

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

**A POLÍTICA CULTURAL E O ESPETÁCULO URBANO:  
UMA REFLEXÃO SOBRE O DIREITO À CIDADE  
NO RIO DE JANEIRO**

**ANITA LOUREIRO DE OLIVEIRA**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

A POLÍTICA CULTURAL E O ESPETÁCULO URBANO: UMA  
REFLEXÃO SOBRE O DIREITO À CIDADE NO RIO DE JANEIRO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de **Mestre em Geografia**.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ester Limonad

Niterói  
2004

# A POLÍTICA CULTURAL E O ESPETÁCULO URBANO: UMA REFLEXÃO SOBRE O DIREITO À CIDADE NO RIO DE JANEIRO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de **Mestre em Geografia**.

Aprovada em 10 Fevereiro de 2004.

## BANCA EXAMINADORA

---

Profª Drª Ester Limonad - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Rogério Haesbaert  
Universidade Federal Fluminense

---

Profª. Drª Zeny Rosendahl  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Niterói

2004

O48 Oliveira, Anita Loureiro de

A política cultural e o espetáculo urbano: uma reflexão sobre o direito à cidade no Rio de Janeiro/Anita Loureiro de Oliveira. – Niterói : s.n., 2004.

148 f.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, 2004.

1. Espaço urbano. 2. Política cultural – Rio de Janeiro (RJ).  
I. Título

CDD 307.76

A minha mãe, Leonor Loureiro Silva,  
pelo amor, carinho, força e cuidado.  
Sua dedicação amável e diana é comovente e essencial.

A meu pai,  
Culit Almeida de Castro Oliveira,  
que recentemente me deixou,  
por ter sido um pai amoroso e dedicado.  
Seu esforço e incentivo foram fundamentais.

## Sumário

AGRADECIMENTOS.....	7
LISTA DE TABELAS, GRÁFICOS E ANEXOS .....	8
LISTA DE SIGLAS .....	9
RESUMO .....	10
ABSTRACT .....	11
INTRODUÇÃO .....	12
1.1 – <i>A Política cultural, o uso de equipamentos culturais e o direito à cidade</i> .....	14
1.2 – <i>Diferença, desigualdade e produção do espaço</i> .....	18
1.3 - <i>Um estudo sobre espaço, cultura e política</i> .....	24
2. A ABORDAGEM CULTURAL DA GEOGRAFIA.....	28
2.1 <i>A Geografia e as manifestações da cultura no espaço</i> .....	29
2.2 - <i>Geografia Cultural: passado, presente e possibilidades futuras</i> .....	32
2.3 – <i>As origens da Geografia Cultural na Alemanha, França e Estados Unidos</i> .....	32
2.3.1 - <i>Os avanços da Geografia alemã em relação a uma abordagem cultural</i> .....	33
2.3.2 - <i>A dimensão cultural da Geografia Humana francesa: gêneros de vida e paisagens</i> .....	35
2.3.3 - <i>a Geografia Cultural nos Estados Unidos – a Escola de Berkeley</i> .....	37
2.4 – <i>Transformações da Geografia Cultural e diálogos interdisciplinares</i> .....	39
2.5 - <i>Os debates internos e a renovação da Geografia Cultural</i> .....	42
2.6 – <i>Possibilidades futuras da nova Geografia Cultural</i> .....	52
3. UMA TENTATIVA DE CONCEITUAR <i>CULTURA</i> .....	58
3.1 – <i>Um breve resgate do conceito de cultura e a importância da Diferença</i> .....	58
3.2 – <i>Cultura: um conceito antropológico?</i> .....	63
3.3 – <i>O conceito de cultura na Geografia Cultural</i> .....	73

3.4 - <i>A cultura para a política cultural e outras contribuições importantes</i> .....	76
3.5 - <i>Arte ou cultura?</i> .....	81
4. A POLÍTICA CULTURAL COMO MEDIAÇÃO ENTRE POLÍTICA E CULTURA .....	86
4.1 - <i>A política cultural: a cultura a serviço da política ou a política a serviço da cultura?</i> .....	88
4.2 - <i>A política cultural como meio de organização das estruturas culturais</i> .....	93
4.3 - <i>O consumo da cultura como prática social</i> .....	99
4.4 - <i>Cultura (ou arte) como mercadoria</i> .....	102
5. A POLÍTICA CULTURAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO .....	107
5.1 - <i>A dimensão cultural no espaço urbano: A paisagem carioca como marca e matriz de uma cidade-espetáculo</i> .....	108
5.2 - <i>A política cultural e o espetáculo urbano na cidade do rio de Janeiro</i> .....	114
5.3 - <i>“A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte...”: as ações culturais de resistência, de criação e uso cultural na cidade do Rio de Janeiro</i> .....	130
5.4 - <i>Acesso cultural e participação social: por uma política pública de cultura</i> .....	134
6. A PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO E O DIREITO À CIDADE: UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO? ..	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150

À minha mãe, Leonor Loureiro Silva,  
pela amizade, carinho, força e cuidado.  
Sua dedicação amável e diária é comovente e essencial.

A meu pai,  
Guilherme de Castro Oliveira,  
que recentemente me deixou,  
por ter sido um pai amoroso e dedicado.  
Seu esforço e incentivo foram fundamentais.



## Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração deste trabalho. A lista é enorme, pois mesmo que indiretamente, muitas pessoas contribuíram para esse interminável processo de aprendizado que exige dedicação e concentração.

Ressalto a importância dos professores da banca Ester Limonad, pela orientação, paciência e pelas dicas precisas e fundamentais, Rogério Haesbaert, pelo exemplo de dedicação ao trabalho e à formação dado em todos estes anos de convivência e Zeny Rosendahl, por sua contribuição à Geografia Cultural. Aos outros professores da UFF por terem me ensinado não apenas a importância da Geografia, como também por terem me apresentado à realidade da vida acadêmica, fosse ela agradável ou não.

A todos os amigos – Patrícia Daflon, amiga desde o primeiro dia de aula na graduação, Renata Gracie, Marloes, Cláudio Severino, Renata Farina, Fernando Martins, Letícia, Fernando Lannes, a turma de mestrado e todos os amigos que de algum jeito estiveram por perto, incentivando, aprendendo junto ou ensinando. E aos amigos de duas décadas, Clarice, Nando, Flávio e Felipe, por representarem a  *festa*  e muito mais.

Agradecimento especial à minha família: minha mãe, pela força, amizade e carinho; a maravilhosa vovó Alice, pelo amor e por tudo mais, minhas irmãs, tias e primas, pela torcida e ao Fábio, pelo amor, amizade e paciência.

Obrigada, sem vocês seria muito mais difícil.

## **Lista de Tabelas, Gráficos e Anexos**

Tabela I - Distribuição geográfica dos Centros Culturais da Cidade do Rio de Janeiro por áreas ...	12
Tabela II - Distribuição institucional dos Centros Culturais da cidade do Rio de Janeiro. ....	112
Tabela III - Distribuição de Teatros, Museus e Centros Culturais da PCRJ por áreas da cidade do Rio de Janeiro.....	119
Tabela IV - Distribuição de População e equipamentos culturais a partir das Áreas de Planejamento ...	121
Tabela V - Distribuição de População e de Espaços e Centros Culturais a partir das Áreas de Planejamento.....	122
Gráfico I – Distribuição dos Centros Culturais da PCRJ por áreas .....	120
Gráfico II - Distribuição dos Teatros da PCRJ por áreas.....	120
Anexo I – Mapa JB – Localização dos Centros Culturais da Cidade	
Anexo II – Rio Mapa Cultural – PCRJ	
Anexo III – Quadro de Equipamentos Culturais da cidade do Rio de Janeiro, segundo as Áreas de Planejamento e Regiões Administrativas	
Anexo IV – Quadro de Espaços e Centros Culturais da cidade do Rio de Janeiro, segundo as Regiões Administrativas e Bairros	
Anexo V - Mapa das Áreas de Planejamento do Município .	
Anexo VI - Classificação dos bairros do Município quanto ao Índice de Desenvolvimento Humano	
Anexo VII – Quadro da Distribuição das Lonas Culturais na Cidade do Rio de Janeiro	

## **Lista de Siglas**

AP – Área de Planejamento

APACs – Áreas de Proteção do Ambiente Cultural

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré

GCAR - Grupo Cultural Afro Reggae

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDH – Índice de Desenvolvimento Humano

JB – Jornal do Brasil

ONG – Organização Não-Governamental

PCRJ – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

R A – Região Administrativa

SMC – Secretaria Municipal das Culturas

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFF – Universidade Federal Fluminense

UNESCO – União das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

## Resumo

A presente dissertação trata de uma reflexão sobre a desigualdade e o direito à cidade, a partir de uma análise da política cultural promovida pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ) na última década. A delimitação de nosso objeto de estudo resulta de duas razões principais: uma de ordem teórica – o entendimento de que a *produção do espaço* se dá por meio de práticas sociais - e outra de ordem prática – o questionamento quanto aos efeitos das políticas culturais nas práticas culturais e na vida cotidiana dos diferentes grupos sociais.

O espaço da cidade é concebido a partir de intencionalidades que podem favorecer determinados grupos sociais, criando desigualdades, contrastes e conflitos. As desigualdades são reproduzidas através do espaço, assim como são desiguais os usos e as apropriações da cultura. Trata-se de investigar se a política cultural da PCRJ confirma a hipótese de que a espetacularização do espaço da cidade esvazia o sentido de habitar a cidade, por renegar o sentido lúdico e poético do acesso à cultura ao submetê-lo ao universo da mercadoria. Porém, não se pode negar que o espaço é produzido por uma multiplicidade de sujeitos que encontram diferentes formas de produzir não só a cultura, como também o espaço em que vivem.

## **Abstract**

**Resumo:** Este estudo objetivou identificar e analisar as políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro que, orientadas por uma lógica que trata a cultura como mercadoria, torna a paisagem carioca um espaço marcado pela desigualdade e pela segregação. Estas políticas estimulam práticas de *consumo cultural* e resultam em uma distribuição desigual e hierarquizada das oportunidades de contatos culturais e apropriações simbólicas. Este trabalho trata da produção do espaço, da construção de uma cidade-espetáculo, porém trata também de ações culturais de resistência como uma nova forma de representação social.

