita
2. Casa do Sal
3. Casa Ciraudó
4. Vila Celina
5. Palacete Horácio Leme
6. Marco XI
7. Antigo solar da família Araújo, hoje incorporado ao Shopping Santa Cruz
8. Antiga residência do Senador Júlio Cesário de Melo / Atual Colégio Ferreira Lins
9. Atalaia dos Jesuítas, hoje Morro do Mirante (ponto mais elevado)
10. Vila Operária do Matadouro
11. Centro Cultural de Santa Cruz, antiga Sede Administrativa do Matadouro de Santa Cruz
12. Hangar do Zeppelin, na Base Aérea de Santa Cruz

Observação: Observe-se no alto, à esquerda, a Ponte dos Jesuítas (1752) e embaixo à direita, o antigo Matadouro de Santa Cruz, atualmente CETEP (Centro de Educação Tecnológica e Profissionalizante)

Isto posto, a Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural é responsável pela criação de bibliotecas populares e pela elaboração e organização de projetos relacionados à atividade de leitura. Dentre estes projetos, destaca-se o “Paixão de Ler”, o qual foi inspirado em uma campanha francesa da década de

1980, idealizada pelo então ministro da cultura Jacques Lang. Neste âmbito, o referido projeto busca incentivar a leitura através de atividades lúdicas em diversas instituições conveniadas como a Biblioteca Nacional, o Centro Cultural Banco do Brasil, Academia Brasileira de Letras, SESC, SESI, além de diversas universidades, editoras, museus e espaços de cultura.

Torna-se pertinente dizer que o arquivo da cidade, devido sua relevância na conservação de um rico acervo referente à cidade do Rio de Janeiro, detém um espaço próprio no interior dessa estrutura organizacional, sendo ligada diretamente ao gabinete do atual secretário Ricardo Macieira.

Notadamente,

o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro foi instituído em 1567, na época da fundação da cidade. Durante os séculos seguintes, acumulou os documentos oficiais produzidos pela Câmara Municipal e, no período republicano, pela Prefeitura. Atualmente, o AGCRJ [...] é o gestor da documentação produzida pelo poder público no decorrer da sua prática administrativa, custodiando os documentos necessários para subsidiar as prefeituras municipais na busca da eficiência, da eficácia e da rentabilidade econômica. [...]. Em suma, cabe aos arquivos municipais influir no aperfeiçoamento de políticas públicas, garantindo o acesso à informação como direito democrático, contribuindo para o exercício pleno da cidadania e para a transparência dos atos da administração pública (AGCRJ, 2007).

Ainda ligado diretamente ao gabinete, observa-se o centro de editoração, a assessoria de comunicação social e a assessoria de projetos, bem como conselhos relativos à nomeação de equipamentos públicos e à proteção da paisagem urbana.

Neste sentido, este levantamento dos elementos que constituem a organização institucional da Secretaria das Culturas deve ser considerado enquanto uma tentativa de esclarecimento sobre alguns aspectos que se afiguravam essenciais para a continuidade deste estudo.

O próximo item versa sobre as despesas em “cultura” realizadas pelo poder público municipal. De fato, questionar-se sobre a forma como estas quantias se traduzem em políticas públicas, como são aplicadas e para onde são direcionadas contribui para o entendimento da atual situação desse campo, ao apontar fragilidades e expor certos limites.

3.2. Despesas e Investimentos Públicos em Cultura

Diante daquilo que se vem debatendo até aqui, faz-se necessário, neste momento, descortinar o painel de gastos e investimentos realizados pela Secretaria das Culturas e pelas instituições ligadas diretamente a ela.

Assim sendo, esta análise se concretiza, efetivamente, a partir de documentos obtidos na Contadoria do Município, subordinada à Controladoria Geral do Município (CGM). Denominado “Prestação de Contas Completas”, este documento contém dados atualizados sobre receitas e despesas do município do Rio de Janeiro, constituindo-se em um elemento revelador de sumária importância para esta dissertação.

Em linhas gerais, as informações, compiladas através do documento mencionado, consistem no detalhamento dos gastos empreendidos pela SMC ao longo do ano de 2006. Obteve-se acesso, também, aos dados referentes às despesas de anos anteriores, isto é, àquelas relativas ao período que se estende de 2002 a 2006. Mesmo durante este pequeno lapso temporal foi possível identificar alguns pontos para discussão, como também sinalizar algumas tendências.

A partir da manipulação desses dados, foi elaborado um quadro, exposto a seguir, de modo que fosse possível visualizar melhor as despesas dos órgãos de cultura face à situação municipal como um todo, possibilitando um maior acompanhamento dos gastos públicos.

Inicialmente, o quadro 2 trata das despesas do setor de cultura e não somente daquelas referentes à SMC. Desta forma, o mesmo se encontra segmentado pelos departamentos que compõe a SMC e pelos órgãos vinculados a ela. Neste sentido, a RioArte, a RioFilmes e a Fundação Planetário constituem órgãos com relativa autonomia na gestão dos recursos.

Quadro 2: Demonstrativo de Despesas Municipais em Cultura 2002 -2006

Demonstrativo de Despesas 2002 - 2006					
Órgão/Unidades	Despesas Pagas				
Período	2002	2003	2004	2005	2006
Secretaria Municipal das Culturas	17.408.006,45	21.178.262,58	36.884.636,21	42.085.782,33	89.888.033,32
Gabinete do Secretário de Cultura	8.853.732,80	11.304.842,03	23.944.619,36	28.501.455,37	75.655.039,72
Administração Setorial	2.485.710,49	3.478.333,04	9.586.614,76	10.953.160,41	12.846.459,48
Departamento Geral de Ação Cultural	1.750.754,09	1.806.181,20	1.966.144,79	1.068.531,96	549.662,95
Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural	2.644.886,68	2.687.191,46	430.806,60	198.212,59	119.146,57
Departamento Geral de Patrimônio Cultural	1.672.922,39	1.901.714,85	956.450,70	1.364.422,00	717.724,60
Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE	23.791.280,55	22.379.461,03	27.603.760,47	23.157.906,40	3.620.696,06
Fundação Planetário da Cidade do Rio Janeiro	2.727.862,79	2.705.990,58	4.380.659,29	4.085.936,41	4.145.814,47
Fundação Rio	1.025.461,28	1.247.963,09	1.228.418,07	1.346.587,67	406.467,13
Distribuidora de Filmes S/A – RIOFILMES	10.884.085,92	10.852.396,60	8.739.298,77	8.121.648,61	6.628.617,14
Total	52.836.696,99	58.364.073,88	78.836.772,81	78.797.861,42	104.689.628,12
Percentual em relação às despesas totais	0,97%	0,97%	1,21%	1,13%	1,43%

Fonte: Organizado pela autora a partir de dados da CGM, 2002 -2006.

Porém, antes de analisar efetivamente o referido quadro, torna-se pertinente disponibilizar aqui o resultado orçamentário municipal no decorrer de 2001 a 2006. Desta forma, a tabela adiante demonstra o balanço do que foi arrecadado e pago a cada ano desde o início da presente década.

Com efeito, foram utilizados dados das despesas totais do município do Rio de Janeiro, a fim de que houvesse a possibilidade de tecer alguns parâmetros de comparação entre as despesas empreendidas pelo órgão de cultura e àquelas referentes ao município como um todo.

Tabela 2: Composição do Resultado Orçamentário Município do Rio de Janeiro - Jan - Dez - 2001 a 2006

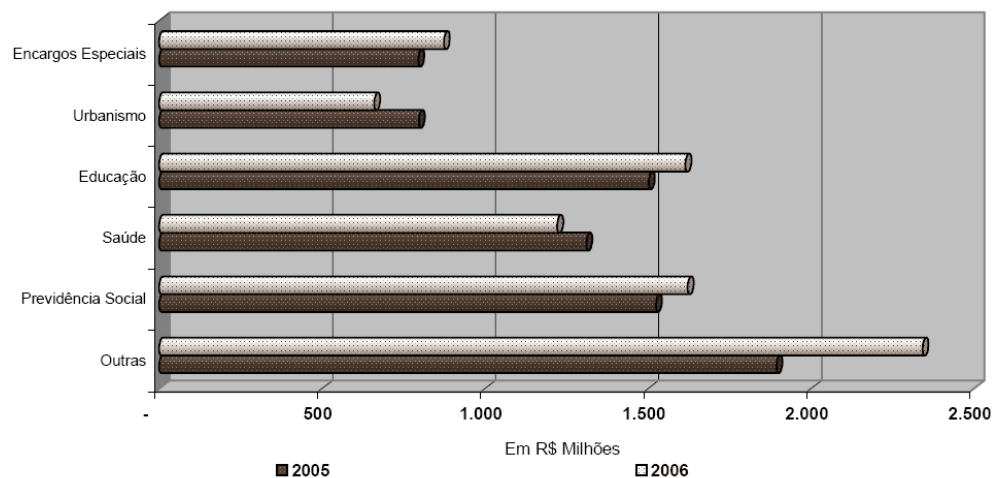
Em R\$ Mil						
Especificações	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Receitas Correntes	5.330.425	6.055.601	6.607.331	7.566.334	7.649.367	8.177.984
(-) Despesas Correntes	(4.035.185)	(5.443.226)	(6.027.199)	(6.507.273)	(6.922.981)	(7.326.539)
Superávit Corrente	1.295.240	612.375	580.132	1.059.061	726.386	851.446
(+) Receita de Capital	129.908	280.506	384.586	256.178	161.818	525.744
Subtotal	1.425.148	892.881	964.718	1.315.239	888.204	1.377.189
(-) Despesas de Capital	(454.475)	(971.825)	(1.198.831)	(986.325)	(898.754)	(1.005.530)
Resultado Orçamentário	970.672	(78.944)	(234.113)	328.914	(10.550)	371.659

Fonte: PCRJ -CGM, 2006

Tendo como base de cálculo as despesas correntes do município, evidenciados na tabela anterior, pôde ser calculado o percentual que o poder municipal destina à “cultura”. Este percentual pode ser visto no quadro demonstrativo das despesas em cultura, equivalendo em 2006 a 1,43% das despesas totais da cidade.

Cumprе mencionar que os setores para os quais o governo disponibiliza maior quantidade de recursos são saúde, educação, previdência, dentre outros segundo releva o gráfico adiante.

Gráfico 4: Principais Despesas Classificadas por Função de Governo 2005-2006



Fonte: PCRJ - CGM, 2006.

Nestas circunstâncias, observa-se no quadro 2 que, em termos absolutos, as despesas orçamentárias dos órgãos de cultura vêm crescendo substancialmente, podendo afirmar que até mesmo dobrou de 2002 pra cá. Ou seja, de cerca de 52 milhões para aproximadamente 104 milhões de reais.

Não obstante, a porcentagem em relação às despesas totais do município sofreu uma ampliação mais gradual, passando de menos de 1% do orçamento total em 2002 e 2003 para 1,43% em 2006. Quanto à RioArte, observa-se certa constância no valor das despesas entre 2002 e 2005, sofrendo, contudo, redução da quantia empregada em 2006. Ironicamente, nesse mesmo ano, observa-se a ampliação das verbas no gabinete do secretário de cultura.

Isto posto, admite-se que o percentual gasto em cultura não corresponde à quantia a qual a SMC revela em discurso oficial. Conforme divulga em sua página institucional (2007), a “Secretaria tem se empenhado para conseguir que 3% do orçamento do município sejam destinados à cultura, conforme preconiza a UNESCO”.

Além disso, muitas vezes algumas ações aparecem no orçamento, porém não se concretizam na prática, quando são analisadas as despesas pagas. Ou, ainda, o valor pago, em diversos casos, é menor que aquele estipulado em orçamento. Fato que evidencia a menor aplicação dos recursos na prática. Por exemplo, em 2006 era esperado uma verba de 159.403.613,39, sendo aplicado efetivamente 104.689.628,12 (PCRJ - CGM, 2006).

De acordo com a própria Secretaria das Culturas (2007), destinam-se significativos investimentos de recursos para as áreas com maior carência em termos de equipamentos culturais como as porções norte e oeste da cidade. Todavia, um olhar mais cuidadoso sobre os investimentos em cultura na periferia empobrecida da cidade do Rio de Janeiro, permite perceber que estes gastos apresentam um perfil itinerante. Em geral, as atividades culturais terminam por se traduzirem em eventos.

Em outras palavras, não são priorizados equipamentos fixos (exceto o caso das bibliotecas populares), sendo esta área alvo de programas como o palco sobre rodas (atividade de teatro) e as bibliotecas volantes, por exemplo. Estes projetos constituem parte da programação do Centro de Produção Cultural. Conforme, já mencionado, as atividades deste centro cultural circulam pela cidade.

Em realidade, pode até ter havido um redirecionamento de verbas para as regiões mais carentes nesta gestão, no entanto se comparadas com as regiões de investimentos tradicionais como a zona sul, essas aplicações são mínimas. Por exemplo, os gastos com a estrutura das lonas culturais ou com as células culturais tendem a ser menores que a produção de “mega shows” ou implementação de equipamentos que levariam assinatura de arquitetos de renome internacional como seria o caso da Cidade da Música Roberto Marinho.

Com efeito, isto pode ser comprovado através dos custos de cada um destes equipamentos. Uma lona cultural, segundo documentos já mencionados da Controladoria (2006), encontra-se orçada em aproximadamente R\$ 450.000,00. Em contrapartida, dentre as edificações monumentais, somente a Cidade da Música custaria aos cofres públicos, pela construção inicial, uma quantia de R\$ 224.432.859,56. Vale ressaltar que este valor representa mais que o dobro dos gastos em cultura do município, vide o quadro demonstrativo de despesas em cultura, mencionado anteriormente.

De acordo com discursos do prefeito César Maia à imprensa, estes investimentos de elevadas cifras, retornariam ao município sob a forma de tributos, turismo e ampliação das atividades de comércio e serviços, além de divulgar a imagem da cidade internacionalmente.

Não obstante, em 2005, foi aprovada, pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro a criação de um Fundo para o Desenvolvimento da Cultural o qual será administrado pelo Conselho Municipal de Cultura. Este é formado por representantes do poder público e da sociedade civil. O referido fundo tem por objetivo descentralizar a gestão dos recursos públicos destinados à cultura, ao garantir suporte financeiro à projetos e atividades culturais.

De acordo com o Artigo 6º do projeto de Lei 1565/91, as receitas que constituem o respectivo Fundo provêm da dotação orçamentária que lhe for destinada; das contribuições, auxílios e doações de pessoas físicas ou jurídicas; das contribuições e doações de pessoas físicas ou jurídicas em função de incentivos fiscais previstos em lei; das multas por danos ao patrimônio artístico e cultural do Município; do rendimento das aplicações financeiras de seus recursos; e de outras rendas. Ressalte-se que os recursos do Fundo não poderão ser utilizados para o pagamento de despesas com vencimento, salário ou remuneração de pessoal.

No tocante à regulamentação efetiva do referido Conselho, esta foi aprovada somente em abril deste ano, após 15 anos de tramitação. Conforme a Lei municipal nº. 4.492 de 26 de abril de 2007, as suas atribuições se caracterizam resumidamente por: promover um debate sobre a política de cultura municipal; propor e aprovar planos e atividades para o setor, fiscalizar as ações do poder público no que tange à implementação de políticas culturais; definir critérios e aprovar projetos referentes à iniciativa privada; realizar audiências públicas e prestar contas de suas atividades; propor penalidades para o uso indevido dos recursos públicos, dentre outros.

Portanto, observa-se certa movimentação do poder legislativo no sentido de tornar os investimentos e gastos culturais mais transparentes. De fato, ao descentralizar a gestão dos recursos e permitir o acesso da população ou de seus representantes às informações sobre gastos, despesas e investimentos, pode se tornar possível a concretização de uma política cultural mais próxima dos ideais democráticos.

Por último, visando complementar a análise sobre as propostas da SMC no que tange às políticas culturais, o próximo item procura debater os objetivos orientadores da política cultural da secretaria das culturas no âmbito da cidade do Rio de Janeiro, assim como alguns pontos de vista que subsidiam as mesmas.

3.3. Concepções e Metas da Política Cultural Pós -1992.

Este subitem examina as três metas norteadoras estipuladas pela SMC, visando desvendar as entrelinhas do discurso oficial através da contraposição dessas premissas orientadoras com dados sócio-econômicos carioca.

A rigor, procura-se compreender quais as concepções que orientaram a formulação dessas metas, tendo em vista constituírem informações pouco precisas. Neste ínterim, esta análise consiste em verificar a existência de coerência entre os argumentos da instituição e o que, efetivamente, se realiza no espaço urbano.

Em nota oficial, este órgão reconhece como principal objetivo “promover a transformação social através da cultura, com projetos direcionados para a inclusão social e a integração física e espacial da cidade” (SMC, 2007). Este objetivo geral permite a problematização de alguns aspectos. A compreensão do que se entende por “transformação social através da cultura”, por exemplo, subentende algumas temáticas.

De fato, nota-se que as autoridades admitem a existência da necessidade de mudança na estrutura sócio-econômica e, desta forma, crêem na sua concretização através de políticas culturais. Todavia, a questão que se coloca resume-se em como a cultura pode realizar esta tarefa e qual a concepção de cultura utilizada efetivamente. Neste contexto, existem três diretrizes centrais que orientam as políticas de cultura carioca, a saber:

a distribuição geográfica da cultura, direcionando a expansão dos equipamentos culturais pelas regiões mais desprovidas; a democratização da cultura, criando condições, através de ingressos gratuitos ou a preços populares, da apropriação pela população dos bens produzidos na cidade; e o apoio à produção cultural e às manifestações culturais legítimas, mantendo grupos tradicionais ou apoiando espetáculos; subvencionando outras instituições ou realizando grandes eventos (PCRJ, SMC, 2007).

Partindo dessas premissas, outras três subdivisões são criadas em função de explorar mais detalhadamente as assertivas da SMC e desvelar a problemática em tela. Assim sendo, os subitens que seguem são intitulados em alusão às três metas supramencionadas.

Resta salientar que este item vai se referir constantemente a um quadro disposto no apêndice desta dissertação. Desta forma, esta funcionará enquanto um instrumento analítico que permitirá a realização de correlações entre a estrutura urbana carioca e os equipamentos culturais existentes nesta cidade.

Enfim, o “Quadro de Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro” foi concebido com o objetivo inicial de compor uma lista atualizada dos equipamentos culturais existentes na cidade, em razão de não ter sido encontrado, durante as pesquisas, um documento nessas condições. Além disso, ao produzi-la, tornou-se evidente a sua contribuição enquanto importante fonte de análise da estrutura sócio-espacial carioca.