**Palavras-chave:** Política cultural, consumo cultural e desigualdade

**Abstract:** This study aimed to identify, and analyze Rio de Janeiro's cultural policy. This cultural policy guide by a logic that treats the culture likes a consumer good, encourages practices of cultural consumer and results an inequality arrange of cultural contact opportunity, apparent through an analyses on landscape of Rio de Janeiro city. This work speaks about the production of space, about the construction of the city marketing, but treats too of the resistance cultural actions as a new form of social representing.

**Keywords:** cultural policy, cultural consumer e inequality

## Introdução

A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos 'padrões' que coexistem na Cidade (Lefebvre, 1969:20)

A idéia de realizar um estudo sobre a política cultural da cidade do Rio de Janeiro surgiu a partir de dois motivos: indignação e esperança. Indignação contra as diferentes formas de desigualdade presentes em nossa sociedade, principalmente aquelas desigualdades relacionadas à falta de oportunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou de acesso a bens e produtos culturais. Mas, acima de qualquer indignação, está a esperança de superar os conflitos dela resultantes. Se por um lado, a *diferença* é uma noção importante que enriquece a percepção da vida e facilita a aceitação do outro, por entender que o diferente não pode ser visto como melhor ou pior; por outro lado, a desigualdade, se reproduz através do espaço e gera inúmeros conflitos. Neste trabalho apresentamos uma problemática de que há na cidade do Rio de Janeiro uma política cultural que, ao invés de possibilitar o *encontro das diferenças*, promove segregação, ao não superar a lógica do mercado de oferecer oportunidades desiguais de acesso à cultura.

De forma sintética, podemos entender o *acesso cultural* como a criação das possibilidades de realização da cultura. Porém, é preciso ressaltar a dificuldade de trabalhar com esta noção complexa de *acesso à cultura*, como se a cultura fosse algo externo aos homens, e não resultado de suas ações e práticas cotidianas. Quando falamos em criação das condições para a realização da cultura, estamos nos referindo ao

apoio dado às diferentes etapas da cultura (produção, distribuição e uso) e aos diferentes papéis que o sujeito pode ter (produtor ou como usuário) no âmbito da cultura.

Pretendemos refletir sobre os impactos da política cultural na construção de paisagens desiguais na cidade e para isso procuramos investigar como a política cultural da cidade cria uma diversidade territorial e, possivelmente, uma diversidade de práticas culturais e apropriações simbólicas. O presente estudo pretende apresentar uma reflexão sobre os impactos da política cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ) para a construção desta diversidade territorial no que tange à distribuição de equipamentos culturais<sup>1</sup>.

O fato da cidade do Rio de Janeiro apresentar uma desigual distribuição de equipamentos culturais pode ser visto como um indicativo de que uma lógica que trata a cultura como mercadoria prevalece orientando as ações da PCRJ. Esta lógica que trata a cultura como objeto de consumo, dificulta o acesso de determinadas camadas sociais aos bens, produtos e equipamentos culturais, limitando, não apenas seus usos, como também as possibilidades de contato cultural. Portanto, o que se pretende evidenciar é que a lógica de consumo, ao orientar as políticas culturais de uma cidade, dificulta o acesso cultural, por condicionar o uso dos equipamentos ao consumo e limita as possibilidades de contatos culturais variados.

A hipótese de que há na cidade do Rio de Janeiro uma distribuição desigual de equipamentos culturais começou a se configurar a partir da leitura de uma reportagem do Caderno B do Jornal do Brasil, com o título de “*Quem consome tanta cultura?*” (JB, 17/02/2002) na qual a repórter Eliane Azevedo apresenta um mapa<sup>2</sup> com a distribuição dos *centros culturais* na cidade do Rio de Janeiro. O levantamento realizado pelo Jornal do Brasil considera como *centros culturais* os espaços destinados à cultura com uso múltiplo, que não servem especificamente a uma única atividade. Nessa categoria *centros culturais*, são incluídos também os *espaços culturais*, as *casas de cultura*, os *centros de arte*, os *conjuntos culturais*, e várias outras designações.

Esta reportagem mostra-nos que há uma concentração de *centros culturais* em determinadas áreas da cidade como o Centro e a “região de Santa Teresa”, que dispõem juntos de trinta e quatro espaços destinados à cultura, um número bastante expressivo

---

<sup>1</sup> Neste trabalho o termo ‘*equipamento cultural*’ refere-se aos teatros, centros culturais, lonas culturais, bibliotecas públicas, entre outros espaços destinados à cultura.

<sup>2</sup> O mapa encontra-se no anexo I

em relação a um total de cinquenta e sete. Foi a partir deste quadro que algumas questões começaram a se delinear e, posteriormente, deram origem ao trabalho “A distribuição dos centros culturais da cidade do Rio de Janeiro: uma reflexão sobre práticas culturais e produção do espaço”<sup>3</sup>. É importante destacar que no levantamento realizado durante a elaboração do referido trabalho, foram utilizados dados da pesquisa realizada pelo Jornal do Brasil, mas também dados fornecidos pela PCRJ ([www.rio.rj.gov.br/culturas](http://www.rio.rj.gov.br/culturas)), pelo Boletim “Rio Mapa Cultural” e pelo Anuário Estatístico da cidade do Rio de Janeiro do ano de 1998.

Ao longo do presente estudo, buscamos refletir sobre a importância da cultura como meio de conscientização política e sobre o papel de mediador que a política cultural pode exercer em uma cidade que pretende diminuir os conflitos resultantes da desigualdade. Por outro lado, não se pode negar que a cultura também é influenciada pelos interesses políticos, que por vezes, aparecem associados à lógica de mercado.

### **1.1 – A POLÍTICA CULTURAL, O USO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E O DIREITO À CIDADE**

A reflexão sobre a desigualdade na distribuição de equipamentos culturais é central para este trabalho, já que este é um caminho possível para espacializar a relação existente entre *política cultural*, *mercado* e *acesso cultural*, em uma cidade como o Rio de Janeiro. As políticas culturais são produtoras de ações diferenciadas e, por vezes, desiguais para as diversas áreas da cidade. A instalação de um equipamento cultural em uma determinada área da cidade não garante que a população venha a se apropriar deste equipamento. Porém, se a instalação de equipamentos culturais for uma demanda da população local, então esta ação passa a ter um sentido de conquista de um direito.

Como foi dito acima, a concentração geográfica de *centros culturais* no centro da cidade (e “região de Santa Teresa”) é visível a partir de uma rápida observação do cartograma do Jornal do Brasil (anexo I) e da tabela abaixo, uma vez que mais da metade (59,65%) dos referidos centros culturais está instalada nesta área da cidade, enquanto os demais encontram-se distribuídos da seguinte forma: quinze na Zona Sul (29,82%), quatro na Zona Oeste (7,02%) e dois na Zona Norte (3,51%). Merece destaque o fato de

---

<sup>3</sup> Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Geografia, aprovado em março de 2002.



que, nos anos de 2002 e 2003, foram inaugurados outros *centros culturais*, que contribuíram para aumentar esta desigualdade, uma vez que a maior parte deles foi implantada em áreas onde já havia uma concentração deste tipo de equipamento cultural, como o Centro e a Zona Sul.

**Tabela I - Distribuição geográfica dos Centros Culturais da Cidade do Rio de Janeiro por área em 2002**

	Centros Culturais	%
Zona Central	34	59,65
Zona Sul	17	29,82
Zona Norte	2	3,51
Zona Oeste	4	7,02
Total	57	100,00

Fonte: JB (17/02/2002)

No entanto, o fato de os equipamentos culturais estarem distribuídos desigualmente no espaço, localizados em áreas da cidade onde já existem inúmeros outros, faz surgir uma outra questão: a urgência de viabilizar a manutenção de qualidade destes equipamentos que já existem. Talvez fosse o caso de viabilizar o funcionamento dos *centros culturais* que já existem. Muitos centros culturais da PCRJ, por exemplo, necessitam de recursos para realização de projetos e outros possuem uma certa ociosidade do espaço por falta de planejamento de atividades, como foi constatado em pesquisa anterior<sup>4</sup>. De acordo com o *site*<sup>5</sup> da PCRJ, “nos últimos anos foram realizadas obras de recuperação e remodelação em vários espaços culturais, adequando-os e equipando-os para cumprir plenamente com seus objetivos de levar a cultura às diversas regiões da cidade do Rio Janeiro”.

A reflexão sobre a distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro deve caminhar ao lado de uma reflexão sobre a importância subjetiva do acesso a estes equipamentos. É preciso investigar os interesses que orientam a política cultural da cidade do Rio de Janeiro e os grupos sociais que beneficiam-se dela, já que temos a intenção de pensar o acesso aos equipamentos culturais como uma forma possível de exercer o *direito à cidade*.

A delimitação da análise feita neste trabalho resulta de duas razões principais: uma de ordem teórica – o entendimento de que a *produção do espaço* se dá por meio de práticas sociais – e outra de ordem prática – o questionamento quanto aos efeitos das

<sup>4</sup> idem

<sup>5</sup> <http://www.rio.rj.gov.br/culturas>

políticas culturais na vida cotidiana dos diferentes grupos sociais e nas práticas culturais destes grupos. Escolhemos a instalação de equipamentos culturais como forma de analisar a cidade a partir de suas diferentes paisagens, pois estas refletem usos e práticas culturais diferenciadas. A desigualdade na distribuição destes equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro pode refletir uma forma de ordenamento territorial que reproduz hegemonias sociais e segrega, não só o uso destes equipamentos culturais, como também as oportunidades de contato com outras realidades que permitem apropriações simbólicas variadas.

As desigualdades são reproduzidas através do espaço, assim como são desiguais os usos e as apropriações da cultura. O espaço é pensado a partir de uma ideologia do consumo e, cada vez mais, se destina à troca, assim como a apropriação e os modos de uso tendem a se subordinar cada vez mais ao mercado (Carlos, 1999). Por este motivo, torna-se importante analisar até que ponto o habitante da cidade é um mero consumidor de bens e até que ponto a cidade é um espaço onde a troca prevalece sobre o uso.

Através do estudo da distribuição e da localização dos bens e equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro, será possível confirmar a hipótese de que estes são instalados de forma a privilegiar o consumo. Também será possível refletir sobre como esta lógica da troca que prevalece sobre o uso, segrega as oportunidades de novos contatos culturais, já que muitos destes equipamentos são instalados em áreas onde a população pode pagar por este uso e não em áreas onde há maior concentração populacional ou carência deste tipo de equipamento. É necessário destacar, porém, que as densidades populacionais são relativas, já que o Centro da cidade, por exemplo, é a área mais freqüentada da cidade, mesmo sendo uma área de baixa densidade demográfica em termos de residências. O que explica a concentração de equipamentos culturais no Centro é a grande circulação de pessoas, já que esta é uma área que concentra as atividades ligadas ao setor financeiro e ao comércio.

Talvez o maior problema em se conceber um espaço desigual em termos da localização dos bens e equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro, esteja no fato da circulação das pessoas pela cidade ser dificultada pelo gasto que o transporte representa. Isto porque o aumento do custo de transporte é hoje um dos principais gastos do orçamento de um indivíduo, já que os salários não acompanharam o ritmo de crescimento do valor das passagens de ônibus, metrô, ou qualquer outro meio de transporte. Este fato mostra que a política cultural da cidade deve tentar incentivar as

ações culturais que considerem a dificuldade que a população de baixa e média renda possuem em locomover-se pela cidade. Porém, não se pode negar que a circulação de pessoas por diferentes áreas da cidade é algo bastante positivo quando pensamos o direito à cidade. Talvez uma política cultural que tenha como finalidade possibilitar o direito à cidade considere positiva a circulação de pessoas por áreas onde não costumam freqüentar, já que isso possibilitaria o encontro das diferenças e a troca de experiências.

No caso desta pesquisa, pretende-se investigar se, de fato, a instalação de objetos culturais tende a obedecer à racionalidade capitalista que se traduz numa intencionalidade econômica, ou mercantil, que, por sua vez dificulta as formas simbólicas de apropriação. É nossa hipótese, por conseguinte, que a cultura torna-se uma mercadoria e os espaços destinados às manifestações culturais passam a ser limitados pelo consumo. Como exemplo, podemos citar a pesquisa feita por Canclini (1996) na Cidade do México. Esta pesquisa mostrou que além das desigualdades econômicas e educacionais que limitam o acesso das majorias a bens culturais, o irregular e complexo desenvolvimento urbano e a distribuição não equilibrada de instalações, dificultam a ida a espetáculos públicos. Este estudo ainda nos mostra que quase toda a oferta cultural “clássica” (livrarias, museus, salas de teatro, música e cinema) concentra-se no Centro e no Sul da cidade, o que reforça a segregação através da desigualdade de renda e de educação, tornando as populações periféricas limitadas à televisão e ao rádio; dado que é reforçado quando o autor aponta que 95% da população do Distrito Federal daquele país vê habitualmente televisão, enquanto não chega a 10% o setor da população que se relaciona com a cultura institucionalizada (teatro, concertos, espetáculos de dança).

O curioso desta pesquisa realizada na Cidade do México em relação à cidade do Rio de Janeiro é que ambas mostram uma distribuição desigual e hierarquizada dos bens e equipamentos culturais e uma desigualdade no acesso a certas práticas culturais. Essa desigualdade acaba por refletir algumas práticas semelhantes, como a limitação àquilo que os meios de comunicação de massa, como a televisão, oferecem. O resultado dessa política cultural que privilegia determinadas ações culturais é o fortalecimento de práticas de consumo cultural, enquanto aquelas práticas que favorecem a criação e a produção cultural tornam-se mais dificultadas.

Ao escolher a cidade do Rio de Janeiro, pretendeu-se mostrar que as práticas culturais de determinados grupos sociais podem ser pensadas a partir de relações marcadas pela assimetria de poder e pela segregação. Em outras palavras, estudar o

caso da cidade do Rio de Janeiro é apenas um caminho para refletirmos sobre este tipo de relação que privilegia o lucro de alguns, o consumo de poucos e a segregação de muitos e que promove um espetáculo de poucos atores principais.

## 1.2 – DIFERENÇA, DESIGUALDADE E PRODUÇÃO DO ESPAÇO

A paisagem, assim como o ordenamento territorial, é uma forma de visualizarmos as práticas e relações sociais no espaço. Por este motivo, as práticas sociais e a organização do espaço devem ser vistas de forma dialética. A organização do espaço, assim como a paisagem de uma cidade, é uma *marca* de ações passadas, mas é também uma *matriz* produtora de novas ações (Berque, 1998). Esta matriz está carregada de intencionalidade e é capaz de conduzir as ações futuras dos atores sociais no sentido que mais convém aos grupos sociais dominantes. A paisagem (elemento teórico-metodológico importante para os estudos de geografia cultural), é uma *marca* pois é produto de uma ação e é *matriz* pois é também produtora de novas ações carregadas de intencionalidade.

Na vida cotidiana, os grupos sociais possuem práticas que modificam o espaço. Estas práticas sociais podem ser culturais, políticas ou mercantis e, em alguns casos, podem combinar duas ou mais delas. Porém, algumas práticas podem depender de uma estrutura mínima para que possam realizar-se. E esta estrutura não é apenas física – como a construção de um equipamento cultural, já que muitas vezes é preciso incentivar as apropriações simbólicas, a partir do sentido de pertencimento e identificação entre o grupo e o lugar.

Os códigos espaciais são elaborados pelos sujeitos através de práticas espaciais e o espaço não é um elemento passivo e sim ativo, com um significado social. Santos (1978, apud Santos 1997) considera o espaço como um conjunto de fixos e fluxos, sendo que os elementos fixos, fixados em cada lugar permitem ações que modificam o próprio lugar e os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também, se modificam (Santos, 1982, 1988; apud Santos, 1997). No caso deste estudo, os fixos são os equipamentos culturais (objetos-fixos) que distribuídos pela cidade podem gerar práticas (ações-fluxos) e usos diferenciados dos lugares.

Ainda segundo Santos, o espaço é um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá (1997:51). Os objetos para Santos são o produto de uma elaboração social e se inserem de forma desigual na história, no tempo e no território (idem:52). É isto que este trabalho procura mostrar: que existe uma distribuição desigual dos objetos no espaço, que pode gerar oportunidades desiguais aos sujeitos e aos diferentes grupos sociais, o que torna o papel desses objetos simbólico, mas também funcional.

Um sistema de objetos é um conjunto de objetos interagindo, atuando em conjunto determinadas operações. Sauer em 1925 (apud Santos, 1997), já falava que os objetos da paisagem existem em correlação. Para Baudrillard (apud Santos, 1997) objeto seria aquilo que o homem utiliza em sua vida cotidiana, constituindo um símbolo, um signo. Para este autor os objetos possuem um importante papel em nosso tempo, já que é a partir deles que se produz o imaginário, que tem profunda repercussão sobre um conjunto da vida humana, incluindo a redefinição da sociedade e do espaço. O homem não é um objeto entre outros objetos e sim um sujeito que se relaciona com seu entorno. Daí porque Santos 1997, citando Bollnow, fala que o homem pode ser definido por sua intencionalidade. O presente trabalho procura mostrar que a disposição desigual dos objetos (equipamentos culturais) no espaço possui um grau de racionalidade e intencionalidade; que amplia a desigualdade através de oportunidades culturais desiguais para diferentes áreas da cidade.

Quanto às ações, elas servem para modificar alguma situação. Para Morgenster, um agente mudando alguma coisa, muda a si mesmo (1960:34 apud Santos, 1997). Para Schutz (1967 apud Santos 1997:63) a *ação* é a execução de um ato projetado. As ações resultam de necessidades, naturais ou criadas e, segundo Santos, as necessidades podem ser materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, morais e conduzem os homens a agir e levam a funções que desembocam em objetos (Santos, 1997:67). Santos ainda ressalta a importância de operarmos uma distinção entre a escala de realização das ações e a escala do seu comando, já que muitas vezes as ações se exercem em um lugar, mas são produtos de necessidades alheias (1997:65).

As ações possuem, portanto, um grau de racionalidade e intencionalidade. Para Santos (1997), à intencionalidade das ações conjuga-se a intencionalidade dos objetos e isto acontece exatamente porque há uma interferência contínua entre os dois sistemas.

Para Baudrillard a descrição de um sistema de objetos depende da descrição de um sistema de práticas. As práticas são atos rotinados ou quase rotinados que participam da produção de uma ordem. As práticas que mais nos interessam no presente trabalho são aquelas relacionadas à cultura, dentre as quais se destacam aquelas ligadas ao uso dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Aqui podemos trabalhar com a idéia de que as políticas culturais se mostram por meio de *ações* que norteiam, entre outras coisas, a instalação de *objetos*, aqui representados pelos equipamentos culturais. Santos (1997) diz que tanto os objetos quanto as ações são cada vez mais artificializados, e obedecem cada vez mais a uma *racionalidade* e uma *intencionalidade* capitalista. A instalação de objetos culturais tende a obedecer à racionalidade capitalista que se traduz em uma intencionalidade econômica, ou mercantil. Isso porque esse tipo de equipamento quase sempre, tem um uso ligado ao consumo, o que faz com que seu valor esteja na troca e não no uso. Talvez isto signifique que o espaço da cidade seja planejado e concebido de acordo com uma intencionalidade, que pode favorecer determinados grupos sociais. Porém, não se pode negar que o espaço é produzido por uma multiplicidade de sujeitos, com variadas intenções, por meio de suas práticas cotidianas, com destaque às ações dos movimentos sociais.

Parece-nos que algumas considerações sobre a *produção do espaço* e o *direito à cidade* devem ser tecidas, e para este fim, partilhamos a concepção de Lefebvre para quem a produção do espaço é um conceito teórico que se soma a uma realidade prática e para quem qualquer espaço contém, implica e dissimula relações sociais. Segundo Lefebvre, o espaço não é um continente, ou um elemento passivo na construção da sociedade, pois tem um papel ativo e fundamental no processo social. Para ele, o espaço se organiza de acordo com relações sociais de produção, sendo que a produção é vista de forma bastante ampliada por este autor.

Para Lefebvre, o espaço é, ao mesmo tempo, uma produção social e um instrumento político. De acordo com Lefebvre (1976), o espaço é política e não um mero suporte ou mediação. Isto significa que o espaço não é apenas um palco das ações da sociedade, mas um elemento fundamental das diferentes formas de organização social e política, das diferentes relações sociais de produção e de práticas sociais distintas. O espaço, mais que um elemento fundamental do cotidiano, é algo modificado e, portanto, produzido socialmente.