O referido quadro aborda não somente a disposição dos equipamentos pelos bairros e regiões administrativas e o equipamento que predomina em cada uma delas, mas também aponta as esferas de poder responsáveis pelos mesmos, o que permite identificar àquela mais presente em cada área da cidade. A variação de cores, então, foi utilizada como artifício para distinguir essas instâncias e facilitar a leitura desta tabela.

Com efeito, em um primeiro olhar, o que chama a atenção são as cores. Estas constituem um indicador importante das esferas de atuação do poder público

na cidade e, ao mesmo tempo, da iniciativa privada e das entidades sem fins lucrativos ou das organizações não governamentais. Sendo assim, para cada esfera de poder foi determinada uma cor.

Por exemplo, os equipamentos sob responsabilidade da PCRJ estão classificados com a cor amarela, os estaduais com a cor azul e os federais com tonalidade rosa. Além disso, aos equipamentos privados foi destinada a cor lilás e às organizações não governamentais e entidades sem fins lucrativos, o verde. O próximo subitem, então, explora as entrelinhas daquilo que a prefeitura carioca denomina de distribuição geográfica de cultura.

3.3.1. Distribuição Geográfica de Cultura

O que de fato se entende por distribuição geográfica de cultura? O termo “geográfica” encontra-se, aqui, bastante simplificado, conotando localização no espaço. Em outras palavras, esta premissa se resume à localização de equipamentos de cultura pelo espaço urbano carioca.

Então, como essas políticas pretendem integrar espacialmente a cidade? A resposta a essa questão pode expor aquilo que realmente se encontra por trás do discurso do poder municipal. Torna-se, pois, relevante buscar compreender melhor os mecanismos da distribuição e a suas relações com a localização de equipamentos culturais e serviços urbanos.

Recorrendo à concepção teórica do capítulo 1, evidencia-se a importância de se considerar a dimensão espacial dos processos, à medida que o espaço é pensado como integrante do processo social. De fato, Santos (2002) argumenta que o espaço articula duas dimensões, aquela da localização e aquela que dá conteúdo a essa localização, que o torna singular. Este conteúdo é definido pelas relações sociais que aí se estabelecem; o que confere ao espaço uma característica de produto social e histórico.

Em consonância com Harvey (1980), essa interpenetração do processo social e da forma espacial nasce da própria prática humana. Retratar bem essa articulação ajuda a compreender que o espaço constitui também um condicionante dos processos sociais, não sendo considerado um simples receptáculo dos mesmos. Neste sentido, ter em conta a estrutura sócio-espacial carioca e os processos que conduziram a esta forma urbana possibilita ao menos a formulação de políticas públicas mais conscientes do quadro social existente.

Qualquer estratégia abrangente, para lidar com os sistemas urbanos, deve conter e reconciliar políticas destinadas a mudar a forma espacial da cidade (o que significa a localização dos objetos, tais como casas, equipamentos urbanos, rede de transportes) e as políticas destinadas a afetar os processos sociais que existem na cidade (isto é estruturas sociais e atividades que interligam pessoas, que ligam organizações a pessoas etc.) (HARVEY, 1980, p. 39).

Logo, a distribuição espacial dos equipamentos de entretenimento e de infraestrutura encontra-se inserida na organização espacial da urbe carioca, a qual se traduz pela “expressão da produção material do homem, resultado de seu trabalho social. Como tal, refletirá as características do grupo que a criou” (CORRÊA, 2002, p. 55). E essa distribuição reproduz as desigualdades sociais inerentes a essa organização espacial, expressando, portanto, uma espacialidade resultante do próprio processo de expansão da malha urbana.

Assim como mudamos a forma espacial da cidade (por realocação de residências, vias de transporte, oportunidades de emprego, fontes de poluição etc.) também mudamos o preço da acessibilidade e o custo da proximidade. [...] Não importa quem tome a decisão (agentes públicos ou empreendedores privados); o simples ato da escolha locacional já tem significado distributivo (HARVEY, 1980, p. 45 e p. 57).

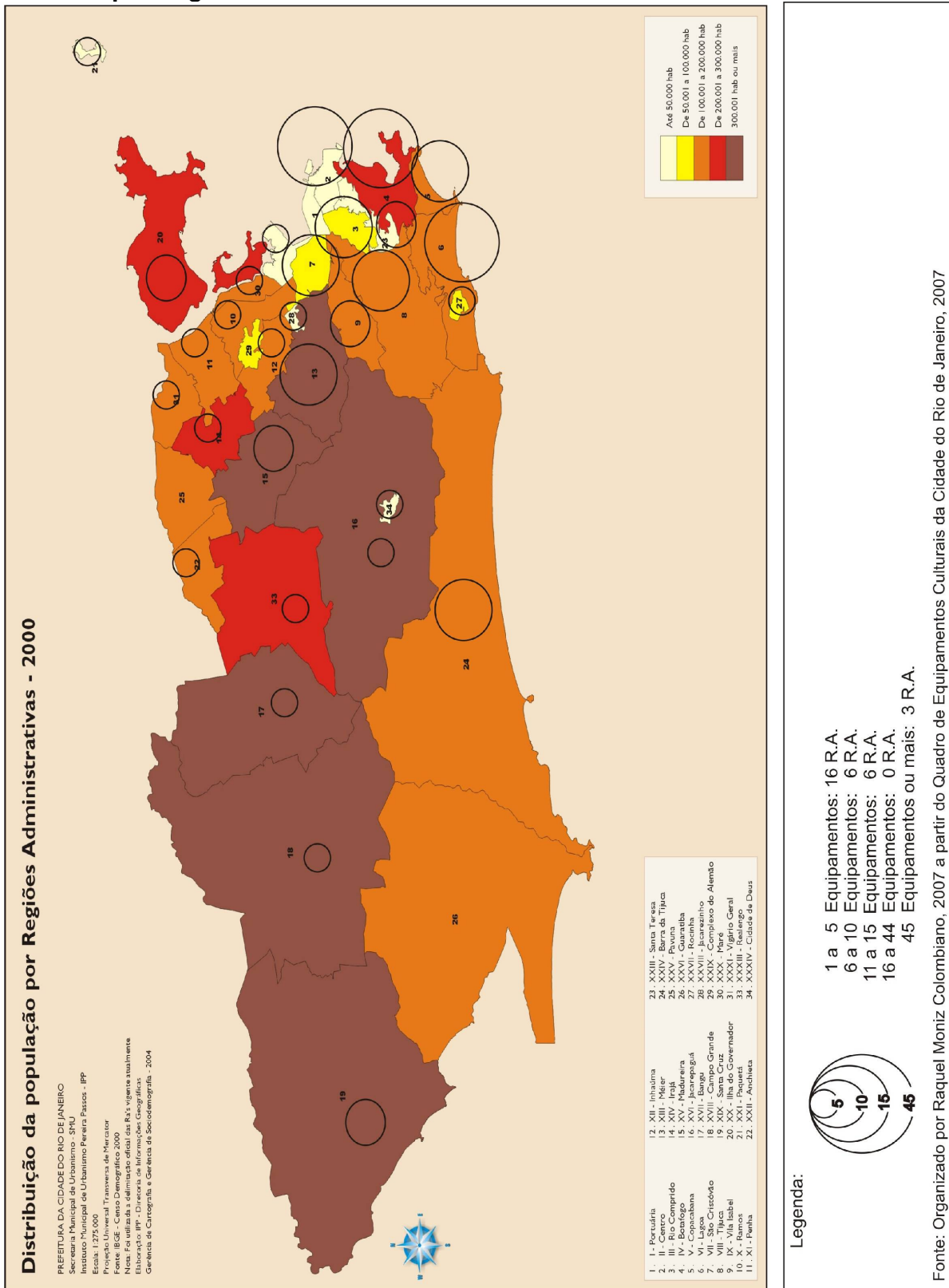
Neste sentido, nota-se que as iniciativas de implementação de equipamentos culturais pelo poder público local reforçam certos elementos da dinâmica urbana como fragmentação e articulação do tecido urbano, gerando uma forma espacial específica. Esta é resultante dessa distribuição dos equipamentos pela cidade.

Porém, simultaneamente, a disposição desses mesmos equipamentos gera uma dinâmica particular de (re)significação do espaço urbano, podendo agir em processos de expansão da malha urbana ou na requalificação dos centros das grandes cidades, por exemplo. A consideração dessas mudanças na forma urbana tem claramente o potencial de produzir substâncias redistributivas.

Ao cruzar os dados do referido quadro de equipamentos culturais, foi elaborada a figura a seguir, cujo objetivo foi indicar a concentração de equipamentos culturais em pontos do Rio de Janeiro e, concomitantemente, compará-la com a distribuição populacional da cidade. Então, observa-se que a concentração desses equipamentos ocorre em locais com menor quantidade de população da cidade. Ou melhor, nota-se um menor número de equipamentos culturais justamente onde existe maior quantidade de população, como as porções norte e oeste do Rio de Janeiro.

Figura 15: Concentração de Equipamentos Culturais na Cidade do Rio de Janeiro por Região Administrativa.

Concentração de Equipamentos Culturais na Cidade do Rio de Janeiro por Região Administrativa



Observa-se, ainda, uma distorção quando é analisada a relação entre o número de equipamentos por região administrativa. Sendo assim, nota-se que 16 regiões apresentam no máximo 5 equipamentos em cada uma. Essas áreas são exatamente aquelas situadas na periferia empobrecida, ou em favelas que se tornaram bairros da cidade por sua dimensão.

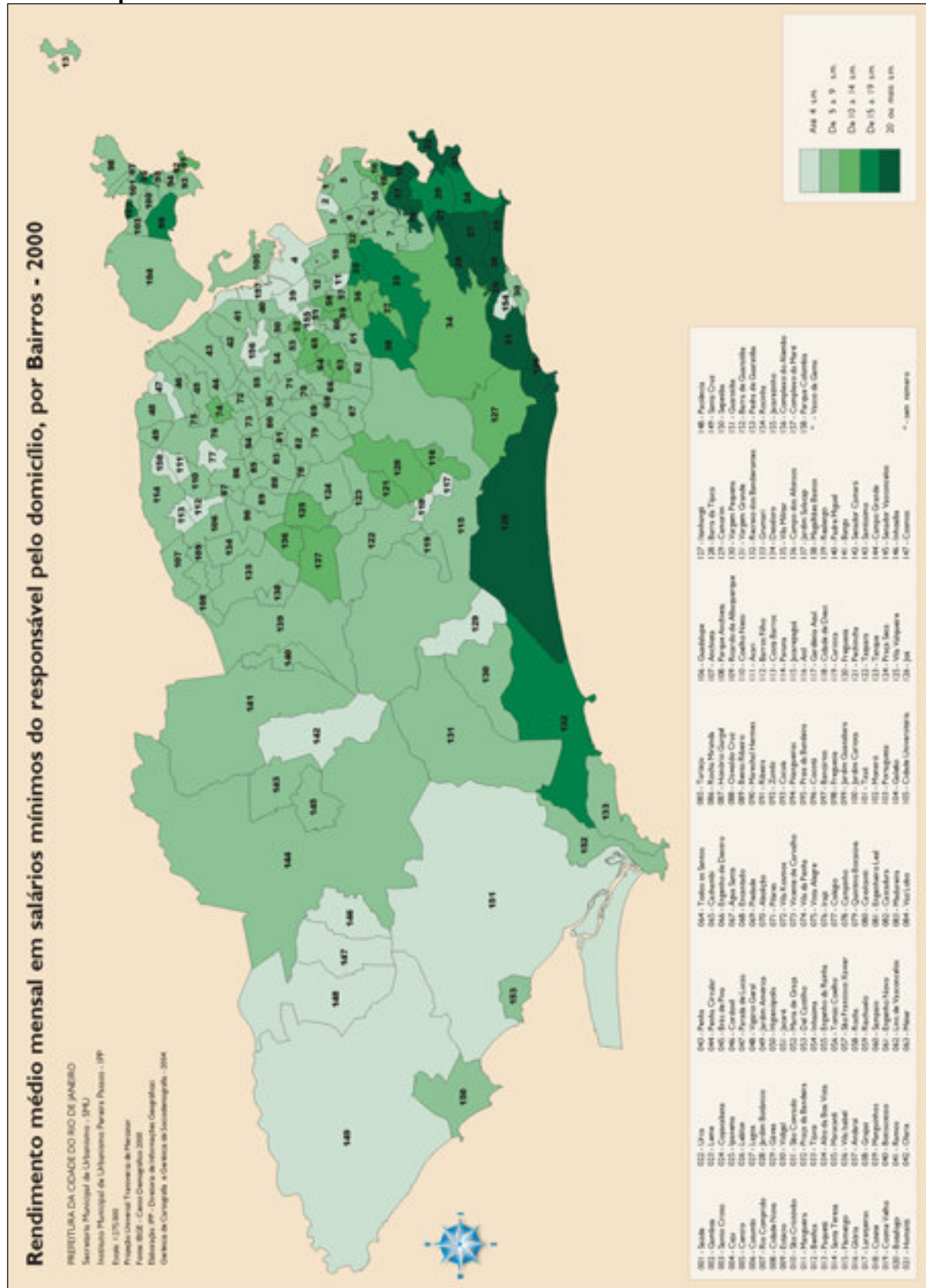
Em contrapartida, nas regiões administrativas de Botafogo e Lagoa, locais mais abastados e dinâmicos economicamente, encontram-se mais de 45 equipamentos em cada uma. Neste sentido, a disposição dos bens e equipamentos culturais pela cidade seria mais um elemento que marcaria a profunda desigualdade existente.

Considerando o fator renda, a partir da próxima ilustração, demonstra-se a concentração da renda existente nos bairros carioca, especificamente naqueles localizados na porção sul da cidade e na Barra da Tijuca, exatamente onde estão aglutinados as maiores parcelas de equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Observam-se, ainda, algumas “ilhas” dotadas de maior renda no interior do espaço urbano como a Tijuca, Jardim Guanabara, Vila da Penha, Vila Valqueire, Freguesia, dentre outros. Esta figura acusa também que os locais com menor faixa de renda mensal, são aqueles que possuem poucos ou não apresentam equipamentos ligados à cultura.

Portanto, evidencia-se a concentração de equipamentos culturais no espaço urbano carioca, em relação à renda per capita, sendo notória a presença dos equipamentos justamente onde se encontram as maiores faixas de renda.

Figura 16: Rendimentos Mensais em Salários Mínimos do Responsável pelo Domicílio por Bairros –2000



Reiterando essa argumentação por meio do quadro de equipamentos culturais, vemos que de aproximadamente 340 equipamentos existentes na cidade, dentre museus, teatros, centros culturais, cinemas, bibliotecas e escolas de samba, cerca de 29% encontram-se na área central (que abrange Centro, Portuária e Rio Comprido) e 31% (em torno de 106 equipamentos) concentram-se na zona sul da cidade.

De modo análogo, as Regiões Administrativas da Tijuca, de Vila Isabel e de São Cristóvão somam em torno de mais 10% do total. A Região da Barra da Tijuca abarca pouco menos de 5%. Assim, os 25% restantes se diluem nas outras áreas da cidade, que representam maior porção em termos territoriais, assim como maior população. O gráfico 5, a seguir, ilustra melhor a concentração mencionada.

Gráfico 5: Distribuição dos Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro por R.A.



Fonte: Tabela de Equipamentos Culturais do RJ, 2007

O centro (II R.A) detém 24% dos equipamentos da cidade. No entanto, a Região Portuária e a Região Administrativa do Rio Comprido, que abrange dentre outros os bairros da Cidade Nova e do Catumbi, devem ser consideradas visto que

compõem o entorno do Centro. Logo, perfazem a quantia de 99 equipamentos, ou seja, 29%.

Isto posto, torna-se importante evidenciar a importância exercida pela área central especialmente quanto aos equipamentos de cultura. Esta detém uma expressiva parcela dos museus, teatros e centros culturais existentes na cidade do Rio de Janeiro como sugere a tabela em análise.

Não obstante, a fim de melhor ler a desigualdade de acesso, cabe separar a área central da análise em voga. A rigor, esta área apresenta uma função muito distinta da zona sul, por exemplo. Ele representa mais que um local abastado em termos de equipamentos de cultura, sendo vista enquanto lócus das principais atividades terciárias, da gestão pública e privada e constituindo espaço para a concentração de transportes urbanos (CORRÊA, 1989).

Nestas condições, a área central possui função distinta das outras porções da cidade, na medida em que se constitui no espaço da cidade de maior acessibilidade para todos. Assim sendo, Harvey (1980) sugere que em uma cidade mais “justa”, espera-se que haja uma concentração de equipamentos exatamente no centro, local de trabalho para diferentes grupos sociais.

Grande parte destes equipamentos de cultura se encontra na área central da cidade em decorrência de ter abrigado a sede do poder brasileiro. Historicamente, existem muitos equipamentos competentes à União, em virtude da cidade do Rio de Janeiro ter sido capital do país por um longo período, desde os tempos coloniais. Somente na década de 1960, quando ocorre a transferência da capital para o interior do país, os equipamentos que permaneceram na cidade, passam a ser responsabilidade de outras instâncias de governo com foi evidenciado no capítulo anterior.

Lessa (2001, p. 11) afirma que, “o centro do Rio seria o organizador da disposição espacial e núcleo articulador essencial de toda a cidade. Ao longo do século XX, a cidade virou de costas para a baía, enamorou-se pelo oceano e internalizou-se em busca de chãos, mantendo o centro como elo estratégico de ligação”.

De acordo com o quadro de equipamentos culturais mencionado anteriormente, a maior parte dos equipamentos da II R.A. pertence ao governo federal. Não obstante, nota-se a presença de capital privado, fato que remete aos programas de requalificação desta área, resultado das políticas urbanas

implementadas na área central, mais efetivamente no decorrer das décadas de 1980 e 1990.

Isto posto, cabe fazer uma observação a respeito da concentração de equipamentos culturais geridos pela prefeitura do Rio de Janeiro na porção sul da cidade, isto é, nas regiões administrativas de Botafogo, Copacabana e Lagoa. Conforme o gráfico em análise, estas concentram cerca de 31% dos equipamentos da PCRJ, sendo que os teatros e os centros culturais ganham destaque nesta área.

A Tijuca detém expressividade no que tange aos equipamentos municipais na gestão atual, pois apresenta, segundo a tabela de Equipamentos Culturais da PCRJ, o teatro Ziembinski, o teatro de guignol, as três células culturais, dentre as quais duas escolas de samba mirins – Aprendizes do Salgueiro e Tijuquinha do Borel – e a Biblioteca do bairro que ganha também o título de célula. Além disso, foram implantados dois centros culturais como o Centro Coreográfico e o Centro de Referência da Música Carioca.