Intervir no espaço é intervir na reprodução da vida social. Partimos da idéia que as políticas culturais serão mais democráticas ao permitirem a afirmação da diferença e não ao ampliarem as desigualdades. A diferença é uma das categorias fundamentais para pensar a sociedade e não é por acaso que Lefebvre propõe o *direito à diferença*. Se a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos, então temos que pensar a cidade de forma a favorecer este encontro e não a segregação, que dificulta o acesso de determinados grupos sociais a certas ações, objetos e vivências culturais. Esta segregação pode ser entendida como resultado de um espaço concebido de forma a favorecer a distância entre os grupos sociais e não seu encontro e que, ao mesmo tempo, resulta em uma ampliação ainda maior das distâncias entre os que têm e os que não têm direito à cidade.

Para Sennett (1993) há uma busca constante no sentido de apagar as *diferenças* entre as pessoas e, a fim de apagar a estranheza gerada pela diferença, tenta-se tornar a experiência humana íntima e local. Isso significa que, para este autor, há uma '*celebração do gueto*', na medida em que torna-se cada vez mais comum a guetificação da sociedade<sup>6</sup>. Este processo de guetificação faz com que as pessoas percam a oportunidade de conhecer e questionar a diferença existente entre as pessoas (Sennett, 1993). Para este autor, somente quando há o encontro das diferenças, torna-se possível questionar verdades estabelecidas e enriquecer as percepções e as experiências vividas.

Ruy Moreira diz que, se a identidade eliminou o espaço, a diferença o ressuscita. Segundo Moreira, "a diferença foi substituída pelos contrários no interior da contradição e dissolvida como unidade na síntese que os supera e, assim, a diferença foi banida do mundo" (1999:41). Talvez nossa sociedade (e a ciência por ela produzida) tenha uma tendência a desvalorizar a diferença em função da necessidade de criar homogeneidades. Nossa sociedade tem rejeitado aquilo que não obedece à ordem formal e à razão; sem perceber a riqueza que há naquilo que é diferente<sup>7</sup>. Isto porque temos a tendência de

---

<sup>6</sup> Essa guetificação da sociedade expressa-se espacialmente através da existência de favelas e condomínios fechados, geograficamente próximos, mas distantes socialmente. Essa distância se agrava ao se combinar com diferentes tipos de preconceito.

<sup>7</sup> No caso deste trabalho a ordem formal é o ordenamento proposto pela razão; e a *diferença* e a "riqueza" está, justamente, naquilo que foge ao padrão racional, como por exemplo a "desordem" das favelas. A favela representa a diferença, pois seu espaço não foi planejado e sim vivenciado, construído diante da necessidade e de inúmeras experiências. Uma favela não é igual a outra, e dentro de uma favela podem existir inúmeras formas de ocupação, em diferentes momentos, fato que resulta em características bastante diferentes. Nesta pesquisa verificou-se que a resposta da favela à falta de investimentos públicos na área da cultura é o fortalecimento de ações culturais de resistência, que rompem a lógica de passividades do consumo de espaços culturais formais, criando a possibilidade de realização de ações culturais de criação, como veremos adiante.

pensar a diferença em termos de mais e menos, isto é, de ver as diferenças em níveis, em graus; onde há, na verdade, diferenças de natureza. A proposta de Bergson que apresentamos no capítulo referente à cultura trata exatamente disso: pensar as diferenças de natureza independentemente de qualquer forma de negação, pois há diferenças no ser e nada há de negativo nisto.

Mas é fato que os diferentes grupos sociais possuem práticas (sociais, espaciais, culturais, políticas, etc.) distintas. As práticas compreendem aquelas ações que geram representações, valores e significados. Elas resultam em um sistema de representações simbólicas e podem ser definidas como aquelas ações que estão voltadas para a compreensão do homem a respeito dele mesmo, da sociedade e do espaço-tempo. Elas também permitem, através do cotidiano, que os atores sociais sejam capazes de manter, reproduzir e, principalmente, transformar a ordem estabelecida.

No entanto, algumas práticas podem ser determinadas por fatores externos à vontade dos atores sociais. A partir da reflexão sobre algumas práticas ligadas ao acesso cultural na cidade do Rio de Janeiro é possível perceber, logo de saída, que a *renda* é um fator decisivo para efetivar algumas práticas. Isto porque a escolha de determinadas ações culturais depende, muitas vezes, de um consumo. Em outras palavras, determinadas áreas da cidade ou determinados bens e equipamentos da cidade têm o uso vinculado ao consumo e isto faz com que algumas práticas sejam negadas à parcela da população que não possui condições econômicas de ter este tipo de gasto.

Neste caso, a *diferença* está no *poder de consumo* e é este poder que vai indicar as áreas da cidade onde vão ocorrer certas políticas como a instalação de equipamentos culturais, assim como a renda possibilita ou não o consumo cultural nestes/destes equipamentos. Para Heller e Fehér (1998), é o *nível* de consumo (a quantidade de dinheiro gasto no consumo) que se torna a fonte de identificação cultural, fazendo da diferenciação uma questão de quantidade e não de qualidade; o que não quer dizer que todos passaram a consumir as mesmas mercadorias, apenas em quantidades diferentes. Quando a diferença envolve a noção de quantidades diferenciadas, estamos falando de uma diferença de grau e, portanto, de uma desigualdade. Haesbaert, com base nas idéias de Bergson ressalta:

O desigual ou, em outras palavras, a diferença de grau, exige sempre a referência a uma escala de valores-padrão frente à qual os processos são comparados, medidos ou mesmo hierarquizados, pois em toda medida entra um elemento de convenção (1999:24).



No caso deste trabalho a *diferença* aparece inúmeras vezes a partir da idéia de que existem pertenças culturais diferenciadas. Porém, a formação de grupos sociais distintos a partir da existência de *diferenças de grau*, traduzidas em números pela *renda*, nos chama a atenção para o fato de que cada grupo possui uma posição na hierarquia social. E esta posição diferenciada na hierarquia social nada mais é do que uma forma de desigualdade evidente. A renda é a expressão numérica da desigualdade social, porém outros indicadores ajudam a evidenciar as desigualdades, como por exemplo o acesso à educação. Em outras palavras, ao reconhecermos estilos e modo de vida diferenciados entre os diferentes grupos sociais estamos reconhecendo também uma estratificação social, cujo parâmetro de hierarquização é o nível de consumo.

A idéia de posição de Raffestin (1993), pode ser útil para esta reflexão sobre a posição na hierarquia social, em termos espaciais, na medida em que, para este autor, não existe mais centro e periferia, o que há é uma rede, na qual os atores estão em uma posição e com uma forma. Sua base de investigação do ordenamento territorial está nestes dois conceitos - forma e posição - como representação do território. Para Raffestin (1993), a forma e a posição dão sentido ao exercício do poder, pois ele também se exprime na repressão dos corpos no espaço. A crítica que seria possível fazer a Raffestin, passa pela compreensão de que sua análise, apesar de contribuir para o entendimento de questões referentes à posição dos atores no território, não consegue superar a visão cartesiana de mundo. O autor vê os excluídos – ou mal incluídos nessa tessitura - como “fora da ordem” dominante. Isto talvez possa significar que ele parte da visão dos dominantes e não dos dominados.

Foucault faz exatamente o oposto e procura *analisar a dominação a partir dos súditos e não do Rei*. Se em nossas leituras reproduzimos ideologias, então Foucault propõe que nosso olhar priorize as táticas dos que lutam contra a soberania. Para Foucault a dominação não é apenas de um grupo sobre o outro, ele entende a dominação em suas múltiplas formas. Por este motivo, a análise deste autor prioriza os súditos em suas relações recíprocas e as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social.

Bauman (1999), analisa a sociedade de consumo e as práticas que esta impõe aos diferentes grupos sociais, através de uma comparação entre turistas e vagabundos: “(...) a extensão ao longo da qual os de ‘classe alta’ e os de ‘classe baixa’ se situam numa sociedade de consumo é o seu grau de mobilidade – sua liberdade de escolher onde

estar”. Isso porque muitas vezes a escolha do lugar onde se deseja ir depende de um gasto com transporte, além do consumo *do* e *no* lugar. É como se a renda representasse o tipo de inserção do indivíduo, e do grupo do qual faz parte, na dinâmica da sociedade. Bauman (1999), ainda analisa a mobilidade dos grupos sociais no espaço e procura revelar como *turistas* e *vagabundos* se comportam diante do consumo. Ele diz: “o vagabundo é um consumidor frustrado; (...) seu potencial de consumo é tão limitado quanto seus recursos. Essa falha torna precária a sua posição social. Eles quebram a norma e solapam a ordem”. Este autor também usa a idéia de posição, mas não vê os pobres como indivíduos inertes. Em sua visão há uma inclusão destes indivíduos na dinâmica da sociedade, mas esta inclusão é precária. Não é o fato de ter se referido aos pobres como *vagabundos* que torna esta análise menos importante, pois esta é apenas uma tentativa de evidenciar como os migrantes pobres são tratados em uma sociedade que valoriza apenas os “turistas” – aqueles que podem pagar pela sua mobilidade.

O importante desta análise de Bauman é que ele percebe que os pobres têm uma reação diante da desigualdade, pois *quebram a norma* (formal) e *solapam a ordem* (racional). Pensar o *ser no mundo* significa pensar a *diferença*; significa pensar que cada sujeito tem uma intuição e uma essência (intencionalidade). A diferença pode potencializar a mudança; a transformação. Santos afirma algo parecido quando fala da força do lugar e dos pobres, com seu tempo lento em um mundo regido pela riqueza e pela rapidez global. Ele parte da reflexão acerca da intencionalidade, mas não suprime a diferença. É o ser no mundo pensado a partir da diferença.

### **1.3 - UM ESTUDO SOBRE ESPAÇO, CULTURA E POLÍTICA**

É necessário esclarecer que este trabalho busca sinalizar uma problemática e fornecer subsídios para compreendê-la. Trata-se de uma análise que aborda relações entre espaço, política e cultura. Como nossa intenção era realizar uma investigação de como o conjunto de práticas culturais constitui-se em um dos elementos fundamentais da produção do espaço, esboçamos o início da reflexão sobre o espaço urbano a partir de algumas idéias de Henri Lefébvre, Milton Santos e outros autores importantes. Nesse momento procuramos inserir alguns conceitos fundamentais como a *produção do espaço* e o debate acerca do *direito à cidade*.

A análise geográfica da temática cultural na cidade do Rio de Janeiro é norteada pelas seguintes questões: 1) Qual o impacto das políticas culturais na produção do espaço urbano? Além desta questão central, outros questionamentos tornaram-se igualmente importantes: 2) As políticas culturais podem influenciar as práticas culturais? 3) Que tipos de uso do espaço urbano podem resultar destas práticas culturais?