Em contraponto, saliente-se que as Regiões Administrativas mais carentes de serviços urbanos – como aquelas que englobam favelas e comunidades carentes – são ainda mais prejudicadas no tocante a equipamentos de lazer e cultura. Estes não existem ou podem ser rapidamente contabilizados. Particularmente, nas RAs da Maré, Vigário Geral e Jacarezinho, nota-se a presença do poder local e algumas iniciativas da esfera estadual. Porém, verifica-se a completa ausência de equipamentos da União.

Todavia, não se pode negar a presença de políticas culturais municipais na periferia da cidade, ainda que seja de forma precária. Notadamente, bibliotecas, lonas culturais e células culturais são mais constantes, verificando-se, através do quadro em análise, uma menor ocorrência dos outros equipamentos como os centros culturais, teatros e museus.

Ressalte-se que as bibliotecas populares constituem, em conformidade com o quadro em questão, o equipamento com maior presença na cidade, sendo distribuídas pela cidade de modo a contemplar a maioria das regiões administrativas com pelo menos uma unidade. Algumas bibliotecas da rede municipal funcionam como células culturais, na medida em que o maior número de atividades ocorridas nestas unidades.

Outro olhar igualmente relevante para esta análise remete para a Barra da Tijuca. Esta R.A. se apresenta permeada por capital privado, havendo poucas

iniciativas do poder público quanto às políticas de cultura, as quais se encontram restritas ao que tudo indica à Cidade da Música Roberto Marinho. Como particularidade, esta R.A. possui o maior número de salas de cinema da cidade (45), por conta da entrada de grandes grupos internacionais do setor de entretenimento em dois shoppings centers como o UCI, no New York City Center e o Cinemark no shopping Downtown.

Os complexos de cinemas abrigam-se especialmente nesses centros de consumo, à medida que estes oferecem facilidades e serviços diversos como estacionamento e praça de alimentação. Mesmo em outros bairros, nota-se a existência de uma quantidade mais expressiva destes equipamentos onde há shoppings. Não cabe aqui aprofundar a discussão sobre o processo de transferência dos cinemas para os shoppings, no entanto deve-se considerar o fato de que hoje estes estabelecimentos seriam também centros de lazer e não mais um espaço destinado exclusivamente ao consumo.

Por fim, a partir das análises da documentação (programações, declarações e relatórios anuais), acredita-se que a finalidade da SMC em formular esta meta seria ampliar e espriar a rede de equipamentos municipais pelo espaço carioca.

Apesar do poder local dizer, em discurso oficial, que tem destinado maior ênfase à periferia e as áreas onde essas amenidades situam-se em menor porção, percebe-se a concentração de equipamentos culturais nas Regiões Administrativas com população mais abastada. Constatam-se, portanto, certa diferenciação intra-urbana no direcionamento das políticas de cultura da cidade, visto que são percebidos enfoques e ações distintas em relação às áreas mais carentes e àquelas enobrecidas.

As autoridades municipais reconhecem tal distorção, no entanto, as ações propostas reafirmam a estrutura sócio-espacial existente. O processo de redistribuição continua sendo concentrado, na medida em que os recursos continuam sendo distribuídos mais generosamente nas mesmas áreas.

O subitem adiante investiga a democratização da cultura pela óptica do poder municipal, discorrendo sobre a acessibilidade dos projetos locais em relação à renda, escolaridade e transporte, por exemplo.

3.3.2. Democratização da Cultura

Ao mudar radicalmente o olhar sobre o papel estratégico da cultura, insistimos em sua importância como fator de crescimento econômico, demonstrando que o sistema cultural não se sobrepõe ao sistema produtivo geral das sociedades. Contrariamente, além de ser decisivo na formação da cidadania, assume importância considerável para o desenvolvimento econômico, na medida em que estimula todo um circuito de produção e circulação de bens. Com esta perspectiva, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro iniciou, na década de 1990, uma nova era. A marca da política cultural na cidade é, hoje, a da democratização (SMC, 2000, p.3).

Sendo assim, na óptica do poder municipal oficial, esta orientação pretende proporcionar a apropriação pela população dos bens produzidos na cidade, através de ingressos gratuitos ou a preços populares não somente nos teatros e espaços culturais mais tradicionais, mas também na rede de lonas culturais. Observa-se, então, que o dito processo de democratização tem como prerrogativa propiciar acessibilidade “para todos”, no tocante às atividades e equipamentos culturais.

Neste sentido, admite-se que para obter acesso aos equipamentos culturais faz-se necessário atender algumas variáveis, como por exemplo, a qualidade do sistema de transportes, o nível de escolaridade e a renda. Também podem ser considerados fatores simbólicos como estímulo/ inibição pela arquitetura ou hábitos de família. O arranjo dessas variáveis, portanto, pode facilitar ou dificultar o acesso aos equipamentos de cultura.

A acessibilidade a oportunidades de emprego, recursos e serviços de bem estar pode ser obtida somente por um preço, e esse preço é, geralmente, igualado ao custo de superar distâncias, de usar o tempo etc. Mas, não é fácil medir o preço que as pessoas pagam. [...] O preço social que as pessoas são forçadas a pagar, para ter acesso a certas facilidades, é algo que pode variar desde o simples custo direto envolvido até o preço emocional e psicológico imposto a um indivíduo. [...] Essas barreiras sociais e psicológicas são importantes. Qualquer discussão sobre acessibilidade, por isso, requer que respondamos à questão fundamental relativa ao significado de “distância” e “espaço” no urbano (Harvey, 1980, p.45).

Além disso, ainda que exista certo apreço pelas atividades de caráter cultural, a maior parte da população dita mais carente não apresenta pré-disposição para usufruir de espaços culturais mais tradicionais como museus, teatros e centros culturais, em razão da falta de (in)formação em muitas situações.

Vale dizer que mesmo quando

são gratuitos, na maior parte dos casos estes equipamentos são arquiteturas monumentais, intimidadoras e construídas nas partes centrais ou mais ricas das cidades para um público de classes mais abastadas, e expondo basicamente arte erudita, na maior parte das vezes, sem programação educacional competente para leigos (VAZ; JACQUES, 2001, p. 672).

Assim sendo, tanto o nível de escolaridade como também o grau de acesso às notícias diárias podem estimular a frequência àqueles equipamentos ou mesmo imprimir-lhes certas restrições. Nessas condições, o diálogo entre cultura e educação necessita ser expandido, dado a relação intrínseca entre ambas.

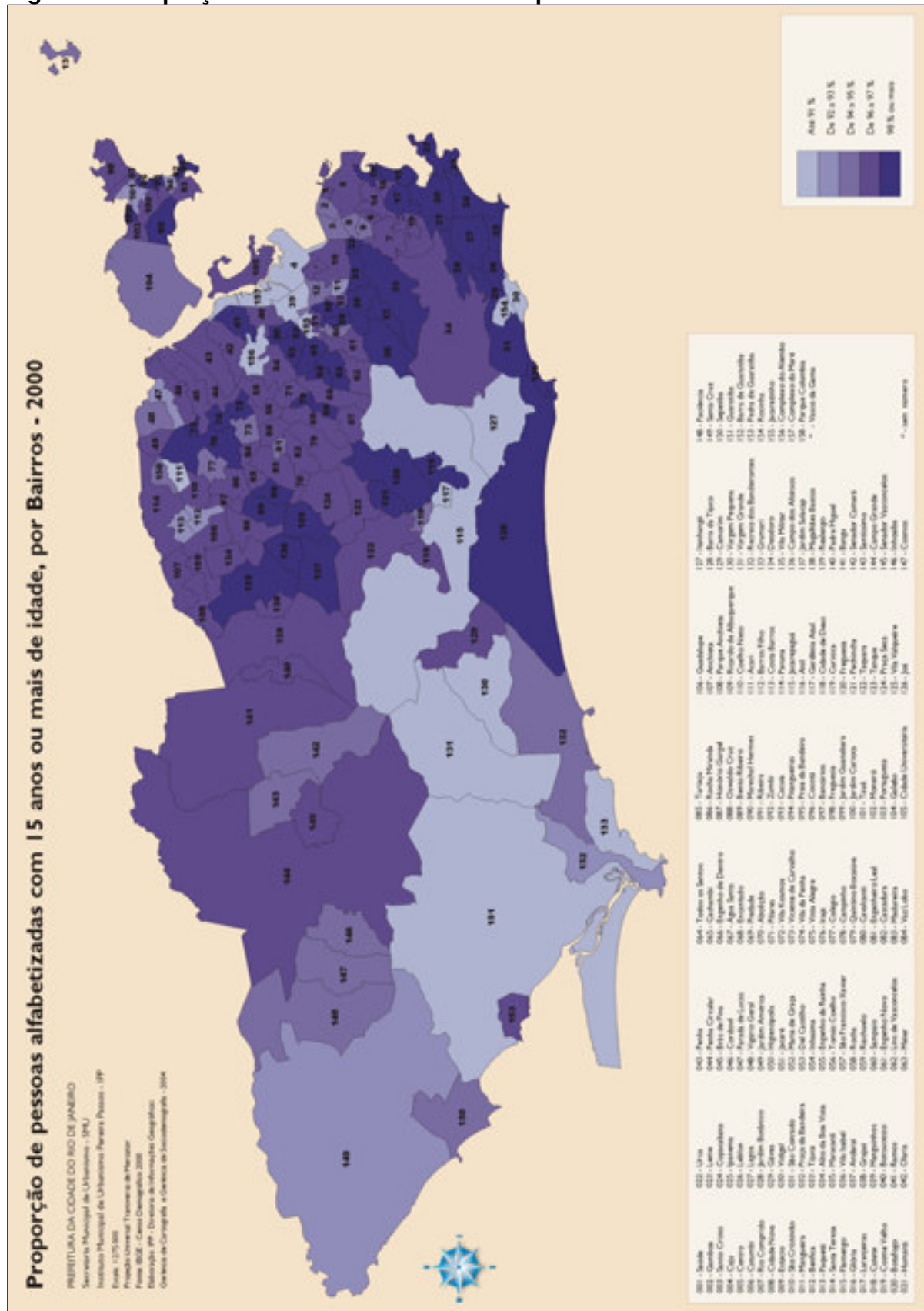
A figura, adiante, representa a discrepância no nível de alfabetização entre os bairros da cidade, tornando-se mais um fator que evidencia a diferença na execução de políticas sociais. Neste caso, observa-se, claramente, que não somente os equipamentos, mas a maior parte das ações culturais são destinadas para as áreas onde já existem maciças políticas neste sentido, como foi sinalizado no item anterior.

Desta forma, na medida em que o nível de inserção e escolha a participação depende, em grande parte, do grau de instrução e de informação da população, as políticas educacionais revelam-se vitais para a ocorrência efetiva dessa “democracia cultural”. Saliente-se que a falta de conhecimento básico pode restringir, porém, não impossibilitar possibilidades de ação.

Neste âmbito,

A política cultural cumpre papel fundamental na construção de um processo institucional e discursivo, no qual os membros de culturas marginalizadas sejam capazes de deliberar suas demandas e necessidades bem como manter as práticas dentro das quais se tecem e emergem suas aspirações (VENTURA, 2005, p. 86).

Figura 17: Proporção de Pessoas Alfabetizadas por Bairros – 2000

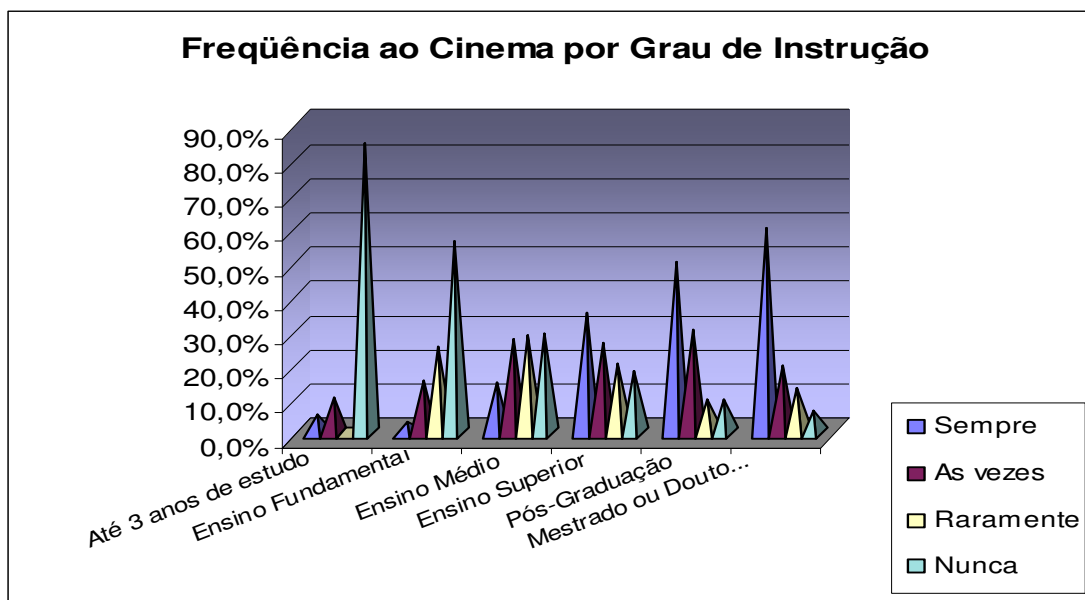


Não se pode esquecer que em pesquisa aos cadernos de cultura dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro – O Globo (Rio Show), JB (Programa), Extra (Diversão Extra) e O Dia (Tudo de Bom) – foi percebida certa diferenciação no que tange à divulgação da programação cultural da cidade. Os jornais de apelo mais popular são menos completos, evidenciando, sobretudo, “dicas” para entretenimento gratuito ou a baixo custo financeiro.

De acordo com dados do Observatório das Metrôpoles (2006)³⁰, a freqüência a cinemas, por exemplo, são maiores nos bairros onde há maiores níveis de escolaridade. Cabe dizer que estes dados não possuem a intenção de quantificar os freqüentadores, mas de reafirmar caráter qualitativo dos mesmos. A opção cinema foi escolhida, em função de se constituir em uma atividade de lazer mais comum dentre os grupos sociais.

Não obstante, nota-se, através do gráfico 6, a seguir, que existe um percentual expressivo de pessoas que nunca ou raramente viram um filme nas telas de cinema. Ao analisar o resultado do entrelaçamento entre grau de instrução e freqüência ao cinema, torna-se evidente que o percentual relativo à categoria “Nunca” decresce na proporção em que se amplia o grau de instrução.

Gráfico 6: Freqüência ao Cinema por Grau de Instrução



³⁰ O total de entrevistados compõe-se de 641 pessoas. Os dados resultam de entrevistas com moradores de diferentes áreas da metrópole do Rio de Janeiro: bairros populares periféricos, favelas, bairros na zona sul, norte e subúrbio. Estes dados foram obtidos pelo Observatório das Metrôpoles, 2006.

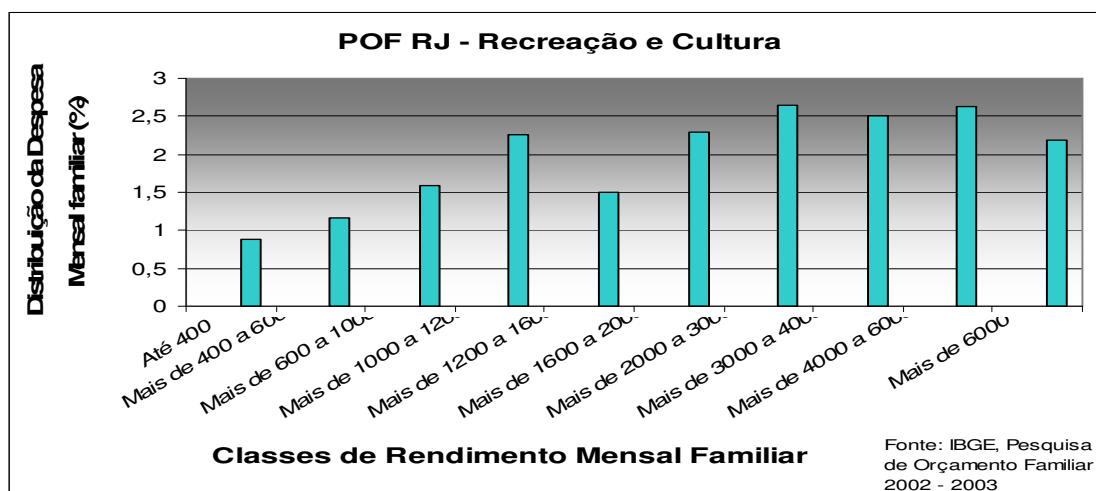
Fonte: Observatório das Metr p les, 2006

Essa variação no grau de acessibilidade dos equipamentos, assim como nos fluxos³¹ que convergem ou divergem deles, termina por diferenciar o público que freqüenta esses espaços, formando platéias direcionadas, em alguns casos. De certa forma, isso orienta ações e projetos culturais tanto do poder público como de entidades privadas.

Tendo isso em conta, o peso da “cultura” no orçamento familiar também foi devidamente observado, pois é uma medida de importância significativa para avaliar o impacto deste setor no cotidiano da sociedade. De acordo com dados da Pesquisa de Orçamento Familiar³² (POF) do IBGE (2002/2003), o percentual gasto com recreação e cultura, entre as famílias residentes no estado do Rio de Janeiro, alcança, em média, 2% desse orçamento.

Sendo esta uma relação proporcional, o mesmo percentual pode originar valores diferentes de acordo com as classes de rendimento, o que indica evidentemente maior gasto por parte dos grupos abastados. Respalado pelo gráfico 7 adiante, percebe-se, ainda, que os grupos com rendimento familiar mais elevado destinam uma maior por  o do orçamento às atividades recreativas/culturais. Isso decorre não somente da situação financeira, mas também equivale ao nível de (in)formação da população, conforme mencionado anteriormente.

Gráfico 7: Pesquisa de Orçamento Familiar RJ – Recreação e Cultura 2002-2003



³¹ Nos fluxos estão incluídos desde os freqüentadores, artistas, intelectuais e profissionais da área até aqueles de obras de arte, informação, mercadorias e capital, por exemplo.

³² Cumpre mencionar, segundo o referido instituto, que o termo família está sendo utilizado para indicar a unidade de investigação da pesquisa enquanto uma "Unidade de Consumo".

Neste âmbito, a presença do poder público municipal em áreas periféricas da cidade, como as zonas norte e oeste, não significa que haja ocorrido a ampliação do acesso da população aos serviços oferecidos por estes equipamentos. Em muitas ocasiões, o acesso aos equipamentos governamentais é mediado pelo pagamento de ingressos.

Assim, mesmo que estes sejam subsidiados, verifica-se uma restrição à frequência do público de baixa renda. Em muitas ocasiões, os teatros e as lonas culturais ilustram bem esta dinâmica. Não obstante, também é possível verificar o livre acesso (gratuidade de ingresso) dos freqüentadores em entidades de capital privado como, por exemplo, o Instituto Moreira Salles, do Unibanco.

A referida secretaria atua, ainda, subvencionando os ingressos dos espetáculos dos teatros da rede municipal, expressa pela campanha “Domingo é Dia de Teatro a Um Real”. Ocorrido no último domingo de cada mês, este projeto, instituído em 2001, tornou-se conhecido na cidade. Desta maneira, a prefeitura vê nessa iniciativa a ampliação da oportunidade de acesso a produções teatrais e musicais em cartaz nos teatros sob gestão municipal. Este projeto conta também com o apoio dos produtores e atores que levam seus espetáculos gratuitamente nesse dia. (RIOARTE, 2007).

Torna-se pertinente mencionar o projeto-chave na gestão municipal que se auto-intitula democrática. Trata-se do projeto lonas culturais. Sabidamente, existem outros projetos que também se encontram imbuídos dessa característica como o subsídio aos ingressos de teatros e a promoção de shows em lugares abertos, por exemplo. Neste momento, este estudo se atém às particularidades das lonas culturais.

A década de 1990 é marcada pela abertura das lonas culturais, grande “vedete” da política cultural da primeira gestão César Maia, sendo atualmente o “carro-chefe” da política “democratizante” do poder público municipal.

Não obstante, é importante salientar que este equipamento plurifuncional com aspecto circense³³ surgiu na tentativa de compensar a ausência do Estado na esfera cultural, sobretudo, na periferia empobrecida da cidade. A próxima figura exemplifica duas unidades do projeto.

³³ Segundo Ferran (2000), o aspecto circense que a estrutura de lona conota foi interpretado positivamente pela população que a freqüenta, uma vez que o imaginário social existente encontra-se permeado pelo aspecto lúdico característico do circo.

Figura 18: Lonas Culturais



Legenda: Lona Cultural de Vista Alegre e Interior da Lona Elza Osborne em Campo Grande
 Fonte: PCRJ – SMC, 2007

Assim sendo, as lonas culturais são oriundas de um movimento social³⁴ que articula carências nas esferas políticas e culturais, formando redes de cooperação.

Se o Estado, no exemplo do Centro, foi agente importante somando forças à iniciativa privada, no caso das lonas culturais, ele vem atuar como parceiro de um movimento que teve nas organizações populares dos subúrbios seu impulso alavancador (FERRAN, 2000, p. 2).

A mesma autora (2000) divide o processo de implementação das lonas culturais em três períodos. A fase inicial se estende de 1993 a 1995, quando se verifica a liberação e instalação das lonas providas da Eco-92 para Campo Grande, Bangu e Realengo. Os movimentos de artistas, já mencionados, reivindicaram as lonas utilizadas no evento internacional com a finalidade de instalar nestas estruturas atividades culturais.

No segundo momento (1996-1998), observa-se a criação do projeto oficial pela Secretaria Municipal das Culturas e, aos poucos, identifica-se a configuração de uma rede de lonas. A figura, a seguir, demonstra a trajetória de alocação dos equipamentos em tela no território carioca. Além disso, neste período, ocorre também a sua inclusão na rede municipal de teatros, cuja coordenação fica a cargo da RioArte. Em seguida a sua efetiva institucionalização, estabelecem-se projetos de reurbanização das praças onde se instalam as lonas.

³⁴ Participaram deste projeto o Movimento de Integração Cultural de Vista Alegre, a Associação dos Amigos do Agito (Realengo), União de Grupos dos Artistas de Teatro da Oeste (UGATZO – Campo Grande) e Associação de Amigos da Lona Cultural Hermeto Pascoal (Bangu).

O projeto Lonas Culturais foi criado na década de 1990, partindo de uma idéia simples que atendeu em cheio as prioridades da Secretaria das Culturas de promover a transformação social e o desenvolvimento da cidade. O projeto, de autoria do arquiteto Ricardo Macieira, então diretor executivo do Instituto Municipal de Arte e Cultura (RioArte), foi inspirado na estrutura das tendas em lona implantadas no Parque do Flamengo durante a Eco-92, conferência de cúpula que reuniu no Rio de Janeiro delegados de todo o mundo para o debate da questão ambiental. Em 1993, a Lona Cultural Elza Osborne foi inaugurada em Campo Grande. A estrutura de tenda, doada pelo governo inglês à Prefeitura do Rio ao término da Eco-92, recebeu infra-estrutura para abrigar manifestações culturais de diversos tipos, contando com palco, platéia, iluminação, equipamento de sonorização, camarins, bilheteria e bar (PCRJ, RIO ESTUDOS, 2005, p. 4).

De 1999 a presente década, percebe-se uma intensa divulgação do projeto à imprensa e a multiplicação dos freqüentadores. Nesta ocasião, são inauguradas as lonas de Vista Alegre, Anchieta e Guadalupe. Outros bairros também reivindicam a instalação devido ao sucesso alcançado pelo projeto como Jacarepaguá, cujo processo de construção já foi iniciado. A figura 11, a seguir, permite visualizar a localização das lonas culturais na cidade, bem como a ordem de inauguração das mesmas.

Figura 19: O Caminho das Lonas: Localização e Ordem de Inauguração



Fonte: PCRJ - RIO ESTUDOS, 2005, nº167

Isto posto, a prefeitura do Rio de Janeiro destaca, como ação democratizante, a implementação do projeto das oito lonas culturais, cujo princípio, estaria pautado

na instalação das lonas em áreas carentes da cidade. Esta política tem como intuito promover uma transformação na qualidade de vida da população carente através do seu acesso às atividades culturais e recreativas, principalmente shows de música com artistas de renome. Este projeto apresenta-se como uma das principais ações da secretaria das culturas, sendo aclamada como um sucesso dentro da política cultural municipal, pois foi premiada pela União Européia e pela Unesco.

Ferran (2000) conclui que as lonas culturais foram detentoras de múltiplas funções, pois deflagraram dinâmicas sócio-espaciais bastante relevantes. Desta forma, estas funcionaram enquanto elo entre o poder público e grupos sociais e, por conseguinte, se constituem em sujeito e objeto de tais transformações.

A despeito disso, faz-se necessário analisar como essa política de cultura se insere, então, no contexto atual da gestão das cidades. A chave para compreender essa problemática deve ser vista conjuntamente, à medida que a análise isolada do projeto das lonas culturais seria um tanto parcial. Caso seja observada sem a devida cautela, esta iniciativa apresenta muitos pontos positivos para a sociedade carioca como ressaltou Ferran no parágrafo anterior, entretanto, há outras motivações e interesses para a sua concretização.

Por este enfoque, a meta de democratização e transformação social das políticas culturais da esfera municipal, refletida prioritariamente no referido projeto, funcionaria também como uma espécie de vitrine para o cenário internacional. As premiações já mencionadas promoveriam o Rio de Janeiro diante do cenário global. Na realidade, é como se a cidade acumulasse pontos a seu favor os quais lhes renderiam investimentos e vantagens econômicas perante as outras cidades. Notadamente, mostrar para o mundo que o Rio possui políticas públicas que reduzam as desigualdades ajuda profundamente na imagem e no marketing em torno disso.

Em consonância com Silveira e Ferran (2001, p. 1697), no bojo dos anos 1990,

a política cultura passou a ser valorizada visando um duplo resultado: social e econômico. No âmbito econômico, a oferta de atividades culturais passou a ser vista como ingrediente fundamental do marketing urbano e das estratégias de internacionalização para atrair capital internacional, além de tentar compensar o desemprego através da economia da cultura; e no âmbito social espera-se promover a integração de jovens sem emprego e grupos sociais marginalizados.

De fato, a execução desse projeto atua, simultaneamente, satisfazendo a população local a qual é beneficiada diretamente por um custo relativamente baixo se comparado ao custo de manutenção de outros equipamentos (conforme visto no item anterior) e, permitindo a manutenção da concentração dos investimentos naqueles espaços da cidade tradicionalmente favorecidos.

Sublinhe-se que é importante não se ater à ilusão de pensar que somente medidas em favor da “democratização” resolveriam a problemática social existente. Viabilizar o acesso à cultura formal é fundamental, mas torna-se necessário também agregá-la a outras políticas sociais a fim de modificar a situação de desigualdade existente.

Na tentativa de buscar alternativas para a dinâmica urbana marcada por desigualdades e segmentação social, alguns movimentos sociais, a partir da década de 1990, têm utilizado estratégias de produção cultural na procura de novos significados que constituam instrumentos de lutas contra problemas sociais como pobreza e violência.

Existem iniciativas deste tipo que estão encontrando grande aceitação nas favelas e nas comunidades mais pobres, pois atuam em projetos de inserção social daquela população através de expressões artísticas.

Seria importante evidenciar a ampliação do papel das Escolas de Samba junto às populações mais carentes, não somente como espaço para entretenimento e lazer, mas, sobretudo, enquanto local de oportunidades. Essas agremiações, em geral, promovem projetos sociais na medida em que oferecem cursos e oficinas que habilitam a população ao trabalho. Este suporte profissional encontra-se normalmente relacionado ao samba e à atividade artística carnavalesca.

Além das Escolas de Samba, destaca-se, o grupo de teatro Nós do Morro (1986), localizado no Morro do Vidigal e o a Grupo Cultural AfroReggae, pertencente originalmente à favela de Vigário Geral. Ambos os grupos culturais, contudo, mantêm, atualmente, vários núcleos espalhados pelos bairros do Rio de Janeiro e por outros municípios.

Cumprir mencionar que estes grupos estão obtendo repercussão também fora deste universo. Estas manifestações artísticas estão conseguindo ultrapassar as barreiras impostas pela indústria cultural para movimentos alternativos. Não obstante, tendo em conta seu sucesso junto à população, estes grupos têm sido apropriados e retrabalhados pelo sistema formal de produção cultural.

O grupo de teatro Nós do Morro, tem obtido bastante repercussão na mídia, em decorrência da qualidade do trabalho executado, mas também devido às parcerias estabelecidas com a o Ministério da Cultura, Secretaria das Culturas, Petrobrás, Rede Globo, dentre outras.

Quanto ao grupo Afroreggae, são observadas parcerias com a iniciativa privada, recebendo patrocínio de empresas como as Organizações Globo (incluindo jornais, revistas, televisão e outras mídias), a Natura e a RedBull, além da Petrobrás.

Deste modo, a partir de projetos culturais realizados, em geral, por entidades sem fins lucrativos, são criados laços associativos e são estabelecidas novas formas de expressão através da música, dança, artes, dentre outras manifestações. Alguns autores crêem que a articulação entre o Estado e estes movimentos seria a chave para a implementação de políticas públicas mais democráticas.

Alfons Martinell (2003, p.98) argumenta que “a cultura não é solução para a violência nem para a pobreza, mas sua contribuição para esses problemas é importante e temos que criar os instrumentos para medir a real repercussão dos efeitos das ações culturais”.

Em conformidade com Ventura (2005) deve-se pensar em oferecer a possibilidade de escolha e participação a todos os segmentos sociais, de modo que seja possível a deliberação sobre suas necessidades e ambições.

Finalizando, Canclini (1995, p.114) reafirma esse ponto de vista neste trecho:

As políticas culturais mais democráticas e mais populares não são necessariamente as que oferecem espetáculos e mensagens que cheguem à maioria, mas as que levam em conta a variedade de necessidades e demandas da população.

A rigor, ato de democratizar a cultura não significa trazê-la somente à presença do grande público, mas, sobretudo, ampliar a base de conhecimentos dos cidadãos, fomentar manifestações artísticas, possibilitar maior acesso aos espaços culturais e, ainda sim, estimular o processo de participação e de criação.

No próximo subitem, analisar-se-á a terceira meta da Secretaria das Culturas a qual se pauta em apoio e subsídios a projetos que representem a “alma carioca” e que, por isso mesmo, expressem legitimidade. Nessas condições, pensar sobre os critérios que caracterizam este objetivo, permite uma análise mais compreensiva sobre a representação das políticas culturais no quadro traçado para a cidade.

3.3.3. Apoio às manifestações culturais legítimas

Seguindo a linha de raciocínio dos subitens anteriores, este ponto versa sobre a terceira vertente de ação da SMC, de modo a analisar os parâmetros que regem o suporte às manifestações culturais da cidade do Rio de Janeiro. O entendimento dos critérios que levam à escolha das instituições patrocinadas também se configura enquanto um elemento elucidativo para este estudo.

De fato, o poder público municipal mantém determinados grupos “tradicionais” da cidade, subvencionando instituições e promovendo espetáculos. Este apóia também espetáculos em espaços abertos ou privados, bem como realiza vultosos eventos em espaços públicos. Enfim, a SMC apóia o que acredita ser manifestações legítimas da cultura carioca, sejam pertencentes à cultura erudita ou popular.

Porém, o que seria “legítimo” nesta situação? Quais os critérios utilizados para apoiar uma manifestação e não outras? Tentando compreender essa dinâmica, notam-se, através das premissas da Secretaria das Culturas, que tradição e notoriedade são aspectos essenciais.

Notadamente, as manifestações tradicionais geralmente encontram-se associadas ao folclore e ao “popular”. Na visão de Ortiz (2001, p.163),

A perspectiva folclorista sobrevive, ocorrendo uma simbiose entre o popular tradicional e as políticas culturais realizadas pelas secretarias e conselhos municipais e estaduais. Ela se encontra ainda associada a uma ideologia das agências governamentais, para os quais o argumento da tradição é fundamental na orientação de atividades que se voltam para a preservação da memória dos museus, das festas populares e do artesanato folclórico. Este tipo de argumentação legitima a ação do Estado nessas áreas, desenvolvendo uma proposta que em princípio recuperaria a memória e a identidade nacional cristalizadas no tempo.

Nesta perspectiva, nota-se que ao eleger uma manifestação cultural como legítima, o poder público imprime uma posição arbitrária, conotando, mesmo que implicitamente, uma escala de valores para as outras manifestações culturais.

Em geral, o poder público procura subvencionar este tipo de atividades em espaços de cultura e núcleos culturais, tendo como objetivo atividades de formação como a promoção de cursos, seminários, oficinas, dentre outras atividades deste gênero.

O projeto Célula Cultural, por exemplo, se encaixa neste ponto da presente análise. A rigor, “célula cultural” é a denominação conferida a um projeto da secretaria das culturas (SMC) que engloba algumas manifestações culturais existentes na cidade do Rio de Janeiro em decorrência da parceria com entidades não governamentais. O seu objetivo visa “dinamizar ou criar uma estrutura própria para programas de iniciação artística e formação cultural, que tenham foco na inclusão social” (SMC, 2007).

Este projeto busca, de acordo com o poder municipal, identificar e preservar algumas manifestações culturais típicas da população carioca de forma a incentivar a continuidade das mesmas.

Destarte, não se pode dizer que as manifestações populares corresponderiam à verdadeira expressão cultural de uma sociedade, uma vez que esta deriva de todo um complexo de modos de vida e manifestações artísticas existentes, incluindo tanto àquelas eruditas como às populares. Para Stuart Hall (2003, p. 255), não existe uma cultura popular “íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças de poder e de dominação culturais”.

O sentido mais comum atribuído ao “popular” em inglês seria, de acordo com Hall (2003), aquilo que as massas escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. De fato, “na moderna sociedade brasileira, popular se identifica com o que é mais consumido, podendo-se, inclusive, estabelecer uma hierarquia de popularidade entre os diversos produtos ofertados no mercado” (ORTIZ, 2001, p.164).

Não obstante, Hall (2003, p. 257) entende popular enquanto “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que tiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”. Em realidade, o autor insiste que o essencial na definição de cultura popular seria a tensão de relacionamento, influência e antagonismo com a cultura dominante. Desta maneira, vê nas atividades e formas culturais um processo, cujas relações de domínio e subordinação são articuladas.

O foco deste projeto, segundo a SMC, volta-se, prioritariamente, para crianças e jovens de forma a propiciar oportunidades através de cursos, oficinas e atividades gratuitas como dança, música e arte. Desta forma, apresenta um caráter formativo, direcionando-se para atividades de cunho educativo.

O projeto foi criado na gestão César Maia, em 2003, pelo atual Secretário de Cultura Ricardo Macieira, que acredita que cultura funciona como um dos instrumentos de maior eficácia para a transformação social. O referido projeto destina-se ao atendimento a um público de baixa renda e procura se instalar prioritariamente em áreas mais carentes.

Na atualidade, o projeto conta com 23 células, sendo que a Associação de Escolas de Samba Mirins (AESM) e algumas bibliotecas populares da rede municipal compõem o projeto. Este projeto ainda apóia os grupos Jongo da Serrinha e Madureira Toca, Canta e Dança. A figura seguinte demonstra algumas atividades nas células que abrangem às escolas de samba mirins.

Figura 20: Célula Cultural



Fonte: AESM, 2006

A AESM, a partir da parceria com o projeto Célula Cultural, pôde desenvolver a sua filosofia de usar o samba aliado à educação. Neste Contexto, as Escolas de Samba Mirins abarcadas pelo projeto totalizam doze células, a saber: Mangueira do Amanhã, Aprendizes do Salgueiro, Estrelinha da Mocidade, Filhos da Águia (Portela), Herdeiros da Vila (Vila Isabel), Inocentes da Caprichosos, Nova Geração do Estácio de Sá, Petizes da Penha, Tijuquinha do Borel, Miúda da Cabuçú, Corações Unidos do CIEP (Centro), Golfinhos da Guanabara (Copacabana). (AESM, 2006).

Cumprir mencionar que a Central Única das Favelas (CUFA) também tem se firmado como um importante agente para o prosseguimento deste projeto, quando inaugurou uma célula cultural na Cidade de Deus em parceria com a SMC. Em geral, a CUFA, desde 1998, funciona como um pólo de produção cultural e através de parcerias, apoios e patrocínios forma e informa jovens de comunidades, oferecendo

perspectivas de inclusão social. A entidade trabalha com as manifestações artísticas ligadas ao hip hop, oferecendo cursos e oficinas, a saber: graffiti, DJ, Break (dança), Rap, audiovisual, basquete de rua, dentre outros projetos sociais.