Para podermos alcançar os objetivos a que nos propomos, parece-nos necessário contextualizarmos nossa reflexão no âmbito da Geografia, e identificar as características que fazem deste trabalho, um estudo de Geografia Cultural. Para tanto, diferentes momentos da abordagem cultural da Geografia, seus limites, suas possibilidades, compõem o eixo temático principal do capítulo dois, que procura evidenciar também a articulação de uma abordagem cultural ao estudo do espaço urbano.

Para refletirmos sobre a relação existente entre espaço e cultura precisamos compreender melhor estas duas noções e mesmo que a cultura seja um conceito extremamente complexo e difícil de ser definido, este foi o tema escolhido para compor o terceiro capítulo: a dificuldade de se definir *cultura*. Cabe alertar que não é proposta deste trabalho resolver tais controvérsias sobre a definição do que seja a cultura, e mesmo que tenha havido uma discussão conceitual a este respeito, este não é o tema central e sim sua relação com a produção do espaço. Para definirmos cultura, buscamos um caminho de fragmentar as diferentes visões do que seja a cultura a partir dos diferentes campos do conhecimento: partindo da Antropologia, passando pela Geografia e por outros campos não menos importantes como a História e a Sociologia da Cultura, até chegarmos à visão de cultura trabalhada pela política cultural.

No quarto capítulo, a política cultural é analisada como meio de organização das estruturas culturais e, como toda política, pode representar uma certa intencionalidade que contribui para modificar o espaço urbano. Isto se dá não só no momento em que se decide instalar um equipamento cultural em uma determinada área da cidade, como também no momento em que ocorre o uso deste equipamento.

Afinal, como afirma Santos (1997), o uso de objetos *fixos* modifica não só os lugares onde estes *fixos* se encontram, como também gera modificações nos *fluxos* a eles conectados. Este é apenas um exemplo de como uma política cultural pode influenciar uma prática cultural, que por sua vez, gera um uso e uma modificação do espaço. A trajetória empreendida neste estudo teve como preocupação central situar as práticas culturais, entre outras coisas, como possíveis conseqüências de determinadas políticas

culturais e, ao mesmo tempo, como uma das formas que o sujeito social tem para agir no espaço. Pode-se dizer, que analisar a delicada relação entre política e cultura foi o principal objetivo do capítulo quatro.

No quinto capítulo, buscamos aprofundar o estudo de caso, tendo como recorte espacial a cidade do Rio de Janeiro e como recorte temporal a última década (1993-2003). Trata-se de identificar a política cultural desta cidade, para que seja possível apontar elementos que contribuam para o debate sobre a influência das políticas e práticas culturais na produção e uso do espaço, uma vez que a distribuição de bens e equipamentos culturais mostra a existência de um ordenamento desigual e diferenciado. A desigualdade evidencia-se com a instalação concentrada de equipamentos culturais nas Zonas Sul e Central da cidade e a diferenciação de políticas torna-se evidente com a escolha do tipo de equipamento destinado a cada área da cidade: enquanto as Zonas Sul e Central possuem mais Teatros e Centros Culturais, nas Zonas Norte e Oeste predominam as Lonas Culturais.

Se as práticas sociais produzem o espaço, talvez seja importante perceber aquilo que pode influenciar tais práticas. Quando as práticas culturais (como a ida a um espetáculo de dança) tornam-se limitadas pelo consumo, impossibilita-se inúmeras formas de apropriação simbólica e limita-se a aquisição de um *capital cultural*. Isto significa que a política cultural pode servir aos interesses daqueles que tratam a cultura como mercadoria, mas pode servir também às necessidades-vontades dos grupos sociais menos favorecidos economicamente.

Para enfatizar que a sociedade mobilizada pode reagir contra a desigualdade de oportunidade nos campos social e cultural, há, ainda na etapa final do trabalho, um comentário sobre as ações de inserção social que utilizam a cultura como instrumento privilegiado de ação política e de afirmação da cidadania. Este não é apenas um comentário, mas um indicativo de como a sociedade pode participar ativamente da luta pela ampliação das oportunidades através de *ações culturais de resistência*. Tais ações são consideradas uma *resistência*, pois caminham no sentido oposto à lógica dominante que vincula a cultura ao consumo e que amplia a segregação. Algumas destas *ações culturais de resistência* fazem da cultura um importante instrumento de conscientização política e de mobilização, pois possibilitam a reflexão da vida cotidiana e o questionamento das desigualdades ao tratarem a cultura como um instrumento de afirmação da cidadania.

A política cultural encontra-se no centro das preocupações do ministério e das secretárias de cultura e dos grupos sociais capazes de mobilizar suas ações no sentido de formular e desenvolver manifestações culturais em seu cotidiano. Quando Coelho nos fala que para que as políticas culturais possam ser eficientes, é necessário que no momento de sua formulação haja diálogo entre propositores e receptores, então devemos considerar os receptores, atores fundamentais no processo de elaboração de políticas culturais. Mas, como viabilizar a participação social na formulação de políticas públicas de cultura? Não temos a pretensão de responder a tal indagação, todavia, o presente trabalho propõe-se fornecer subsídios para uma política e prática cultural mais equânime.

## **2. A Abordagem Cultural da Geografia**

Neste capítulo trataremos de apresentar elementos que permitam contextualizar nossa reflexão no âmbito da Geografia e das possíveis perspectivas de análise, com uma dupla finalidade: primeiro, de situar o leitor, ainda que de forma abreviada, em relação à problemática em que se insere nossa reflexão e, segundo, para nos localizarmos e posicionarmos analiticamente.

Trata-se, portanto, de resgatar, sinteticamente a riqueza e diversidade de correntes de pensamento que informaram e formaram a atual Geografia Cultural, já abordada por diversos autores de reconhecida contribuição para o pensamento geográfico como Claval, Cosgrove, McDowell, Rosendahl, Haesbaert e Corrêa, entre outros.

Este resgate histórico da Geografia Cultural nos ajuda a perceber os caminhos já percorridos e as diferentes formas de pensar desta corrente da Geografia que busca pensar o espaço através da cultura. Este capítulo abre uma reflexão sobre a origem da abordagem cultural na Geografia em três escolas que constituem os principais pilares da Geografia Cultural Tradicional: a alemã, a francesa e a norte-americana. Em cada uma destas vertentes, buscamos destacar as contribuições feitas pelos autores mais representativos.

As transformações da Geografia Cultural e os diálogos interdisciplinares também estão presentes nesta etapa do trabalho, assim como as contribuições feitas no âmbito interno da Geografia. As possibilidades futuras da Geografia Cultural encerram este capítulo e a partir das inúmeras contribuições feitas pelos autores destacados anteriormente – Berque, Cosgrove e Claval – consideramos possível propor uma

abordagem ainda mais crítica para a chamada Nova Geografia Cultural. Isto porque há, atualmente, uma tentativa de se colocar a Geografia Cultural em um contexto mais próximo da teoria social crítica.

## 2.1 A GEOGRAFIA E AS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA NO ESPAÇO

A Geografia nasceu para descrever a Terra e assinalar sua diversidade (Claval, 1999:19). Segundo Maciel, a Geografia possui uma vasta herança como discurso ordenador do mundo a partir da descrição das formas operadas pela natureza e pelo homem, buscando explicar suas conexões (2002:99). No entanto, Claval ressalta que, no final do século XIX, as relações sociedade/meio tornaram-se centrais para a disciplina. Friedrich Ratzel cria o termo *antropogeografia* para designar este campo de investigação. A Geografia proposta por Ratzel privilegiou o elemento humano e abriu frentes de estudo, tal como nos diz Moraes (1993:57). Vidal de La Blache e o grupo de pesquisadores por ele estimulado traduzem o termo *antropogeografia* por Geografia Humana, noção que se impõe nos últimos anos do século XIX (Claval, 1999:20). A Geografia Humana estuda a repartição dos homens, de suas atividades e de suas obras na superfície da Terra (Claval, 1999:11) e procura encontrar explicações para as diferentes formas com que os grupos humanos inserem-se no ambiente, o exploram e o transformam (idem).

Segundo Gomes, hoje a Geografia toma para si a responsabilidade de produzir uma verdadeira interpretação dos fenômenos, por meio de uma inovadora análise espacial (Gomes, 2002:7). Ainda segundo este autor, isto implica manter-se fiel ao compromisso de exprimir primordialmente a importância e o alcance da dimensão espacial nos fenômenos que ela estuda (idem:8). Para Gomes há duas conseqüências principais que derivam desta busca pela dimensão espacial:

Em primeiro lugar, a ordem espacial dos objetos e das práticas sociais passa a ser o elemento central desta análise, ou seja, a trama relacional das localizações é um dos elementos-chave na compreensão dos fenômenos. Em segundo lugar, esta ordem espacial, além de ser uma das condições básicas para a existência das práticas, é também concebida, simultaneamente, como portadora de sentidos, ou seja, esta análise espacial pode produzir uma interpretação original desses fenômenos (2002:8).

A proposta de Gomes de que as análises geográficas devem enfatizar a dimensão espacial dos fenômenos, não exclui a possibilidade de realizarmos um diálogo

interdisciplinar, mantendo a identidade do olhar geográfico<sup>8</sup>. As pesquisas geográficas podem, portanto, articular esta dimensão espacial, com a dimensão cultural<sup>9</sup>, mas isto deve ser feito a partir de um diálogo constante com profissionais de outras disciplinas que também vêm estudando o espaço urbano, como os antropólogos, sociólogos, arquitetos e historiadores (2002:8).

Gomes chama a atenção para o fato de que, “a ordem espacial dos objetos e das práticas sociais” deve ser o eixo central das análises geográficas. Isso acontece na medida em que “esta ordem espacial, além de ser uma das condições básicas para a existência de práticas, é também concebida, simultaneamente, como portadora de sentidos” (Gomes, 2002:8). De acordo com Maciel,

Para compreender as formas que são reveladas através da observação, o geógrafo deve reunir, comparar e decifrar os padrões espaciais constatados, buscando analisar a localização dos elementos, a teia de relações que os unem e os processos que os ensejam e alteram. (...) ainda compete à geografia, em grande medida, o papel de elaboração e explicação da imagem do mundo e da ordem espacial das coisas (Maciel, 2002: 100-101).

Isto mostra que as análises geográficas devem fazer uma articulação entre os aspectos mais objetivos e aqueles de caráter mais subjetivos que compõem a realidade. Se os objetos e práticas que marcam o espaço carregam consigo uma carga de objetividade, mas também uma imensa carga de subjetividade, o estudo da cultura pode ser um caminho possível para desvendarmos a subjetividade, não tão aparente da realidade geográfica.