Atualmente, as ONGs surgem como uma institucionalidade política, haja vista sua posição enquanto sujeito ativo na defesa de valores como cidadania, democracia, ética e outros. Conforme foi evidenciado no primeiro capítulo, tal fato reitera a capacidade da sociedade em se organizar politicamente. A rigor, as organizações não governamentais, muitas vezes, agem de modo a conjugar os investimentos públicos e privados a fim de atender suas principais necessidades³⁵.

No entanto, Francisco Ferron (2000, p. 23) questiona “até que ponto ONGs, Institutos e Fundações, trabalhando com objetivos públicos, com sistemas privados de planejamento e gestão, podem contribuir significativamente e substituir a ação do Estado?”

Destacam-se, o apoio a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e ao Jongo da Serrinha. Quanto a OSB, cabe lembrar que a Cidade da Música, em processo de construção na Barra da Tijuca, constituirá a sede desta companhia.

Também contribui para este debate o caso de algumas instituições privadas que recebem algum tipo de incentivo público como é o caso do Circo Voador, que além da Prefeitura do Rio, tem como parceiros a TIM e a Brahma; o Museu de Arte Moderna reúne um grupo de investidores sob o nome de amigos do MAM e a Casa da Gávea que também tem a Prefeitura do Rio como parceira, além de outros mantenedores. Estes casos vêm reafirmar, conforme exposto no capítulo 2, a constante parceria existente entre o poder público e a iniciativa privada.

Vale mencionar a promoção de grandes eventos integrados ao campo cultural. Saliente-se, neste caso, a realização do Festival do Rio de Cinema, Panorama da Dança e Primavera dos Livros e o apoio a shows de música diversos.

Cumprе mencionar que a realização de eventos, em si, não se constitui em um problema, tendo em conta que a política cultural pode fazer uso dos eventos enquanto promotor de benéfica efervescência cultural e como instrumentos para o intercâmbio de experiências e saberes.

³⁵ Apesar de não constituírem maioria absoluta dos casos, verifica-se a existência de organizações utilizadas para fins ilícitos e/ou antiéticos. Notadamente, observa-se a ocorrência de um intenso jogo de interesses não condizentes com a verdadeira finalidade destas instituições.

Grosso modo, a instituição que apóia eventos é a Secretaria de Esportes e Lazer, no entanto a SMC patrocina, em alguns casos, juntamente com esta secretaria, os eventos culturais. Dentre os eventos que se encontram na lista dos mais controversos, destacam-se os shows de música com atrações internacionais. De uma forma geral, esses shows realizam-se em ocasião de alguma comemoração na cidade: aniversário da cidade, Dia de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, Carnaval, Reveillon etc.

Todavia, a política de realização de grandes eventos é alvo de críticas freqüentes, pois uma quantidade expressiva de recursos é direcionada para este fim, enquanto áreas do próprio setor cultural ou o campo de saúde e educação estariam necessitando de maiores investimentos.

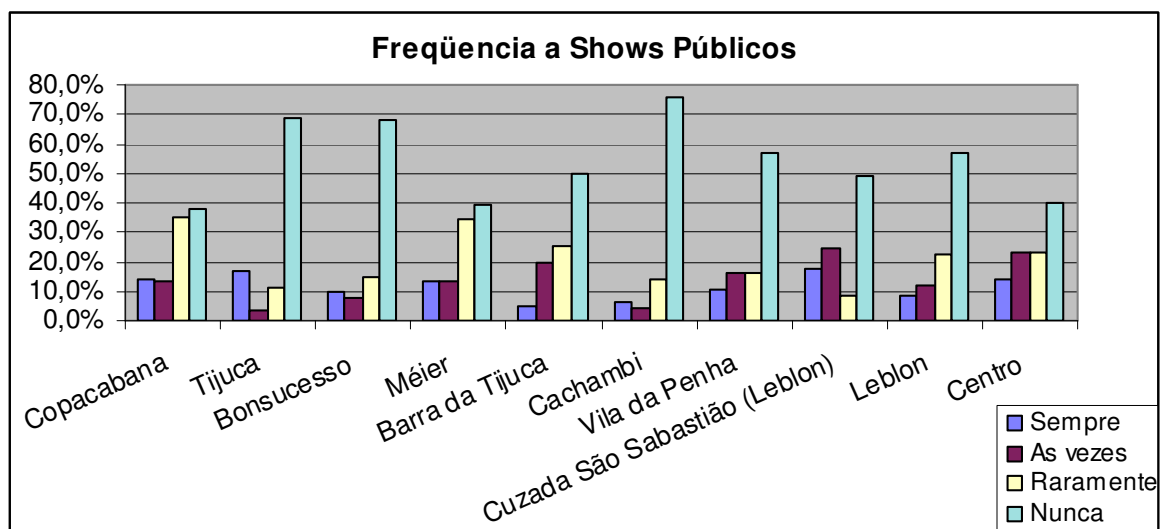
Além disso, estes eventos são utilizados, em variadas ocasiões, para fins de promoção individual dos governantes. Como insinua Machado (2000),

a produção de eventos com essa finalidade acaba resultando na contratação de nomes consagrados, que assim emprestam seu prestígio à marca de um governo. Essa prática, além de cara, desconhece os novos talentos e obstrui a emergência dos mesmos.

A justificativa da prefeitura consiste em dizer que os shows públicos propiciam retorno financeiro através de impostos recolhidos a partir do aumento do ritmo de vendas no comércio e na ampliada utilização de serviços. Concomitantemente, estes eventos promovem momentos de lazer a uma grande parcela da população que em outras condições não poderiam presenciar um espetáculo desta natureza.

No entanto, nota-se, pelo próximo gráfico³⁶, que a maior parte da população em diferentes pontos da cidade “nunca” ou raramente assistiu a um show ao ar livre. Mesmo em Copacabana, onde a maioria destes eventos são realizados, existe um percentual expressivo de pessoas que não freqüentam tais eventos. Nos bairros da zona sul não há tanta disparidade como no Méier, Bonsucesso ou Cachambi, por exemplo, onde a proporção entre aqueles que freqüentam e os que nunca usufruíram destes eventos é bastante elevada.

³⁶ Os dados resultam de entrevistas com moradores de diferentes áreas da metrópole do Rio de Janeiro: bairros populares periféricos, favelas, bairros na zona sul norte e subúrbio. No entanto, foram utilizados apenas os dados referentes à cidade do Rio de Janeiro, a fim de ter coerência com o recorte da dissertação. Desta forma, foram entrevistadas 719 pessoas. Porém, pelo motivo exposto, o gráfico trabalha com a amostra de 497 entrevistados. Estes dados foram obtidos pelo Observatório das Metrópoles, 2006.

Gráfico 8: Freqüência a Shows Públicos

Fonte: Observatório das Metrópoles; tabulação especial, 2006

Finalizando o capítulo, evidenciou-se, portanto, as ações do poder municipal de maior repercussão na estrutura urbana carioca. Nessa medida, os dados referentes aos equipamentos culturais, bem como aos investimentos e gastos financeiros foram vitais para o desenvolvimento da presente análise. A partir destas informações, pôde-se comprovar a seletividade na distribuição dos recursos e seu rebatimento para o espaço urbano.

Assim sendo, houve a possibilidade de ponderar, mediante dados sócio-econômicos, as três principais metas definidas pela Secretaria das Culturas. Logo, observa-se a existência de limites concretos às suas ações. Em parte, em função da própria conformação sócio-espacial da cidade que apresenta barreiras sociais, econômicas ou simbólicas ao acesso da população aos equipamentos culturais.

E, em parte, devido à própria organização institucional do poder municipal, cujas limitações não se encontram somente na reduzida quantidade de recursos disponibilizados, mas também no conflituoso processo de redistribuição desses mesmos recursos para áreas historicamente menos favorecidas.

Considerações Finais

Temos que planejar o que pode ser planejado, segundo a nossa decisão comum. Mas a ênfase da idéia de cultura está certa quando nos lembramos que uma cultura, essencialmente, não é planejável. Temos que garantir os meios de vida e os meios da comunidade. Mas, o que depois será vivido através desses meios, não podemos saber ou dizer (WILLIAMS, 1983, p.335).

Partindo das idéias contidas no parágrafo supracitado, Raymond Williams admite que a cultura não seja, em absoluto, inerentemente política. O ato de cantar uma canção, de apreciar uma exposição de arte ou de declarar a opção sexual, torna-se política quando estas ações são inseridas em um processo histórico de dominação e resistência. Desta forma, para o autor, pensar nos caminhos para uma política em favor da cultura comum seria mais relevante que planejar políticas culturais estritamente.

Nesta direção, pode-se dizer que, ao longo desse estudo, foram tecidas interlocuções com pensamentos e idéias de diversos autores que se inserem no debate sobre políticas culturais.

Sendo aplicados ao objeto empírico, a análise dos conceitos possibilitou o direcionamento da pesquisa, delineando de forma mais acurada as principais opções teóricas.

Notadamente, optou-se por assinalar alguns pontos centrais, ao invés de traçar uma longa síntese do que foi discutido ao longo da dissertação. Isto é, trata-se de refletir sobre os momentos da análise que detiveram um relevo particular neste estudo.

Tendo em vista que o objetivo desta dissertação vislumbrou a compreensão da política cultural carioca e sua efetiva materialização sobre o espaço urbano, houve a possibilidade de discutir a problemática da distribuição seletiva dos recursos e a conseqüente concentração sócio-espacial dos bens culturais.

Neste sentido, a bibliografia utilizada sobre a questão da acessibilidade e redistribuição de recursos foi fundamental para aprofundar essa questão, uma vez que propiciou o co-relacionamento com elementos da dinâmica sócio-espacial carioca.

Em linhas gerais, esta dissertação ponderou alguns aspectos da política cultural executada pela Secretaria Municipal das Culturas (SMC) hodiernamente. Deste modo, discorreu-se sobre as concepções articuladas no discurso institucional do próprio órgão. Sendo assim, observou-se que a “cultura” foi vista enquanto vetor de desenvolvimento econômico e como fator de transformação social.

Com efeito, o contexto dos anos 1990 revelou uma tensão entre o uso de políticas culturais como ingrediente de competitividade das cidades e inserção em

redes internacionais por um lado, e a necessidade de desenvolver identidades locais por outro.

Saliente-se que, mesmo havendo aparente contradição, estes objetivos se complementam de certa forma, pois o favorecimento de práticas culturais locais e o fortalecimento dessas identidades participam na formação da imagem que as esferas governamentais pretendem passar da cidade do Rio de Janeiro. Otília Arantes (1996), em sua crítica radical, insinua que fornecer algumas perspectivas de cidadania seria uma maneira de aliviar a carga de exclusão social e econômica existente.

Grosso modo, os processos voltados para a revalorização de uma área, a partir de projetos de reurbanização de áreas degradadas, preconizam a inserção das cidades nessa nova lógica de recriação do espaço capitalista.

Neste tocante, a requalificação de áreas centrais e a construção de equipamentos culturais monumentais, por se inserirem em um modelo global, sinalizam a intenção governamental de enquadrar o Rio de Janeiro aos ditames internacionais, promovendo, então, a imagem da cidade por meio do marketing urbano.

De fato, obras monumentais detêm uma conotação apelativa, obtendo, em muitas ocasiões, contundente apoio popular, causado por certa euforia no que tange a grandiosidade e beleza destes bens. O foco da questão não se encontra puramente na construção de equipamentos culturais, mas reside na maneira na qual se inserem no cenário conjuntural contemporâneo.

Torna-se relevante assinalar que a referida lógica que promove a cultura a um poderoso artifício para o desenvolvimento econômico se incorpora, definitivamente, às intervenções urbanas a partir da implementação do plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro. Este procura atrair maiores investimentos locais, ampliando o fluxo de capitais, negócios, informações e turismo.

Em síntese, para o poder público municipal, a “cultura” torna-se sinônimo de desenvolvimento econômico porque legitima seu poder frente à sociedade, porque contribui na formação de consensos que a esfera governamental necessita e porque atua como força de coesão social ou “social glue”, na expressão de Harvey.

Além disso, por constituir um item importante nos índices de qualidade de vida, a cultura contribui, no momento atual, como elemento vital na inserção das

idades no cenário internacional, culminando em disputas por um espaço no seletivo grupo de cidades globais.

Paralelamente, nota-se a apropriação da “cultura” como elemento de transformação social, inserida no debate sobre democratização do acesso e distribuição de equipamentos e atividades na periferia empobrecida. Nesse âmbito, evidencia-se a promoção de atividades culturais com bases comunitárias, procurando resgatar auto-estima dessa população através de expressões artísticas.

Neste caso, observa-se, ultimamente, a formação de movimentos organizados em instituições não governamentais que tem se pronunciado em prol de melhorias nas condições sociais. Ao reivindicarem alguns direitos, estes grupos têm chamado atenção do poder público, instituindo parcerias com a Secretaria das Culturas em sistema de co-gestão de equipamentos culturais. As lons culturais funcionam neste sistema, conforme explicitado ao longo da dissertação.

Deste modo, a partir de projetos culturais realizados, em geral, por entidades sem fins lucrativos, são criados laços associativos e são estabelecidas novas formas de expressão através da música, dança, artes, dentre outras manifestações. Alguns autores crêem que a articulação entre o Estado e estes movimentos seria a chave para a implementação de políticas públicas mais democráticas.

Logo, Canclini (1995) afirma que a desarticulação entre esses três vetores, ou seja, Estado, Empresas e organismos independentes implica na segmentação e desigualdade no consumo.

Isto posto, o processo de formulação de políticas deve ter em conta não somente a elaboração de objetivos e metas, mas também o delineamento de alternativas a política vigente que apresentem viabilidade prática e compactuem com ideais democráticos. A rigor, as políticas públicas se caracterizam por uma prática democrática que detém a capacidade de permitir o acesso dos cidadãos aos seus direitos sejam políticos, econômicos ou sociais.

Desta forma, pensar uma política pública que ambicione transformar a realidade social através de redistribuição de recursos, sejam materiais ou imateriais, é um grande desafio que se coloca na atualidade, haja vista os limites e imposições que se põe à frente.

Utopicamente, uma política cultural deveria promover a conjugação de expressões culturais específicas a uma realidade sócio-espacial com os direitos universais de cidadania. Segundo Machado (2000), pela Conferência de Estocolmo

(1998), promovida pela UNESCO, a adoção da política cultural tem como princípios se constituir em uma “chave” para o desenvolvimento cultural, para a promoção da criatividade, para a participação na vida cultural e para a diversidade cultural.

A UNESCO, na Conferência do México (1982), sublinha o direito à cultura, enfatizando o direito de proteção do patrimônio cultural, associando-o à defesa da soberania e da independência nacional; o direito à identidade cultural, ou seja, à sua própria vida cultural (língua, religião e tradições); e o direito à cooperação cultural, isto é, ao compartilhamento de informações e conhecimentos entre nações. No Brasil, a Constituição de 1988 contemplou os direitos culturais em seus artigos (MACHADO, 2000).

Em termos mais práticos, Marilena Chauí (1993), alega que o direito à cultura se traduz enquanto aquele que garante direito de produzir cultura através da apropriação dos meios existentes e da invenção de novos significados culturais. A autora aborda, também, o direito de participar das decisões e, simultaneamente, usufruir dos bens de cultura, criando locais e condições de acesso aos bens culturais para a população.

Nesses termos, a informação sobre os serviços culturais e possibilidade de participar e usufruir deles, assim como a formação cultural e artística pública e gratuita se constituem efetivamente direitos culturais plenos de cidadania.

Partindo dessas premissas, torna-se impressionante pensar que uma porcentagem considerável da sociedade ainda se encontre alijada do “direito à cidade”, o qual pode ser entendido, segundo Henri Lefebvre (2001), como livre acesso de todos os atores sociais a serviços públicos eficientes e distribuição de equipamentos ao longo do espaço social, o que somente é possível através de uma atuação estatal condizente com os ideais de justiça social e de cidadania.

Como aponta Ribeiro (1990, p. 19),

a acessibilidade constitui uma noção político-espacial nuclear [...] que pode orientar a denúncia de processos de exclusão social, como também, defender o acesso social aos investimentos públicos em infra-estrutura e equipamentos coletivos. [...] trata-se de projetar no espaço as potencialidades reais de ampliação do acesso social à cidade.

Com efeito, a justiça social, representa uma aplicação particular de princípios justos, envolvendo, assim, a questão filosófica sobre ética. Harvey (1980) deixa claro

sua posição a favor de uma estrutura social mais igualitária, visto que não a percebe na atualidade.

Neste sentido, o geógrafo inglês justifica o emprego deste princípio nas análises sobre a cidade e sobre o urbano como uma característica capaz de auxiliar a avaliação das (re)distribuições em si e dos mecanismos utilizados para proporcioná-la.

Harvey (1980, p. 65) reitera a posição anterior tendo em vista a citação a seguir:

As perspectivas de equidade ou de justa redistribuição de renda no urbano através de um processo político emergente são certamente precárias. A possibilidade de que um sistema social possa reconhecer este fato e ajustar-se para combater esta tendência está correlacionada ao grau de êxito do sistema social em evitar problemas estruturais e tensões sociais profundas, conseqüentes do processo da maciça urbanização.

Isto posto, afigura-se relevante, neste momento, retomar alguns pontos que foram nodais para a compreensão do objeto de estudo ao longo dos três capítulos desta dissertação.

Observou-se, portanto, que o primeiro capítulo intitulado “Políticas Culturais: Enfoques Teóricos” se preocupou em estabelecer posicionamentos analíticos que permitissem permear o universo das políticas culturais com o devido respaldo teórico.

Sendo assim, foi discutida a pluralidade de significados que a noção de cultura foi adquirindo ao longo do tempo, procurando esclarecer, a partir de tais conceituações, algumas concepções utilizadas para fins de políticas culturais.

Admite-se, em certa medida, que a utilização da perspectiva geográfica, a partir da análise da dimensão espacial dos processos sociais, foi essencial para a realização do exame das políticas culturais de uma forma mais criteriosa e abrangente.

Neste âmbito, discorreu-se, ainda, sobre tênue relação entre público e privado no âmbito das políticas culturais. Com efeito, não somente a esfera governamental baliza as políticas culturais, por isso, investigou-se a relação com outras instâncias de poder e com instituições privadas.

Hoje, ações públicas realizadas pelo setor privado são mais comuns. As políticas culturais se realizam, em muitas ocasiões, através de capital misto. Partindo

da maior participação de incrementos privados no volume dessas atividades, a cultura ganha maior notoriedade economicamente.