Para Claval (1999:11), a cultura é um campo comum para o conjunto das ciências humanas. Para este autor, cada disciplina aborda este imenso domínio a partir de pontos de vista diferentes. Desse modo, a cultura é um *objeto* comum para diversos campos das ciências humanas. Com enfoques diferenciados, cada disciplina procura esclarecer um aspecto do que seja a cultura, da forma que mais se aproxime de seus interesses.

A Geografia Humana, além de procurar explicações para as diferentes formas com que os grupos humanos se inserem no espaço, explorando-o e transformando-o, dá ao geógrafo a possibilidade de debruçar-se sobre os laços que os indivíduos tecem entre si,

---

<sup>8</sup> Segundo Maciel, a construção do olhar geográfico representa uma visão inteiramente nova e amplificada sobre o espaço em nível universal, incorporando a sensibilidade artística ocidental e a racionalidade das ciências naturais (2002:101).

<sup>9</sup> Gomes cita como exemplo dessa articulação entre as dimensões espacial e cultural, a contribuição da chamada “nova Geografia Cultural”, e diz que Cosgrove e Duncan realizaram de forma positiva esta articulação entre o urbano e a dimensão cultural. (Gomes, 2002: 18)



sobre a maneira como instituem a sociedade, como a organizam e como a identificam ao território no qual vivem, ou com o qual sonham (Claval, 1999:11). E mais do que isso, Claval nos mostra que o componente cultural está e sempre esteve presente nas reflexões da geografia humana (Claval, 1999:20).

Com base nesta proposta de Claval, é possível dizer que para a Geografia, a cultura é um elemento essencial para compreendermos a forma de organização das sociedades no espaço. Este autor nos diz que a cultura é uma construção que permite aos indivíduos e aos grupos projetarem-se no futuro (Claval, 1999:13). Segundo o autor, a cultura não é vivenciada passivamente por aqueles que a recebem como herança. Isto porque os indivíduos e grupos reagem àquilo que lhes é proposto ou que se lhes pretende impor, interiorizando certos traços e rejeitando outros (idem). Ainda segundo Claval, os homens inventam, ao longo de suas existências, novas maneiras de fazer, o que caracterizaria a cultura como realidade mutável (ibidem).

Para Rosendahl e Corrêa (1999:7), o interesse pela cultura constituiu-se em uma longa tradição entre os geógrafos e lembram que Claval em 1995 assinalou que foi a diversidade dos resultados da ação humana sobre a superfície da Terra que atraiu o interesse dos geógrafos para estas diferenças, que são, efetivamente, de natureza cultural.

A partir da idéia de que o homem se diferencia dos animais pelo arsenal de ferramentas e de técnicas que fabrica para proteger-se dos excessos do clima; pela possibilidade de explorar os recursos naturais; e também da idéia de que de uma civilização para outra estes meios variam, sendo mais complexos e eficazes em uma ou outra; Claval nos mostra que as relações dos grupos com o ambiente se modificam no decorrer dos tempos (Claval, 1999:419).

Claval (1999), também diz que a geografia humana traz, desde suas primeiras etapas, um componente cultural e não adquire exatamente a mesma forma na Alemanha, nos Estados Unidos e na França, países que mais destacaram-se por sua produção acadêmica no âmbito da geografia da cultura.

## **2.2 - GEOGRAFIA CULTURAL: PASSADO, PRESENTE E POSSIBILIDADES FUTURAS**

Para Wagner e Mikesell, *Geografia Cultural* é a aplicação da idéia de cultura aos problemas geográficos (2000:111). Segundo Rosendahl e Corrêa, a Geografia Cultural tem sua origem plenamente contextualizada no final do século XIX, na Europa. Sua origem se dá no bojo das discussões sobre a natureza da Geografia e de sua identidade face às demais ciências e também no âmbito do debate epistemológico que contrapunha o positivismo e o historicismo (1999: 7).

O diálogo estabelecido entre os autores da *Nova Geografia Cultural* e os autores da chamada *Geografia Cultural Tradicional* impactou e enriqueceu os debates feitos por toda a comunidade geográfica. Segundo Rosendahl e Corrêa, isto evidenciou-se no momento em que esta comunidade geográfica ficou ciente de que as explicações em voga, fortemente calcadas em uma perspectiva econômica, já não eram mais capazes de dar conta dos processos, formas e interações espaciais, portadoras de uma objetividade, mas também geradoras de uma avaliação que culmina com diferentes intersubjetividades (1999: 8-9).

Portanto, conhecer os caminhos percorridos pela Geografia Cultural, desde sua origem aos dias atuais, pode nos ajudar a compreender como a Geografia tem buscado pensar as manifestações da cultura no espaço. Este será o tema principal das páginas que seguem.

## **2.3 – AS ORIGENS DA GEOGRAFIA CULTURAL NA ALEMANHA, FRANÇA E ESTADOS UNIDOS**

Segundo Rosendahl e Corrêa (idem), a Geografia Cultural tem como berço a Europa, porém o seu desenvolvimento e sua força vieram muito mais da escola norte-americana, na qual Carl Sauer teve grande destaque. Alemanha e França tiveram um papel fundamental na construção do pensamento geográfico como um todo e a escola norte-americana também trouxe significativas contribuições para a Geografia em seu âmbito cultural. Porém, como toda ciência, a Geografia se renova constantemente e aquilo que foi produzido no passado serve de base para novas reflexões, mesmo que para isso seja preciso criticar aquilo que foi dito ou mesmo criar novas formas de abordar determinados temas.

### **2.3.1 - Os avanços da Geografia alemã em relação a uma abordagem cultural**

A Geografia Cultural surgiu, na Alemanha, no início do século XX: era a “Kulturlandschaft”. Nela, a paisagem era um conhecimento específico que servia para diferenciá-la das outras ciências. Esta Geografia considerava a paisagem como uma unidade espacial definida em termos formais, funcionais e genéticos (Holzer, 2000).

Segundo Paul Claval (1999:20), os primórdios da Geografia Cultural de língua alemã estão localizados na obra de Friedrich Ratzel (1844-1904). De acordo com Claval, o termo Geografia Cultural foi introduzido na Geografia pela primeira vez na obra de Ratzel, cujo título “*A Geografia Cultural dos Estados Unidos da América do Norte com a ênfase especialmente voltada para as suas condições econômicas*” evidenciava as distâncias existentes entre a concepção deste autor e das atuais obras da Geografia Cultural.

Ratzel atribui um importante papel aos fatos da cultura para a ciência geográfica. Sua visão, no entanto, é focada sobretudo nos aspectos materiais da cultura. Isso porque a cultura é vista por Ratzel como o conjunto de artefatos utilizados pelo homem em sua relação com o espaço (Claval, 1999:22). Porém, Ratzel, segundo Claval (1999) via a geografia política como essencial para compreender os fatos de repartição humana no espaço.

Para Raffestin (1993), Ratzel é um ‘momento epistemológico’ da Geografia, pois combatia a visão descritiva predominante até então na Geografia e buscava novas formas de análise. Para Martins (2001) Ratzel ao avançar na formulação de grandes construções explicativas, faz com que o “sentido do espaço” ocupe um lugar primordial (Martins 2001: 116). Foi Ratzel quem fundou a *antropogeografia* (1882-1891), que analisava a repartição dos homens na superfície da Terra, e que buscava as influências da natureza sobre os homens e suas modificações no meio natural.

Esta proximidade entre o homem e a natureza presentes na obra de Ratzel evidenciava sua proximidade com os mestres da Geografia alemã, Alexandre Humboldt e Carl Ritter. Este último autor teve um papel fundamental na construção das bases da geografia política, já que seus trabalhos de geografia e cartografia política foram destacados até mesmo por La Blache<sup>10</sup>. De acordo com Martins, Ratzel é considerado por

---

<sup>10</sup> La Blache, Paul Vidal de. A Geografia Política: a propósito dos escritos de Friedrich Ratzel. In annales de Géographie n.32, ano 7, 1898 (título original: La Géographie Politique a propôs dês écrits de M. Friedrich Ratzel). Tradução: Rogério Haesbaert e Sylvain Souchaud. *Geographia*, nº7, ano 4, Niterói : UFF/EGG, 2002.

muitos o fundador da moderna Geografia Humana. Além disso, este autor alemão também foi o principal responsável pelo estabelecimento da Geografia Política como disciplina (Martins, 2001:115). É importante destacar que, para Ratzel, a Geografia aparece muito relacionada ao solo e à natureza física do território (*pays*). Como se pode depreender da passagem a seguir:

O papel do elemento humano na política não pode ser exatamente apreciado, se não se conhecem as condições às quais a ação política do homem está subordinada. A organização de uma sociedade depende estreitamente da natureza de seu solo, de sua situação; o conhecimento da natureza física do território (*pays*), de suas vantagens e de seus inconvenientes, resulta então na história política. A história nos mostra, muito mais do que os historiadores, a que ponto o solo é a base real da política. Uma política verdadeiramente prática tem sempre um ponto de partida na geografia. (Ratzel, 1898)

Para Ratzel, o instrumento principal que os povos utilizam para reger sua relação com o espaço é o Estado, e assim este passa a ter um papel central em suas reflexões. Ratzel via o Estado como organismo vivo e dependente do solo. Para ele, a organização da sociedade estava subordinada ao solo, que em certos momentos chega a ser visto como sinônimo de Estado. Além disso, para Ratzel o Estado era a única fonte de poder. O Estado em Ratzel é trabalhado como totalitário no sentido de que ele tudo decide. É o que Raffestin (1993) chama de Estadocentrismo.

Além disso, a Geografia ratzeliana enfatiza a finitude do espaço e compara os Estados a organismos sempre ameaçados em sua existência pela falta de lugar<sup>11</sup> (Claval, 1999:23). Nas palavras de Claval, a idéia darwiniana de luta pela vida limita o interesse que Ratzel dedica aos fatos de cultura e dá à sua obra um alcance essencialmente político. Nesse sentido, é possível dizer que, para Ratzel, o político impõe-se ao cultural (*idem*).