Não obstante, ficou nítida a influência do poder público no que se refere às políticas do setor cultural. Nesta seara, o Estado é um agente regulador, cuja função se encontra em estabelecer práticas protetoras, redistributivas e mediadoras de conflitos. Desta maneira, este interfere diretamente sobre a dinâmica cultural em si e também na sua interface com a organização espacial, incidindo decisivamente no processo decisório.

Permitindo ou coibindo usos no solo urbano, privilegiando grupos sociais na distribuição de recursos e atuando seletivamente nas políticas públicas, o Estado, certamente, detém uma parcela de responsabilidade sobre a conformação da estrutura urbana carioca e, por conseguinte, na concentração espacial dos equipamentos e das ações culturais.

Retomando o capítulo 2 – “Políticas Públicas de Cultura: Antecedentes e Contrapontos” –, admite-se que o exame dos antecedentes das políticas culturais propiciou um olhar mais atento sobre a utilização da “cultura” enquanto um instrumento de manobra política, evitando, deste modo, possíveis armadilhas conceituais.

Neste tocante, constatou-se que as políticas culturais foram empregadas em benefício dos governos em variadas ocasiões, não sendo um elemento exclusivo da atual gestão municipal. Em realidade, as autoridades competentes utilizavam-se das mesmas para conseguir legitimidade política, bem como para impor medidas econômicas.

Notadamente, nesses antecedentes são reconhecidas, grosso modo, atividades pontuais e efêmeras que se caracterizaram pela instalação de equipamentos de cultura no espaço urbano, pela promoção de eventos e pela preservação do patrimônio. Evidentemente, foram realizadas políticas públicas mais consistentes, cujos resultados denotaram, em alguns casos, pontos satisfatórios e, em outros, tais políticas não cumpriram as metas previstas.

Este capítulo demonstrou que o fato “novo”, existente no período atual, encontra-se na integração dessas políticas com as políticas urbanas, no que Silveira (2004) denominou de entrelaçamento urbano-cultural; na visão da “cultura” como uma âncora para o desenvolvimento econômico; e, por conseguinte, na contundente parceria do poder público com a iniciativa privada.

Com efeito, a novidade da atual gestão reside nessa parceria com a iniciativa privada e no elevado grau de interligação do mercado com as atividades de cultura (emergência do cinema nacional, de movimentos musicais, de companhias de dança) e com os espaços institucionalizados (centros culturais, museus, galerias, salas de cinema, teatros).

Notadamente, a chamada “economia da cultura” tem se expandido, conforme o próprio ministério da cultura evidenciou anteriormente. O Estado age através de incentivos fiscais e políticas públicas que promovem o setor. Em contrapartida, empresas privadas investem neste campo com o propósito de marketing e de retorno da imagem institucional.

Neste sentido, ao balizar estes apontamentos, constatou-se que as políticas culturais pretéritas e atuais se utilizaram de diversos artifícios para legitimação política e ascensão ao poder, adiando o objetivo de redução de desigualdades e de redistribuição de recursos.

Dito isto, o terceiro capítulo, denominado “A Espacialidade e a Democratização da Política Municipal de Cultura”, buscou, justamente, evidenciar as práticas da Secretaria das Culturas. Destacou-se, portanto, as ações do poder municipal de maior repercussão na estrutura urbana carioca. Assim sendo, houve a possibilidade de ponderar, mediante dados sócio-econômicos, as três principais metas definidas pela Secretaria das Culturas.

Nessa medida, os dados referentes aos equipamentos culturais, bem como aos investimentos e gastos financeiros foram vitais para o desenvolvimento da presente análise. A partir destas informações, pôde-se comprovar a seletividade na distribuição dos recursos e seu rebatimento para o espaço urbano. Assim, comprovou-se a concentração de equipamentos e ações culturais na área central e zona sul (áreas tradicionalmente contempladas com projetos culturais) em detrimento da periferia empobrecida.

Apesar de dizer enfatizar a periferia e nas áreas onde essas amenidades situam-se em menor porção, percebe-se a concentração de bens culturais nas Regiões Administrativas com população mais abastada. Constata-se, portanto, certa diferenciação intra-urbana no direcionamento das políticas de cultura da cidade, tendo em vista que são percebidos enfoques e ações distintas em relação às áreas mais carentes e àquelas enobrecidas.

As autoridades municipais reconhecem tal distorção, no entanto, as ações propostas reafirmam a estrutura sócio-espacial existente. O processo de redistribuição continua sendo concentrado, na medida em que os recursos continuam sendo distribuídos mais generosamente nas mesmas áreas.

Neste ínterim, foram constatados, ao longo do trabalho, limites práticos à efetiva realização uma política pública de cultura. Em parte, em função da própria conformação sócio-espacial da cidade que apresenta barreiras sociais, econômicas ou simbólicas ao acesso da população aos equipamentos culturais. E, em parte, devido à própria organização institucional do poder municipal, cujas limitações não se encontram somente na reduzida quantidade de recursos disponibilizados (em média de 1% a 2% do total de gastos públicos), mas também no conflituoso processo de redistribuição desses mesmos recursos para áreas historicamente menos favorecidas.

Além disso, admite-se a existência de hábitos clientelistas e ações corporativas. Enquanto o primeiro refere-se às relações de “favor” da secretaria das culturas com clientes como políticos, empresários e artistas, por exemplo; o último trata da execução de práticas setorizadas e burocratizadas pelo órgão, fato que dificulta uma visão mais ampla das necessidades e direitos dos cidadãos.

Não raro, nota-se a proximidade com o setor privado a partir da intensificação de parcerias com a SMC. Por conta disso, tendem a aparecer projetos de curtos prazos e a se multiplicar eventos, cuja maioria das vezes se expressa através de shows de artistas consagrados da MPB.

Neste bojo, as definições de cultura e entretenimento começam a se confundir. Essa falta de esclarecimento também se constitui um limite. Tendo em vista a forte interdependência destes elementos, em muitas ocasiões, o entretenimento é visto como um passatempo, ou mesmo, um assunto desprovido de valor. Todavia, torna-se imprescindível nos dias atuais, sendo elemento aglutinador de lazer.

Vale dizer que a expressão norte-americana utilizada para se referir às atividades culturais denomina-se “Indústria do entretenimento”, fato que evita discussões e maiores implicações teóricas sobre aquilo que é ou não cultura. Dentro desta óptica, segundo Texeira Coelho (1997), a denominação “cultural” é reservada para as atividades circunscritas à academia e às atividades científicas.

Nessa conjuntura, as limitações de uma política dependem do caráter material, tecnológico e legal, bem como da organização espacial, dos mecanismos de distribuição e da dimensão político-econômica presentes no cenário conjuntural.

Por fim, cumpre mencionar que ao longo do desenvolvimento desta dissertação foram surgindo questionamentos outros, cuja reflexão dos mesmos se configuram novos pontos de partida para estudos ulteriores.

Neste sentido, torna-se pertinente esboçar uma agenda de questões que propiciem uma maior reflexão sobre a temática das políticas culturais e que permita o aprofundamento dessa temática em futuros estudos.

Seria interessante, então, aprofundar a problemática das ações privadas no campo cultural. Deste modo, questiona-se como ocorre o processo de implementação das políticas privadas de cultura e quais os critérios utilizados para justificar sua execução, para além da isenção de impostos e do marketing cultural?

De forma análoga, pensar em quantas empresas investem em projetos culturais e quais são elas, permite produzir um excelente mapeamento dessas políticas na cidade do Rio de Janeiro.

Além disso, a partir da discussão tecida neste estudo, é possível aprofundar os meandros da relação estabelecida entre Estado e Cultura nos últimos anos, em outras escalas. A partir disso, indaga-se como a escala estadual insere-se no campo das políticas culturais, buscando compreender suas principais concepções. Com estas informações, abre-se a possibilidade de tecer comparações entre esta e a política municipal.

No âmbito nacional, seria revelador explorar as ações do Ministério da Cultura, e ver, até que ponto, sua atuação vai além da preservação patrimonial, da promoção das artes cultas e do subsídio às manifestações folclóricas.

Neste ínterim, seria importante explorar, de forma mais detalhada, essa inter-relação entre cultura e desenvolvimento. Relação esta, tão difundida em estudos de organismos internacionais e que tem alicerçado as políticas culturais no Brasil.

Assim sendo, pensando na incapacidade das políticas para absorver o que ocorre na sociedade civil, propõe-se investigar qual o papel da cultura na proposta de desenvolvimento em pauta: se a o desenvolvimento humano ou àquele meramente econômico.

Referências

Obras Citadas

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. 156p.

ARANTES, Otília. Cultura da cidade: animação sem frase. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). Cidadania. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Cidadania**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 24, 1996.

ASCHER, François. Projeto público e realizações privadas: o planejamento das cidades floresce. **Cadernos IPPUR/UFRJ**. Rio de Janeiro, n. 1. ano VIII, p.83-96, 1994.

Associação de Escolas de Samba Mirim. Disponível em: www.aesmrio.com.br. Acesso: Dez 2006.

BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema: a revolução na cultura**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BERNARDES, Lysia. Política urbana: uma análise da experiência brasileira. **Análise e Conjuntura**. Belo Horizonte, n.1, p. 83-119, Jan/ Abr. 1986.

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. Planes estratégicos y proyectos metropolitanos. Rio de Janeiro: **Cadernos IPPUR/UFRJ**. Ano 1, n.º1, jan/ abr 1986.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v.15, n. 2, apr/ jun, 2001. Disponível em: www.scielo.com.br . Acesso: Mar 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed.: Perspectiva, 1982. 370 p. Coleção Estudos.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRANT, Leonardo. **Mercado cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos**. São Paulo: Escrituras Editora. Instituto Pensarte, 2004. 174p.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. CAHALY, Yusef Said (Org.) 6ª Ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2004.

BRUNNER, Jose Joaquin. **Un espejo trizado**. ensayos sobre cultura e políticas culturais. Chile: FLACSO, 1998. 470p.

CALABRE, Lia. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. **Estudos Históricos**. CPDOC/FGV: Rio de Janeiro, n. 31, 2003.

CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos culturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. 268p.

CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. In: FARIA, Hamilton e Souza, Valmir (Org.). Experiências de gestão cultural democrática. São Paulo: **PÓLIS**, n. 12, p. 11 -38,1993.

CINTRA, Antônio Octávio. Planejando as cidades: política ou não política. In: CINTRA, Antonio Octávio e HADDAD, Paulo Roberto (Orgs.). **Dilemas do planejamento urbano e regional no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. 253p.

CLAVAL. Paul. **A geografia cultural**. Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999. 453p.

COMPANS, Rose. A emergência de um novo modelo de gestão urbana no Rio de Janeiro: planejamento estratégico e “urbanismo de resultados”. **VII Encontro Nacional da ANPUR**. Recife, 1997. Anais ... Recife: UFPE, v. 3, 1997.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1989. 94p.

_____. **Região e organização espacial**. São Paulo: Ática, 2002. 95p.

EAGLETON. Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. 240 p. [p. 21 a 39].

FARIA, Hamilton. Os sentidos na cultura na cidade. In: FARIA, Hamilton e Souza, Valmir (Org.). Experiências de gestão cultural democrática. **PÓLIS**, São Paulo, n. 12, p. 3 -7,1993.

_____, Hamilton. Uma política cultural para a cidade de São Paulo. In: FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de. (Orgs.) Cidadania cultural. Leituras de uma política pública. **PÓLIS**, n. 28, p.11 a 20, 1997.

FELDMAN, Sarah. O zoneamento ocupa o lugar do plano. São Paulo, 1947-1961. **VII Encontro Nacional da ANPUR**. Recife, 1997. Anais ... Recife: UFPE, v. 1 p. 667-684, 1997.

FERRAN, Márcia Noronha Santos. **Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas**: o caso das lonas culturais. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. FAU/PROURB/UFRJ, 2000.

FERRON, Francisco. Cultura, produção e consumo: meandros e perspectivas. In: FARIA, Hamilton e NASCIMENTO, Maria Ercília do (Orgs.). Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo. **PÓLIS**, São Paulo, n. 36, p.21-26, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIL, Gilberto. Uma nova política cultural para o Brasil. **Revista Rio de Janeiro**. Políticas públicas de cultura: dilemas, diversidades e propostas. Rio de Janeiro, Ed. UERJ/ LLP, n.15, p. 103-110, Jan/ Abr, 2005. Quadrimestral. .

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 304p.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

GRAU, Núria Cunill. **Repensando o público através da sociedade**. Novas formas de gestão pública e representação social. Brasília: ENAP/ Revan, 1998.

GUERRA, Isabel. O planejamento estratégico das cidades: organização do espaço e ação coletiva. **Cidades, comunidades e territórios**. Lisboa: Centro de Estudos Territoriais, n.1, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____. **Direito e democracia**. Entre facticidade e validade. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Org. Lia Sovik; Belo Horizonte: EditoraUFMG/ Humanitas, 2003. 434p.

HARVEY, David. **A justiça social e a cidade**. Tradução de Armando Silva. São Paulo: Hucitec, 1980. 292p.

_____. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. **Espaços de esperança**. São Paulo: Loyola, 2004.

IBGE. **Censo 2000**. Rio de Janeiro, 2006.

_____. **Pesquisa de orçamento familiar 2002-2003 – Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2004.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS – IPP. **Corredor cultural: como recuperar, reformar ou construir seu imóvel**. Rio de Janeiro. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002. 86p.

JORNAL DO BRASIL. **Revista Programa**. Rio de Janeiro. Publicado em 9 de março de 2007.

JORNAL EXTRA. **Diversão Extra**. Rio de Janeiro. Publicado em 9 de março de 2007.

JORNAL O DIA. **Revista Tudo de bom**. Rio de Janeiro. Publicado em 4 de maio de 2007.

JORNAL O GLOBO. **Caderno Rio Show**. Rio de Janeiro. Publicado em 16 de março de 2007.

LAGO, Luciana Corrêa do. O direito à moradia nos limites da lei. In: PIQUET, Rosélia e RIBEIRO, Ana Clara Torres. (Orgs.) **Brasil, território da desigualdade: descaminhos da modernização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Fundação José Bonifácio, 1991.p. 164 à 171.

LAMPARELLI, C, M. O ideário do urbanismo em São Paulo em meados do século XX. Louis - Josef Lebrecht e a pesquisa urbano e regional no Brasil. **Cadernos de Pesquisa LAP** (5), mar/abr, 1995.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Rio de Janeiro: Ática, 1991a.

_____. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991b.

_____. **O direito à cidade**. São Paulo: Ed. Centauro, 2001. 145p.

LEME, M.C.S. (coord.) **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, FAUUSP/FUPAM, 1999.

LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 480p.

MACEDO, Mirela Arcângelo da Motta. **Projeto Corredor Cultural**: Um projeto de preservação para a área central do Rio de Janeiro (1979-1993). Dissertação de Mestrado. São Carlos: EESC/USP, 2004. 206 p.

MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. 240 p. [p. 5 a 19].

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Diretrizes para o planejamento de uma política pública de cultura. In: FARIA, Hamilton e NASCIMENTO, Maria Ercília do (Orgs.). **Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo. PÓLIS**, São Paulo, n 36, p. 41-54, 2000.

MARTINELL, Alfons. Cultura e cidade: uma aliança para o desenvolvimento: a experiência da Espanha. In: UNESCO. **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236p.

MELLO, João Baptista Ferreira. Explosões e estilhaços de centralidade no Rio de Janeiro. **Revista Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro. Ano I - Out 1995.

_____. Atalhos da cultura. In: **Conferência Rio de Janeiro**. União Geográfica Internacional (UGI). Rio de Janeiro, 2003. Anais ... Rio de Janeiro, 2003. CD-ROM.

MESSENTIER, Leonardo. MetrÓpole, patrimônio e revitalização urbana. **Seminário Nacional sobre Região Metropolitana**. Rio de Janeiro, 2003. Anais ... Rio de Janeiro, FFP/ UERJ, 2003, CD-ROM.

MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. 240 p.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Economia da cultura**. Disponível em www.minc.gov.br. Acesso: Maio 2007

OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLIS. **Dados de frequência em eventos e equipamentos culturais**. Disponível em: www.ippur.ufri.br/observatorio. Acesso: jul. 2006.

OLIVEIRA, F. O Estado e o urbano no Brasil. **Espaço e debates**, n. 6, jul./set., 1982.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A moderna tradição brasileira**. – 5 ed. – São Paulo: Brasiliense, 2001. 222p.

PINHEIRO, Augusto I .F. Aprendendo com o patrimônio. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. A reforma e o plano: algumas indicações gerais. In: GRÁZIA DE GRÁZIA (Org.) **Plano diretor**: instrumento de reforma urbana. Rio de Janeiro: FASE, 1990. [p. 13-25]

_____. A cidade do Rio de Janeiro: lembrando a jangada de pedra de Saramago. In: PIQUET, Rosélia. (Org.) **Perfis de uma metrópole em mutação**. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2000. 146 p.

RIBEIRO, Miguel Ângelo. Considerações sobre o espaço fluminense: estrutura e transformações. In: MARAFON, Gláucio; RIBEIRO, Marta Foeppel (Orgs.). **Estudos de geografia fluminense**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Infobook Ltda, 2002. 210p. [p.13 -26].

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Decreto de criação da Secretaria Municipal de Cultura**. Decreto 5649/86. Rio de Janeiro, 1986.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Lei Municipal de Incentivo à Cultura**. Lei nº1940/92. Rio de Janeiro, 1992.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio**. Rio de Janeiro: PCRJ, 1994.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Relatório de atividades da SMC 2000**. Secretaria das Culturas. Rio de Janeiro: PCRJ, 2000

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. Com as lonas, a democratização da cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PCRJ/ IPP. **Rio Estudos**, nº. 167, Junho 2005. Coleção Estudos da Cidade.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Prestação de Contas Completas 2002**. Contadoria/ Controladoria Geral do Município, 2002.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Prestação de Contas Completas 2003**. Contadoria/ Controladoria Geral do Município, 2003.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Prestação de Contas Completas 2004**. Contadoria/ Controladoria Geral do Município, 2004.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Prestação de Contas Completas 2005**. Contadoria/ Controladoria Geral do Município, 2005.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Prestação de Contas Completas 2006**. Contadoria/ Controladoria Geral do Município, 2006.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – As Cidades da Cidade. 2004**. Rio de Janeiro: PCRJ. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/planoestrategico. Acesso em Agosto, 2006.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Lei de Criação do Conselho Municipal de Cultura**. Lei n. 4.492/07. Rio de Janeiro, 2007.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Armazém de Dados**. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/armazemdedados. Acesso em Maio 2007.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Secretaria Municipal das Culturas – SMC**. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/culturas. Acesso em Junho 2007.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Instituto Municipal de Arte e Cultura - RioArte**. Disponível em : www.rio.rj.gov.br/culturas/rioarte. Acesso em Junho 2007.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Mapa Cultural**. Rio de Janeiro: SMC, n. 66. Julho 2007.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **RIOTUR**. Disponível em: www.rio.rj.gov.br/riotur. Acesso em Junho 2007.

QUARTEIRÃO CULTURAL DO MATADOURO. Disponível na Internet: www.quarteirao.com.br . Junho 2007

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. Fundamentos Teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo. Hucitec, 1988. 125p.

_____. **Espaço e método**. – 3ª ed. – São Paulo: Nobel, 1992.

_____. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002. (Coleção Milton Santos 1). 392 p.

SANTOS, Wanderley Guilherme. **Razões da desordem**. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1994.

SCHWARTZMAN, Simon, et al. **Tempos de Capanema**, Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro:FGV, 2ª Edição, 2000.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). São Paulo. Dissertação de Mestrado. FFLCH/. USP, 2001.

SILVEIRA, Carmem Beatriz e FERRAN, Márcia Noronha Santos. Políticas culturais e valorização simbólica do espaço: Rio de Janeiro "Capital Cultural". **IX Encontro Nacional da ANPUR**. Rio de Janeiro, 2001. Anais... Rio de Janeiro, FAU/ PROURB/ IPPUR/ UFRJ, v.3, p. 1691-1703, 2001.

SILVEIRA, Carmem Beatriz. **O entrelaçamento urbano-cultural: centralidade e memória na cidade do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2004. 329p.

SOJA, Edward. W. **Geografias pós modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 324p.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Mudar a cidade**: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 560p.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. A gestão do território e as diferentes escalas da centralidade urbana. **Revista Território**. Rio de Janeiro: UFRJ. Ano III, n. 4, p.27 – 37, 1998

SUBIRATS, Joan. **Análisis de políticas públicas y eficacia de la administración**. Madrid: Ministerio para las Administraciones públicas, 1994. p. 67 – 138.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginação. São Paulo: Iluminuras, 1997. 383p.

VAINER, Carlos. Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao "planejamento estratégico da cidade do Rio de Janeiro". In: VAINER, C. B.; ARANTES, O. & MARICATO, E. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos, Rio Janeiro: Ed. Vozes, 2002b. [105-119].

VAZ, Lílian e JACQUES Paola. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. In: **IX Encontro Nacional da ANPUR**. Rio de Janeiro, 2001. Anais ... Rio de Janeiro, FAU/ PROURB/ IPPUR/ UFRJ, v. 2, p. 664-674, 2001.

VAZ, Lílian Fessler. **Modernidade e moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro. Séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Letras, 2002.

VENTURA, Tereza. Notas sobre a política cultural contemporânea. **Revista Rio de Janeiro** Políticas públicas de cultura: dilemas, diversidades e propostas. Rio de Janeiro. Ed. UERJ/ LLP, n. 15, p. 77-89, Jan/ Abr, 2005. Quadrimestral.

VIEIRA, Liszt e BREDARIOL, Celso. **Cidadania e política ambiental**. Rio de Janeiro: Record, 1998. 176p.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 239p.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society, 1790-1950**. New York: Columbia University, 1983.

ZUKIN, Sharon. **The culture of the cities**. Oxford: Blackwell, 1995.

Obras Consultadas

AB'SABER, Aziz Nacib. A cidade e a cultura. **Encontro Intermunicipal de Cultura**. Belo Horizonte. Anais ... São Paulo: POLIS, 1995, 168p. [p. 50 a 55].

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O; VAINER, C. e MARICATO, E. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. – 3ª ed. – Petrópolis: Vozes, 2002.

BORJA, Jordi e Manuel Castells. As cidades como atores políticos. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 45, julho, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Cultura: a cultura política em lugar da política cultural. **Fundação Perseu Abramo**. São Paulo, n. 8, Out/Dez, 1989. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal> . Acesso em Julho 2006.

CORRÊA, Roberto Lobato. Monumentos política e espaço. **Revista GeoCrítica**. Scripta Nova. Barcelona, Universidade de Barcelona. v. IX, n. 183, Fev, 2005

DUARTE, Haidine da Silva Barros. A cidade do Rio de Janeiro: descentralização das atividades terciárias. Os centros funcionais. **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro: IBGE, n. 1, Ano XXXVI, Jan/ Mar, 1974.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15. n. 2, Scielo Brasil. Abr/ Jun, 2001. Disponível em www.scielo.com.br . Acesso em Mar 2006.

EGLER, Tamara. Políticas urbanas globais para espaços locais. **XVII Economia, Sociedade e Território**. Rio de Janeiro, n. 17, v. 5, jan/jun, 2005.

FARIA, Hamilton; SOUZA Valmir de. Política municipal de cultura. **Dicas**, São Paulo, n. 116, 1998.

FARIA, Hamilton; NASCIMENTO, Maria Ercília do (Orgs.). Desenvolvimento cultural e planos de governo. **PÓLIS**, São Paulo, n. 36, 112p, 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Monumentalidade e cotidiano**: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cidade: história e desafios. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

GRIMSON, Alejandro. Hegemonia, cultura e nacion. **Revista Rio de Janeiro**. Políticas públicas de cultura: dilemas, diversidades e propostas. Rio de Janeiro. Ed. UERJ/ LLP, n. 15. Jan/ Abr, 2005. Quadrimestral

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Silva e Guacira Louro. – 8 ed. – Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. 102p.

JORNAL DO BRASIL. Entrevista com Ricardo Macieira. **Caderno B**. Publicado em 05 Jun 2005.

JORNAL DO BRASIL. Todos os holofotes voltados para o Rio. Data: 19/02/2006. **JBOnline**. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/destaques/2006/stones> Acesso em Fev, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito Antropológico. –16ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 118p.

MARTINS, José de Souza (Org.). **Henri Lefebvre e o retorno da dialética**. São Paulo: Hucitec, 1996. 152p.

MÁXIMO, João. **Cinelândia**: breve história de um sonho. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MESERTIER, Leonardo **A renovação preservadora**: um estudo sobre a gênese de um novo modo de urbanização no centro do Rio de Janeiro, entre 1967 e 1987. Rio de Janeiro: IPPUR/ UFRJ. Dissertação de Mestrado, 1992.

MESERTIER, Leonardo. O patrimônio no centro da metrópole: Rio de Janeiro, final do século XX. **Revista Eletrônica do IPHAN**. Disponível em <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=99> . Acesso em 11/07/2006.

O'DONNELL, G. Poliarquias e a (in)efetividade da lei na América Latina.: **Novos Estudos CEBRAP**, Editora Brasileira de Ciências, São Paulo, 1998, n. 51, p. 37-61, julho, 1998.

SANCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003. 588p.

SCHECH, Susanne e HAGGIS, Jane. **Culture and development, a critical introduction**. Oxford. Blackwell Publishing, 2003.

SEVERO, Helena. Estratégias de ação cultural no Rio de Janeiro. Encontro Intermunicipal de Cultura. Belo Horizonte. Anais... **POLIS**, São Paulo, 1995, 168p. [p. 84 a 85]

SIMÕES Jr., José Geraldo. Revitalização urbana. **PÓLIS**, São Paulo, n.19. 1994, 74p.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Relatório de atividades da SMC 1993**. Secretaria das Culturas. Rio de Janeiro: PCRJ, 1993.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro. **Relatório de atividades da SMC 1998/1999**. Secretaria das Culturas. Rio de Janeiro: PCRJ, 1999.

UNESCO. **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236p.

VILLAÇA, Flávio. **O espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1998. 373 p

ZULKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Cidadania. Rio de Janeiro, n.24, 1996.

Apêndice

Equipamentos Culturais da Cidade do Rio de Janeiro 2007

Regiões Administrativas	Total por RA/ Bairros	Equipamentos Culturais					
		Centro Cultural	Museu	Teatro/ Sala de Espetáculo	Biblioteca	Cinema	Escola de Samba
Total	341	92	82	70	38	45 cinemas e 154 salas	14
I Portuária	5	2	1	1	1	0 salas	0
	Gamboa	Centro Cultural José Bonifácio Cidade do Samba (Riotur)		Teatro de Guignol Gamboa	Biblioteca Popular José Bonifácio		
	Caju		Da Limpeza Urbana (Casa de Banho D. João VI) COMLURB				
II Centro	83	27	32	13	6	5 cinemas e 6 salas	0
	Centro	Centro de Arte Hélio Oiticica		Teatro Carlos Gomes Teatro Dulcina			
		Casa França-Brasil	Da Imagem e do Som (MIS)	Theatro Municipal	Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro	Casa França Brasil (1 sala)	
		Mezanino da Estação Carioca do Metrô	Da Justiça (TJ)	Teatro João Caetano Sala Cecília Meireles			
		Paço Imperial	Da Academia Nacional de Medicina	Teatro Glauce Rocha	Biblioteca Paulo Santos (do Paço)	Estação Paço (1 sala)	
		Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)	Do Banco do Brasil		Biblioteca do CCBB		
		Espaço BNDES	Cartográfico do Serviço Geográfico do Exército ** Da Escola Naval **		Biblioteca Nacional		
		Espaço Cultural Correios	Casa de General Osório **		Arquivo Nacional		
		Espaço Cultural do Clube Militar**			Real Gabinete Português de Leitura		
		Esquina do Patrimônio Cultural	Do Corpo de Bombeiros**				
		Centro Cultural da Justiça Federal	Da Farmácia (Santa Casa de Misericórdia)				
		Centro Cultural da Saúde (Ministério da Saúde)	De Valores do Banco Central				
		Palácio Gustavo Capanema	De Gemologia				
		Conjunto Cultural da CEF	Da Fazenda Federal				
		Instituto Cultural Goethe Brasil-Alemanha	Nacional de Belas Artes				
		Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica	Do Corpo de Fuzileiros Navais**				
		Instituto Cultural Brasil-Japão	Do Crime - Academia de Polícia **				
		Fundação Cultural Brasil-Portugal	Da Força Expedicionária Brasileira (FEB) **				

		<p>Espaço Cultural da Marinha **</p> <p>Do Exército - Casa de Deodoro**</p> <p>Do Negro</p> <p>Histórico Nacional</p> <p>Instituto Histórico e Geográfico do Brasil</p> <p>Instrumental Delgado de Carvalho</p> <p>Naval e Oceanográfico**</p> <p>Navio Bauru- Museu Flutuante**</p> <p>Pantheon Duque de Caxias**</p> <p>Submarino Riachuelo**</p> <p>Ilha Fiscal**</p>					
		<p>Centro Cultural da Light</p> <p>Centro Cultural Cândido Mendes</p> <p>Casarão Cultural dos Arcos</p> <p>Centro Cultural Memórias do Rio</p> <p>Centro Cultural do Movimento Escoteiro</p> <p>Centro Cultural Carioca</p> <p>Espaço Cultural CREA/RJ</p>	<p>Da Eletricidade (Light)</p>	<p>Teatro Maison de France</p> <p>Teatro Sesi</p> <p>Teatro Sesc Ginástico</p> <p>Teatro Odisséia (Lapa)</p> <p>Teatro Rival BR</p> <p>Vivo Rio (Aterro do Flamengo)</p> <p>Circo Voador</p>		<p>Odeon BR (Grupo Estação) (1 sala)</p> <p>Palácio (2 salas)</p> <p>Severiano Ribeiro</p> <p>Cine Iris</p>	
		<p>Centro Cultural Rio Cine Festival</p> <p>Fundação Progresso</p>	<p>Da Santa Cruz dos Militares</p> <p>Venerável Ordem Terceira S. Francisco da Penitência Judaico</p> <p>De Farmácia Antônio Lago (Associação Brasileira dos farmacêuticos)</p> <p>De Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (Aterro do Flamengo)</p>				
III Rio Comprido	11	2	3	2	3	0 salas	1
	Catumbi		Do Carnaval (Riotur)	Sambódromo/ Praça da Apoteose (Riotur)			
	Rio Comprido		De Odontologia Professor Salles Cunha		Biblioteca Popular Aluísio de Azevedo		
	Cidade Nova	Centro de Produção Cultural		Centro de Convenções Cidade Nova (Em construção)	Arquivo da Cidade		

		Centro de Artes Calouste Gulbenkian		Riotur	Biblioteca Popular Abgar Renault		
			Da Polícia Militar do Estado do RJ**				
							Estácio de Sá
IV Botafogo	49	16	14	8	2	8 cinemas e 28 salas	1
	Laranjeiras	Centro de Referência Audiovisual da Cidade do Rio de Janeiro (Casas Casadas) Mercado São José das Artes					
	Glória	Memorial Getúlio Vargas Terra Mater Espaço Cultural Centro Cultural Dejour Cardoso	Da II Guerra Mundial** Fundação Oscar Niemeyer Imperial Irm. N.S. Glória do Outeiro	Teatro Glória	Biblioteca Popular Pedro Nava		
	Catete	Casa de Cultura Julieta de Serpa Instituto dos Arquitetos do Brasil	Da República De Folclore Edison Carneiro	Teatro Cacilda Becker		Espaço Museu da República (1 sala) São Luiz (4 salas)	
	Flamengo	Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho - Castelinho Centro Cultural Telemar	Carmem Miranda Do Telefone	Teatro de Fantoques e Marionetes Carlos Wemeck de Carvalho		Estação Paissandu (1 sala)	
	Botafogo	Instituto Cultural Brasil-Argentina Casa Rui Barbosa Espaço Cultural Botafogo Centro Cultural Solar de Botafogo Centro Cultural da Associação	Dos Teatros do Rio de Janeiro Do Índio Da Casa de Rui Barbosa Villa-Lobos De Tecnologia Educacional	Teatro Poeira Canecão Vivo Rio	Biblioteca Popular Machado de Assis	Cinemark- Botafogo Praia Shopping (6 salas) Estação Botafogo (3 salas) Espaço Unibanco (3 salas) Unibanco Arteplex (6 salas) Rio Sul (4 salas)	São Clemente

		Brasileira de Tecnologia Educacional					
	Humaitá	Espaço Cultural Sérgio Porto (1983)		Teatro do Espaço Cultural Sérgio Porto			
		Centro Cultural do IBAM					
	Urca			Teatro da UniverCidade			
			De Minerais e Rochas do DNPM				
	Cosme Velho		Internacional de Arte Naif do Brasil (MIAN)				
V Copacabana	12	4	1	5	1	1 cinema e 3 salas	0
	Copacabana			Sala Baden Powel	Biblioteca Popular Carlos Drummond de Andrade		
				Teatro Gláucio Gil			
				Teatro Villa Lobos			
		Centro Cultural Brasil Israel	Histórico do Exército e Forte de Copacabana**				
		Espaço SESC					
		Parthenon Centro de Arte e Cultura		Teatro Posto Seis		Roxy – Severiano Ribeiro (3 salas)	
				Teatro Serrador			
		Centro Cultural Ópera Brasil					
VI Lagoa	45	12	9	15	1	8 cinemas e 18 salas	0
	Ipanema			Teatro de Guignol Jardim de Alah			
		Porão da Casa de Cultura Laura Alvim				Estação Laura Alvim (3 salas)	
		Casa de Cultural Laura Alvim					
		Centro Cultural Cândido Mendes	Amsterdã Sauer de Pedras Preciosas	Teatro Cândido Mendes		Candido Mendes (1 sala)	
		Espaço Antônio Bernardo	H. Stern	Teatro Ipanema		Estação Ipanema (2 salas)	
	Leblon			Teatro Café Pequeno	Biblioteca Popular Vinícius de Moraes		
				Teatro do Leblon		Armazém Digital (1 sala)	
				Escala		Espaço Leblon de Cinema (2 salas)	
						Kinoplex Leblon (4 salas)	
	Gávea	Fundação Planetário	Museu do Universo	Teatro Maria Clara Machado			
		Galpão das Artes Recicladadas Hélio G. Pellegrino (COMLURB)	Histórico da Cidade do Rio de Janeiro	Teatro do Jockey			
		Instituto Moreira Salles	Solar Grandjean de Montigny	Teatro dos Quatro		Instituto Moreira Salles (1	

			(PUC)	Teatro das Artes Teatro Vannucci Teatro Clara Nunes		sala)	
		Casa da Gávea					
Jardim Botânico			Botânico Carpológico do Rio de Janeiro Casa dos Pilões	Café Teatro do Clube Militar **			
		Instituto Antônio Carlos Jobim		Teatro Tablado			
Lagoa		Ludus Primus Cultural	Fundação Eva Klabin Rapaport				
São Conrado		Centro Cultural Villa Riso				Art Fashion Mall (4 salas)	
Vidigal		Casarão (Sede do Nós do Morro e Centro Cultural)		Teatro do Vidigal (Nós do Morro)			
VII São Cristóvão	14	5	5	2	1	0 salas	1
	São Cristóvão	Centro de Tradições Nordestinas Luis Gonzaga (Feira de São Cristóvão) Riotur	Da Fauna (RioZoo)	Teatro de Guignol Quinta da Boa Vista			
		Espaço Cultural do Colégio Pedro II	Do Primeiro Reinado (Antigo Solar da Marquesa de Santos) De Astronomia e Ciências Afins (MCP) Militar Conde de Linhares** Nacional	Sala Carlos Cachça	Biblioteca Estadual Infantil Anísio Teixeira		
		Fundação Centro de Ciência E Educ Sup A Dist do RJ Centro Cultural Candelária					
	Mangueira	Centro Cultural Cartola					Estação Primeira da Mangueira
VIII Tijuca	14	4	2	4	1	1 cinema e 3 salas	2
	Tijuca	Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro Centro de Referência da Música Carioca		Teatro Ziembinski Teatro de Guignol Tijuca	Biblioteca Popular Marques Rebelo		
				Teatro Monte Sinai SESC Tijuca		Severiano Ribeiro – Shopping Tijuca (3 salas)	
		Centro Cultural Paiva Neto Casa de Cultura Lima Barreto /Sindicato dos Escritores	Espaço Ciência Viva				Acadêmicos do Salgueiro Unidos da Tijuca