Muitos geógrafos alemães, assim como Ratzel, estavam à procura de uma definição que tornasse mais evidente o objeto da Geografia. Segundo Claval, entre os geógrafos alemães que buscavam uma definição clara do objeto da Geografia, Otto Schlüter (1872-1959) se destacou pelos estudos relacionados à paisagem. Sua definição de paisagem encontrou eco considerável por manter a unidade da Geografia ao estabelecer que a paisagem é modelada tanto pelas forças da natureza, quanto pelas ações humanas (Claval, 1999:23). Schlüter definia a Geografia como a ciência responsável pelo estudo da paisagem concebida por ele e por outros autores alemães,

---

<sup>11</sup> lugar aqui aparece como um tamanho, como a possibilidade de ampliação do terreno.

como a *marca* que os homens deixam no espaço através de suas ações. Assim, de acordo com Claval, se originaram as expressões *paisagem cultural* e *paisagem humanizada* (1999: p.24).

A paisagem foi amplamente utilizada como objeto geográfico por outros autores alemães, como é o caso de Siegfried Passarge (1866-1958). Segundo Paul Claval, mesmo que a reputação deste autor tenha sido questionada em função de seu entusiasmo pelo nazismo, não devemos esquecer da qualidade de seu trabalho sobre a paisagem (Claval, 1999: 29).

Outros geógrafos alemães procuraram dar uma abordagem original aos fatos da cultura, no entanto, Claval mostra como a influência do darwinismo pode explicar a atenção quase exclusiva atribuída aos utensílios e às técnicas utilizados para dominar o meio, e o papel maior desempenhado pela análise da paisagem (1999: 27). Desse modo, a paisagem, enquanto *base material* das relações entre cultura e espaço, passou a ser vista como um objeto central da Geografia Humana alemã.

### **2.3.2 - A dimensão cultural da Geografia Humana francesa: gêneros de vida e paisagens**

A geografia francesa trouxe contribuições importantes para a Geografia e o maior exemplo disso é a obra de Paul Vidal de La Blache (1845-1918). Seria difícil sintetizar a obra deste autor tão importante para geografia, mas aqui o que mais nos interessa é identificar como a obra de La Blache constituiu as bases de uma Geografia que analisa a cultura grafada no espaço.

Uma característica muito presente na obra deste autor é uma tendência à alternância de um discurso mais racional com percepções mais subjetivas, tal como Haesbaert<sup>12</sup> nos diz em sua tradução de parte da obra de La Blache. Haesbaert<sup>13</sup> considera três fases distintas da obra de La Blache: a primeira no final do século XIX, ainda bastante vinculada à geografia física; a segunda, do início do século XX, quando as relações homem-meio ficam mais evidentes; e a terceira e última, reveladora de um geógrafo preocupado com a vida urbana e com o espaço econômico-político. Haesbaert também nos mostra que La Blache possuía uma facilidade para analisar relações

---

<sup>12</sup> Haesbaert, Rogério. Nossos Clássicos: Paul Vidal de La Blache. *Geographia*, nº1, ano 1, Niterói : UFF/EGG, 2001.

<sup>13</sup> Haesbaert, Rogério Nossos Clássicos: Paul Vidal de La Blache. *Geographia*, nº6, ano 3, Niterói : UFF/EGG, 2002.

múltiplas e complexas, como aquela entre sociedade e natureza. Apesar de La Blache partir de uma proposição próxima a de Ratzel, no que se refere à Geografia Humana<sup>14</sup>, sua análise se preocupava em ver estes elementos como parte de um *gênero de vida* (Claval, 1999:). A noção de *gênero de vida* permite reconhecer os hábitos, as maneiras de fazer e as paisagens construídas pelos grupos sociais (idem).

Tal como o próprio La Blache afirmou em 1913, *a geografia é a ciência dos lugares e não dos homens*. Esta afirmação, segundo Claval, explicita que a grande ambição de La Blache era explicar os gêneros de vida e como as paisagens podem refletir a organização social do trabalho. Para Vidal de La Blache, os gêneros de vida encarregam-se dos valores: eles são praticados porque permitem subsistir, mas também porque conferem uma identidade; situando-se mais ou menos na esfera das preferências coletivas (Claval, 1999:35). Esta noção de gênero de vida introduz, portanto, na geografia humana francesa, uma lógica que estimula à integração dos aspectos comportamentais cada vez mais variados e complexos (idem).

Portanto, explicar os lugares e a forma de organização social do trabalho a partir da elaboração de paisagens era a meta de La Blache. Para este autor a cultura é aquilo que humaniza as paisagens, e também uma estrutura de comportamentos que interessava descrever e explicar a partir da noção de gênero de vida.

Entretanto, foi Jean Brunhes (1869-1930) um dos primeiros a trabalhar com aspectos simbólicos da cultura. Segundo Paul Claval, Brunhes estabelece estreitas ligações com a etnografia, e em sua tese já havia traços claros de um estudo de Geografia Cultural (Claval, 1999:36). Pierre Deffontaines (1894-1978), outro autor influenciado por La Blache, fazia levantamentos de paisagens para Brunhes, utilizava estudos folclóricos em suas reflexões e fez do gênero de vida uma noção central em sua tese de doutorado. (Claval, 1999:38)

Estes autores citados por Paul Claval em seu livro *A Geografia Cultural*, mesmo que tenham buscado uma aproximação com a etnografia, não deixavam de enfatizar os aspectos materiais da cultura em seus estudos. Mais uma vez, os estudos de geografia Cultural se preocupavam em descrever e explicar as técnicas e utensílios utilizados na transformação da paisagem (1999:40).

---

<sup>14</sup> A Geografia Humana seria, para ambos, o estudo das influências do meio sobre as sociedades humanas, as técnicas e os utensílios fabricados pelo homem para explorar a natureza.

A paisagem é um tema bastante recorrente na Geografia Cultural. Ela se tornou o elemento fundamental de explicação da relação homem-natureza. Por estabelecer uma aproximação do homem com a natureza, a paisagem aproximava ainda mais a ecologia da geografia. Além disso, aliava outros aspectos para compreender as ações humanas na transformação do espaço natural, tornando esta paisagem natural uma *paisagem cultural*.

### **2.3.3 - a Geografia Cultural nos Estados Unidos – a Escola de Berkeley**

No entender de Claval, nos Estados Unidos, a escola do Middle West, dominante de 1910 até a Segunda Guerra Mundial, ignorava totalmente a paisagem e as relações entre espaço e cultura. Isto ocorreu, principalmente, pelo fato desta escola norte-americana estar muito mais preocupada com o rigor da coleta de dados e com as representações cartográficas (Claval, 1999:29). Como ressalta Claval, a Geografia Cultural teria sido completamente negligenciada caso não tivesse sido celebrizada por Carl Ortwin Sauer (1889-1975), fundador da escola norte-americana de Berkeley (1999:29), composta por um conjunto de geógrafos que compartilhavam das idéias deste autor e que desempenharam um papel fundamental na Geografia Cultural. Rosendahl e Corrêa dizem que a história da escola de Berkeley até 1970 chega a se confundir com a da geografia cultural norte-americana em função do peso e da importância de sua produção (2000:8).

Sauer deu início aos seus trabalhos cerca de trinta anos depois dos primeiros trabalhos alemães, passou por estudos de método em Geografia e se afirmou como pesquisador nas ciências naturais, especificamente na ecologia (Claval, 1999:29). Em 1922, Carl Sauer tornou-se titular na Universidade da Califórnia em Berkeley, onde trabalhou intensamente até sua aposentadoria em 1957, dezoito anos antes de morrer em 1975. Foi em Berkeley que Sauer ligou-se ao antropólogo Alfred Kroeber e aos temas vinculados a grupos indígenas dos EUA (Claval, 1999; Rosendahl e Corrêa, 2000).

Em um rápido resgate de sua obra, podemos dizer que em 1925, Sauer passou a dedicar-se a estudar a morfologia da paisagem, retomando as idéias do alemão Passarge. Nesse momento, Sauer define a paisagem cultural como o campo de estudo mais evidente da Geografia, tal como podemos ver em suas palavras:

Este contato do homem e de seu domicílio, mutante, tal como se exprime através da paisagem cultural, é nosso campo de estudo. Concerne a nós a importância que tem o sítio para o homem, e também as transformações que este impõe ao sítio. Em síntese, tratamos das interrelações do grupo, ou das

culturas, com o sítio, tal como se exprime através das diversas paisagens da Terra.(Sauer, 1974, 1. ed. 1925, *The morphology of landscape*, University of California Publications in Geography, v.2, n. 2, p.349. apud Claval, 1999:30)

Para Sauer, portanto, a paisagem cultural ou geográfica resulta da ação, ao longo do tempo, de um grupo cultural sobre a paisagem natural. Nesta concepção, a cultura é o agente, a área natural é o meio e a paisagem cultural é o resultado (Corrêa, 1998:9). A preocupação com a interferência do homem na construção de paisagens e na modificação do meio natural evidenciava a inquietação ecológica deste autor. Por este motivo, é possível dizer que Sauer também estava bastante preocupado com os impactos das ações humanas nos ambientes naturais, e que esta inquietação ecológica é um dos traços marcantes da Geografia Cultural da Escola de Berkeley (Claval, 1999).

Para Sauer, a cultura é composta também pela associação de plantas e animais que as sociedades aprenderam a utilizar para modificar o ambiente natural e a torná-lo mais produtivo, mas assim como seus contemporâneos, Sauer concebe a cultura como o conjunto de instrumentos e de artefatos que permite ao homem agir sobre o mundo exterior (Claval, 1999:31). Portanto, para Sauer a Geografia limita-se àquilo que é legível na superfície da Terra, e assim como os geógrafos alemães, ignora as dimensões sociais e psicológicas da cultura, tal como Claval nos mostra (idem:30). Porém, o conceito de cultura trabalhado por Sauer também foi influenciado pela antropologia de L. Kroeber. Em texto publicado postumamente<sup>15</sup>, Sauer a define simplesmente como “modo de vida” (Corrêa, 2001:15).

Além disso, a Geografia Cultural de Sauer entendia a cultura como um fenômeno que se origina, se difunde e evolui no tempo e no espaço, sendo compreendida no tempo e traçável no espaço (Corrêa, 2001:12). Segundo Corrêa, a crítica ao determinismo ambiental e a afirmação da Geografia como *história espacial da cultura* são as tônicas dos estudos de Sauer. Talvez por isso se diga que o historicismo é a matriz da geografia ‘saueriana’ (Corrêa, 2001:13-14).