	Alto da Boa Vista		Do Açude				
IX Vila Isabel	6	0	1	2	1	1 cinema e 7 salas	1
	Vila Isabel					Severiano Ribeiro – Shopping Iguatemi (7 salas)	Unidos de Vila Isabel
	Grajaú				Biblioteca Popular Clarice Lispector		
	Maracanã		Dos Esportes Mané Garrincha (Museu do Futebol)	Teatro Odylo da Costa Filho (UERJ) Teatro Noel Rosa (UERJ)			
X Ramos	5	1	2	0	1	0 salas	1
	Ramos				Biblioteca Popular João Ribeiro		Imperatriz Leopoldinense
	Manguinhos	Sociedade Promoção Casa Oswaldo Cruz	Do Instituto Oswaldo Cruz (Museu da Vida) De Patologia				
XI Penha	2	0	0	0	1	1 cinema e 3 salas	0
	Penha				Biblioteca Popular Álvaro Moreyra	Star Penha Shopping (3 salas)	
XII Inhaúma	4	0	0	1	0	3 cinemas e 11 salas	0
	Del Castilho			Teatro Miguel Falabela – Norte Shopping		Kinoplex Nova América (7 salas) Art- Norte Shopping (2 salas) Norte Shopping (2 salas)	
XIII Méier	11	2	4	2	2	0 salas	1
	Méier			Teatro de Guignol Jardim do Méier	Biblioteca Popular Lima Barreto		
		Centro de Arte e Criatividade Infante Juvenil	Histórico do Corpo de Bombeiros **				
	Engenho Novo				Biblioteca Popular Agripino Grieco		
	Engenho de Dentro		Do Trem	SESC Engenho de Dentro			
			De Imagens do Inconsciente				
	Piedade		Universitário Gama Filho				

	Cachambi	Centro Cultural Áurea Ferro						
	Pilares							Caprichosos de Pilares
XIV Irajá	3	0	0	1	1	1 cinema e 8 salas	0	
	Irajá				Biblioteca Popular João do Rio			
	Vista Alegre			Lona Cultural João Bosco				
	Vicente de Carvalho					Cinemark Carioca (8 salas)		
XV Madureira	9	2	2	1	0	1 cinema e 4 salas	3	
	Madureira	Centro Cultural Silva Tavares Centro Cultural Tia Doca	Do Clube dos Caçadores			Madureira Shopping (4 salas)		Império Serrano Portela Tradição
	Marechal Hermes		Aeroespacial**		Teatro Armando Gonzaga			
XVI Jacarepaguá	5	1	0	0	1	3 cinemas e 7 salas	0	
	Praça Seca	Espaço Cultural Prof. Dyla Sylvia de Sá						
	Jacarepaguá				Biblioteca Popular Cecília Meireles			Art - Quality Shopping
	Tanque					Star Center Shopping Rio (4 salas)		
	Freguesia					Star Rio Shopping (3 salas)		
XVII Bangu	5	0	0	2	1	1 Cinema e 1 sala	1	
	Bangu			Lona Cultural Hermeto Pascoal Teatro Mário Lago (Villa Kennedy)	Biblioteca Popular Cruz e Souza			
						Cine Arte Bangu		
	Padre Miguel							Mocidade Independente de Padre Miguel
XVIII Campo Grande	5	1	0	2	1	1 cinema e 6 salas	0	
	Campo Grande			Lona Cultural Elza Osborne Teatro Arthur Azevedo	Biblioteca Popular Manuel Ignácio da Silva Alvarenga			

		Centro Cultural Moacyr Bastos				Art- West Shopping (6 salas)	
XIX Santa Cruz	6	1	1	1	3	0 salas	0
	Santa Cruz		Ecomuseu (1995)	Lona Cultural Sandra de Sá	Biblioteca Popular Joaquim Nabuco Biblioteca Popular da Divinéia – João Cabral de Melo Neto Biblioteca Popular Fernando Sabino (do Guandu)		
	Sepetiba	Centro Cultural Comunitário Peixinho Dourado					
XX Ilha do Governador	6	1	0	0	2	2 cinemas	1
	Cocotá	Centro Cultural Euclides da Cunha			Biblioteca Popular Euclides da Cunha Biblioteca Popular JK (do Moneró)		
	Galeão					Ilha Plaza	
	Cacuaia					Ilha Auto Cine Drive-in (1 sala)	União da Ilha do Governador
XXI Paquetá	1	0	0	0	1	0 salas	0
					Biblioteca Popular Joaquim Manuel de Macedo		
XXII Anchieta	3	0	0	2	0	1 cinema	0
	Anchieta			Lona Cultural Carlos Zéfiro (1999)			
	Guadalupe			Lona Cultural Terra (2000)		Ponto Cine – Guadalupe Shopping (1 sala)	
XXIII Santa Teresa	8	3	3	0	1	1 cinema 1 sala	0
	Santa Teresa	Centro Cultural Laurinda Santos Lobo (1979) Centro Cultural Parque das Ruínas			Biblioteca Popular José de Alencar		
			Do Bonde (Sectran)				
			Casa de Benjamin Constant Castro Maya - Chácara do Céu				
		Casarão Hermê				Cine Santa Teresa (1 sala)	
XXIV Barra da Tijuca	15	5	1	3	0	6 cinemas e 45 salas	0
	Barra da Tijuca	Cidade da Música Roberto Marinho (em construção) Rio Centro (Riotur e GL Events)					

		Centro Cultural Suassuna Casa de Cultura da Universidade Estácio de Sá Centro Cultural Esportivo Israelita Adolpho Bloch		Teatro dos Grandes Atores Teatro Antônio Fagundes Citibank Hall (Antigo Claro Hall)		New York City Center - UCI (18 salas) Downtown - Cinemark (12 salas) Via Park – Severiano Ribeiro (6 salas) Espaço Rio Design (3 salas) Estação Barra Point (2 salas)	
	Recreio dos Bandeirantes		Casa do Pontal - Arte Popular Brasileira			Cinesystem Recreio (4 salas)	
XXVII Rocinha	3	0	0	0	2	0 salas	1
					Biblioteca Popular Infantil Mario Lago Biblioteca Pública da Rocinha – Casa da Paz		Acadêmicos da Rocinha
XXVIII Jacarezinho	2	0	0	1	1	0 salas	
				Sala Nelson Pereira dos Santos	Biblioteca Pública do Jacarezinho - Casa da Paz		
XXX Maré	4	1	1	1	1	0 salas	0
	Maré			Lona Cultural Herbert Vianna (2005)	Biblioteca Popular da Maré Jorge Amado		
		Casa de Cultura da Maré	Museu da Maré (Parceria de Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré e MINC - Programa Cultura Viva)				
XXXI Vigário Geral	2	1	0	0	1	0 salas	0
	Vigário Geral				Biblioteca Popular José Lins do Rego (Dique)		
		Centro Cultural Waly Salomão (Afroreggae)					
XXXIII Realengo	2	0	0	1	1	0 salas	0
	Realengo			Lona Cultural Gilberto Gil (1998)			
	Jardim Sulacap				Biblioteca Popular Infantil Lucia Benedetti		
XXXIV Cidade de Deus	1	1	0	0	0	0 Salas	0
		Espaço Cultural da Cidade de Deus (CUFA)					

Observações:

** Algumas entidades federais são administradas pelas forças armadas, estando fora da alçada do ministério da cultura

1. O Circo Voador, a Fundação Progresso, o MAM , a Casa da Gávea, dentre outras instituições, não são diretamente administradas pela PCRJ porém recebem apoio desta.

Fonte: Quadro elaborado por Raquel Moniz a partir de dados da Secretaria das Culturas, Instituto Pereira Passos, RIOTUR, Secretaria Estadual de Cultura, Ministério da Cultura, Jornal do Brasil, Jornal O Globo e Sites Institucionais, 2007.

Legenda:

Esferas de Atuação	
	Municipal
	Estadual
	Federal
	Privado
	Organização não governamental ou Entidade sem fins lucrativos

Anexo

DECRETO n. 5.649 — de 01 de janeiro de 1986.

Altera, sem aumento de despesa, a estrutura básica da Administração Direta do Poder Executivo e dá outras providências.

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais,
D E C R E T A:

Art. 1o. — Ficam criadas, sem aumento de despesa, na estrutura básica da Administração Direta do Poder Executivo, as seguintes Secretarias Municipais:

— Secretaria Municipal de Cultura, com a finalidade de planejar, organizar, dirigir, coordenar e desenvolver planos, programas e projetos e as atividades culturais do Município;

— Secretaria Municipal de Esportes e Lazer, com a finalidade de planejar, dirigir e coordenar a política municipal de esportes, que compreenderá todas as atividades relativas ao lazer e ao desenvolvimento, à prática e à promoção dos esportes;

— Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, com a finalidade de planejar, organizar, dirigir e coordenar as atividades relativas ao desenvolvimento físico-territorial e ao licenciamento do parcelamento da terra e de obras particulares;

— Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico com a finalidade de planejar, organizar, dirigir e coordenar a política municipal de desenvolvimento econômico, que envolve as atividades de tecnologia, indústria e comércio;

— Secretaria Municipal de Agricultura e Abastecimento, com a finalidade de planejar, organizar, dirigir e coordenar a política municipal de desenvolvimento agrário e os programas de abastecimento.

Parágrafo único — As Secretarias Municipais mencionadas no caput do artigo terão, respectivamente, as siglas, as letras representativas e os códigos numéricos como se segue:

- sigla SMC, letra representativa C, código numérico 12
- sigla SML, letra representativa L, código numérico 13
- sigla SMU, letra representativa U, código numérico 14
- sigla SMN, letra representativa N, código numérico 15
- sigla SMB, letra representativa B, código numérico 16.

Art. 2o. — Ficam extintas as Subsecretarias, e suas respectivas estruturas, das Secretarias Municipais de Planejamento e Coordenação Geral, de Turismo e Esportes, de Fazenda, de Administração de Obras e Serviços Públicos, de Educação e Cultura, de Desenvolvimento Social e de Saúde, transformados seus quantitativos de cargos em comissão e funções gratificadas e o cargo em comissão de Subsecretário, S/S, da Subsecretaria, da Secretaria Municipal de Governo, de acordo com os Anexos que acompanham este Decreto.

Parágrafo único — Fica transferido para o Gabinete do Prefeito o saldo resultante das transformações mencionada no caput do artigo.

Art. 3o. — Ficam transferidas, com seu acervo, pessoal e quantitativos de cargos em comissão e funções gratificadas, as seguintes unidades administrativas da Administração Direta, e alteradas as vinculações das entidades da Administração Indireta e das funções municipais:

- Para a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano:
 - . a Comissão do Plano da Cidade - COPLAN;
 - . a Comissão Coordenadora da Política de Conservação e Proteção ao Meio Ambiente - CPMA;
 - . a Comissão Consultiva para Legislação sobre o Uso do Solo - CCLS;
 - . a Superintendência de Planejamento Urbano - SPU, todas da Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral;
 - . a Diretoria de Edificações - DED, da Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos;
 - . a Diretoria de Engenharia Urbanística - DEU, do Departamento-Geral de Obras Públicas, da Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos;
 - Para a Secretaria Municipal de Cultura:
 - . o Departamento-Geral de Cultura;
 - . o Instituto Municipal de Arte e Cultura - RIOARTE e a FUNDAÇÃO RIO;
 - . o Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro e a Diretoria de Patrimônio Cultural e Artístico, todas da Secretaria Municipal de Educação e Cultura;
 - Para a Secretaria Municipal de Agricultura e Abastecimento:
 - . o Departamento de Abastecimento, da Coordenação de Licenciamento e Fiscalização, da Secretaria Municipal de Fazenda;
 - Para a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico:
 - . a Divisão de Fiscalização Especial, da Coordenação de Licenciamento e Fiscalização, da Secretaria Municipal de Fazenda;
 - . o Centro Internacional RIOTUR S.A. - RIOCENTRO, da Secretaria Municipal de Turismo;
 - Para a Secretaria Municipal de Esportes e Lazer:
 - . o Centro Esportivo Miécimo da Silva, da Secretaria Municipal de Turismo e Esportes;
 - Para a Secretaria Municipal de Fazenda, vinculada ao Secretário:
 - . a Comissão Especial de Avaliação, da Subsecretaria, da Secretaria Municipal de Governo.
 - Para a Secretaria Municipal de Governo:
 - . o Departamento-Geral de Imprensa Oficial, da Secretaria Municipal de Administração;
 - Para a Secretaria Municipal de Turismo:
 - . a Fundação Jardim Zoológico da Cidade do Rio de Janeiro - RIO-ZOO, da Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos;
 - Para o Gabinete do Prefeito:
 - . a Procuradoria Especial junto ao Tribunal de Contas do Município do Rio de Janeiro, da Subsecretaria, da Secretaria Municipal de Governo.
- Parágrafo único - O cargo em comissão de Diretor de Departamento, símbolo DAS-7, do Departamento de Abastecimento, passa a Diretor de Departamento, símbolo DAS-7, do Departamento de Administração da Secretaria Municipal de Agricultura e Abastecimento.
- Art. 4o. - Ficam extintas a Comissão Consultiva do Sistema Municipal de Planejamento - CSMP, a Comissão Coordenadora da Política de Processamento de Dados e Informática - CPRD, ambas da Subsecretaria, da Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral, e a Comissão de Coordenação Técnica - COMTEC, da

Secretaria Municipal de Obras e Serviços Públicos.

Art. 5o. — As Secretarias Municipais de Planejamento e Coordenação Geral, de Turismo e Esportes e de Educação e Cultura passam a denominar-se, respectivamente, Secretarias Municipais de Planejamento, de Turismo e de Educação.

Art. 6o. — Ficam criadas na estrutura da Secretaria Municipal de Governo a Coordenação Projeto Cidadão, dirigida por um Coordenador, símbolo DAS-9, e a Assessoria de Comunicação Social, dirigida por um Assessor-Chefe, símbolo DAS-8.

Art. 7o. — Ficam criados, na estrutura da Secretaria Municipal de Governo, os seguintes cargos em comissão e funções gratificadas:

- 1 (um) de Coordenador, símbolo DAS-9
- 1 (um) de Assessor-Chefe, símbolo DAS-8
- 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-7
- 3 (três) de Secretário II, símbolo DA1-5, mediante o aproveitamento do saldo citado no art. 2o. e a transformação dos seguintes cargos em comissão e funções gratificadas da mesma Secretaria:

— 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-8, da Coordenação de Assessoramento Jurídico;

— 5 (cinco) de Assistente II, símbolo DA1-6, sendo 3 (três) do Secretário, 1 (uma) da Coordenação de Assessoramento Jurídico e 1 (uma) da Assessoria Parlamentar.

Art. 8o. — Ficam criados, na estrutura do Gabinete do Prefeito, 3 (três) cargos em comissão de Assessor Especial, símbolo DAS-9, e 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-8, mediante o aproveitamento do saldo citado no art. 2o. e a transformação dos seguintes cargos em comissão:

- 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-7
- 2 (dois) de Assistente, símbolo DAS-6.

Art. 9o. — A Coordenação de Assessoramento Jurídico, a Assessoria Parlamentar e a Coordenação de Assessoramento Técnico, da Secretaria Municipal de Governo, passam a denominar-se, respectivamente, Assessoria Jurídica, dirigida por um Assessor-Chefe, símbolo DAS-8, Coordenação Parlamentar, dirigida por um Coordenador, símbolo DAS-9, e Coordenação Técnica, símbolo DAS-9.

Art. 10 — Ficam transferidos, na Secretaria Municipal de Governo, os seguintes cargos em comissão e funções gratificadas:

- Para a Coordenação Parlamentar:
 - . 1 (um) de Coordenador, símbolo DAS-9, e
 - . 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-8, da Coordenação de Assessoramento

Jurídico;

- . 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-7, do Subsecretário;
- Para a Assessoria Jurídica:
 - . 1 (um) de Assessor-Chefe, símbolo DAS-8, da Assessoria Parlamentar;
- Para a Coordenação Projeto Cidadão:
 - . 1 (um) de Assessor, símbolo DAS-8, da Coordenação de Assessoramento

Jurídico;

- . 2 (dois) de Assessor, símbolo DAS-7 e
- . 2 (dois) de Assistente, símbolo DAS-6, do Subsecretário.

Art. 11 — A função gratificada de Auxiliar de Chefia, símbolo DA1-4 da Assessoria Parlamentar, passa a denominar-se Secretário I, símbolo DA1-4, da Coordenação Parlamentar.

Art. 12 – Até o provimento dos cargos em comissão dos titulares das Assessorias Jurídicas e de Comunicação Social, das Inspetorias Setoriais de Finanças e dos Departamentos de Administração das Secretarias Municipais de Cultura, de Esportes e Lazer, de Desenvolvimento Urbano, de Desenvolvimento Econômico e de Agricultura e Abastecimento, ficam respondendo por seus expedientes os titulares dos órgãos correspondentes das Secretarias Municipais de Educação, de Turismo e Administração, de Planejamento e Obras e Serviços Públicos, de Saúde e Desenvolvimento Social e de Fazenda, respectivamente.

Art. 13 – O acervo patrimonial e o pessoal das Subsecretarias extintas no art. 2o. ficam transferidos da seguinte forma:

- . das Secretarias Municipais de Planejamento e de Obras e Serviços Públicos para a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano;
- . das Secretarias Municipais de Saúde e de Desenvolvimento Social para a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico;
- . da Secretaria Municipal de Educação para a Secretaria Municipal de Cultura;
- . da Secretaria Municipal de Fazenda para a Secretaria Municipal de Agricultura e Abastecimento;
- . das Secretarias Municipais de Administração e de Turismo para a Secretaria Municipal de Esportes e Lazer.

Art. 14 – As Secretarias Municipais encaminharão à Secretaria Municipal de Administração para a devida apostila, no prazo de 60 (sessenta) dias, os títulos dos ocupantes de cargo em comissão e de função gratificada que, em virtude do disposto no presente decreto, tenham sofrido alteração de subordinação ou denominação.

Art. 15 – As estruturas básicas e organizacionais, os quadros quantitativos de direção e de assessoramento e assistência das Secretarias Municipais mencionadas no art. 1o., e das Secretarias Municipais que sofreram alteração, assim como o elenco das finalidades das Secretarias Municipais de Planejamento, de Turismo, de Fazenda, de Administração, de Obras e Serviços Públicos, de Educação e de Governo, vigorarão conforme o constante dos Anexos do Manual de Organização-Rio que acompanham este Decreto.

Art. 16 – O orçamento correspondente às unidades administrativas extintas ou transferidas será remanejado, nos termos do art. 7o. da Lei n. 786, de 12 de dezembro de 1985.

Art. 17 – As alterações constantes do presente decreto serão inseridas no Manual de Organização-Rio, de acordo com o disposto no Decreto n. 3.166, de 29 de julho de 1987.

Art. 18 – Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1986 – 422o. de Fundação da Cidade.

ROBERTO SATURNINO BRAGA, *Jó Antonio de Rezende*

DORJ IV de 02.01.86

Leg. mun. RJ, Rio de Janeiro, 12(1) 25-219, jan./febr. 1986

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)