A geografia feita em Berkeley distinguia-se da geografia hartshorniana e da geografia que emergiu, na década de 1950, da denominada revolução teórico-quantitativa (Rosendahl e Corrêa, 2000:8). Em 1941, Sauer estabeleceu um diálogo crítico com a geografia feita por Hartshorne, ao mesmo tempo em que procurava reafirmar

---

<sup>15</sup> Sauer, Carl. “Now this matter of Cultural Geography”. Notas do último seminário de Carl Sauer em Berkeley, organizado por James J. Parson. In KENZER, M. S. (org), Carl Sauer – a Tribute. Corvallis: Oregon State University Press, 1987:154.



a geografia cultural (idem). O artigo “The Education of a Geographer” (Sauer, 1956), já apontava alguns dos problemas da geografia teórico-quantitativa, evidenciando uma perspectiva cultural na Geografia. Nesse artigo, Sauer também ressalta a importância do trabalho de campo para a formação e prática dos geógrafos, quando diz que a Geografia é a ciência da observação (1956). Sauer ainda nos diz que “A descrição raramente é adequada e freqüentemente pouco satisfatória, a menos que seja ligada a uma explicação”. Para Holzer, neste artigo evidencia-se a fase madura de Sauer e, por se tratar de uma palestra pronunciada em um encontro de geógrafos, traz em si um sabor de informalidade (2000:136).

Por tudo isso, é possível dizer que o grande mérito de Sauer foi manter viva a perspectiva cultural e antropológica da Geografia, em um momento onde a geografia quantitativa se fortalecia. Um dos principais legados deixados por Sauer para as futuras gerações de geógrafos foi exatamente o de manter vivo o culturalismo e o antropocentrismo, em meio a um cenário fortemente quantitativo (Holzer, 2000:136). Para Holzer, foi exatamente isso que permitiu a reação e ruptura na década de 70, que originaram a Geografia Crítica. Um outro legado destacado por Holzer foi a ênfase dada à interdisciplinariedade, pois isto permitia aos geógrafos amplas incursões em outros campos do conhecimento, sem o dilema de perder o domínio de seu objeto de estudo (idem).

#### **2.4 – TRANSFORMAÇÕES DA GEOGRAFIA CULTURAL E DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES**

O interesse dos geógrafos pelos fatos culturais era centrado no conjunto de utensílios e equipamentos elaborados pelos homens para explorar o ambiente e organizar seu habitat, tal como Claval nos mostrou. No entanto, com a introdução da mecanização e de um arsenal de máquinas e tipos de construções padronizadas, o objeto de estudo da Geografia Cultural Tradicional viu-se esvaziado. Para Claval, a Geografia Cultural entra em declínio, porque desaparece a pertinência dos fatos de cultura para explicar a diversidade das distribuições humanas (Claval, 1999:48).

Ainda de acordo com Claval, a análise dos *gêneros de vida* torna-se pouco adaptável ao mundo urbano e industrializado, já que as sociedades analisadas a partir desta categoria desapareceram ou alteraram de tal forma seu comportamento, que este

instrumento que antes dava pertinência e profundidade aos trabalhos realizados segundo o modelo vidalino, tornava-se inadequado. Segundo Claval, desde os primeiros anos do pós-guerra, Max Sorre (1948) e Pierre George (1951) apontaram essas limitações, mesmo que estes autores não tenham tentado superá-las de imediato (Claval, 1999:49).

No entanto, o desaparecimento da Geografia Cultural, que parecia certo nos anos 1970, não se consumou. De acordo com Claval, os geógrafos não negligenciaram as dimensões culturais dos fatos que observavam em função da uniformização das técnicas e da vida material como um todo. Claval fala-nos desta renovação da Geografia Cultural que teve como início uma preocupação mais ampla com a sociedade, sua economia e política. Em suas palavras:

O instrumento imaginado por Vidal de La Blache era muito sintético e muito global para apreender a estrutura mais diversificada das sociedades contemporâneas. No lugar de considerar o emprego do tempo e os deslocamentos dos indivíduos como unidades indissociáveis, por que não dividi-los em segmentos menores? É o que propõe a **análise dos papéis** (Claval, 1973,1974, 1987). A vida de cada um aparece então como uma sucessão de partições seqüencialmente assumidas. (...) No mundo urbano e industrial, faz-se necessário executar estudos mais refinados: a descrição dos papéis permite isto. (Claval, 1999:51)

Além da análise dos papéis, Claval nos chama a atenção para o fato de que houve, na Geografia como um todo, uma preocupação mais “humanista” (1999:52). Claval cita como exemplos desta preocupação humanista William Kirk, que em 1952 já dizia que o contexto influi sobre o comportamento; Eric Dardel que no mesmo momento publica *L’Homme et la terre, nature de la réalité géographique (o homem e a terra, natureza da realidade geográfica)* no qual evidenciava seu interesse pelo questionamento da existência do homem no mundo. A respeito das idéias deste autor, Claval indica que o questionamento do homem a respeito de sua presença na Terra e a necessidade de dar um sentido à sua existência e ao mundo no qual vivem, foi a principal lição da obra de Éric Dardel (Claval, 1999:53).

Claval salienta que os caminhos da Geografia passavam a estar mais abertos para questões humanistas, como o peso das representações religiosas, o sentido dos lugares e a importância do vivido. Para este autor, a abordagem humanista da Geografia surgiu em função da necessidade de conhecer a lógica profunda das idéias, das ideologias ou mesmo das religiões, para ver como elas modelam a experiência que as pessoas têm do mundo e como influem sobre sua ação (Claval, 1999:53).

A geografia humana nasceu como um ramo das ciências naturais: isto explica o fato de que os geógrafos tenham, por muito tempo, resistido a levar em consideração certas dimensões da realidade humana e tenham sido mais sensíveis à diversidade das paisagens que à originalidade dos homens e das iniciativas que tomam. (Claval, 1999:52)

É possível dizer assim, que se em um primeiro momento a Geografia Cultural ganhou ao aproximar-se da ecologia e de sua visão de que a paisagem é construída e transformada pelas ações dos homens; ganhou contribuições ainda maiores ao se aproximar de algumas idéias formuladas pelas ciências sociais. Segundo Claval, a freqüentação dos etnólogos e dos sociólogos ensinou a alterar a análise dos gêneros de vida, no sentido de aplicá-la nas sociedades mais complexas (1999:51).

Talvez seja importante ressaltar que deste diálogo entre a Geografia Cultural Tradicional e as ciências sociais, resultou uma visão semelhante do que seria a cultura. Para Claval, a maneira como a Geografia Cultural Tradicional apreendia a cultura, pouco se diferenciava, no início do século passado, da forma adotada pelos etnógrafos e dos etnólogos do mesmo período, já que, tanto uns quanto outros, buscavam analisar prioritariamente os utensílios, os artefatos e outros aspectos materiais da cultura (Claval, 1999:54). Os etnólogos, no entanto, acrescentavam um inventário das crenças, dos mitos e dos rituais; questionavam-se sobre o significado dos tabus e sobre o papel da magia. Entretanto, é necessário destacar que os aspectos materiais continuavam pesando mais do que as representações (idem). Tal como Claval diz, o equilíbrio entre estes dois aspectos da análise da cultura modifica-se progressivamente:

A partir do momento em que, sob a influência de Bronislaw Malinowski, estabelece-se o hábito de realizar longas estadas nas sociedades estudadas e de se familiarizar com a língua, o etnólogo aprende a anotar a maneira como as coisas são ditas, interessa-se pelas categorias do pensamento dos nativos e analisa as interpretações que as pessoas dão de sua história, de sua origem e de seu destino. A parcela atribuída ao discurso é crescente: ela é dominante na parte da obra de Lévi-Strauss onde este se concentrava sobre os mitos. (1999:54)

Também merece destaque a obra de Clifford Geertz (1973), já que este faz um novo tipo de abordagem, na qual o etnólogo dá a palavra às pessoas observadas e anota seus discursos e suas reações nas diversas circunstâncias (Claval, 1999:55). Inúmeros filósofos contemporâneos atribuem grande peso ao papel do discurso na vida coletiva e estes tornam-se seus principais objetos de estudo (idem). Estas abordagens vindas da etnologia e da antropologia mais recente contribuíram enormemente para a renovação da Geografia Cultural. Os lugares passaram a ser vistos a partir de uma percepção mais

subjetiva do espaço. Eles não têm somente uma forma e uma racionalidade, eles estão carregados de sentido para aqueles que o habitam (ibidem). Daí surge a noção de que o *lugar* é uma porção do espaço que traz consigo uma história, uma identidade e isso mostra como os aspectos subjetivos ganham força na nova abordagem da Geografia Cultural.

Dessa forma, sob a influência da antropologia e da etnologia, a cultura deixava de aparecer, para a Geografia, como uma realidade monolítica, pois os geógrafos passaram a incorporar a idéia de que cada um recebe (a cultura) e modifica no decorrer de sua existência. Para Rosendahl e Corrêa, os temas de interesse dos geógrafos culturais passaram a ser os seguintes: *cultura, áreas culturais, paisagem cultural, história da cultura e ecologia cultural*" (2000:12).

## **2.5 - OS DEBATES INTERNOS E A RENOVAÇÃO DA GEOGRAFIA CULTURAL**

Além dos diálogos interdisciplinares, a Geografia Cultural ganhou contribuições relevantes no debate interno da Geografia. Segundo Rosendahl e Corrêa, o debate realizado ao longo dos anos entre os adeptos da Geografia Cultural Tradicional e os adeptos da "Nova" Geografia Cultural foi, sem dúvida, bastante enriquecedor para o pensamento geográfico.

A Geografia Crítica, por exemplo, argumentava que ao se admitir a existência de "culturas" como entidades genuínas da sociedade, esquece-se o papel do Estado, dos limites territoriais e das classes poderosas, já que muitos dos grupos denominados de "culturas" ou ainda "culturas exóticas" são, de fato, sociedades oprimidas (Corrêa, 2001:24).

Segundo Corrêa (2001:25), a crítica mais contundente feita à Geografia Cultural, veio de um geógrafo que se tornaria um dos expoentes da nova Geografia Cultural: James Duncan. Este autor criticava a noção de cultura enquanto uma entidade acima do homem, que responde às suas próprias leis ou que se constitui como um nível independente da realidade, explicável por si mesma. A partir desta crítica, Duncan marcou o começo da nova abordagem cultural da Geografia (Claval, 1999). Duncan, em 1980 (apud McDowell, 1996:162) criticava os geógrafos culturais "tradicionais" por suas formulações neutras do processo de produção e consumo. Este autor afirma que as

peças e grupos fazem escolhas, negociam e impõem restrições uns aos outros e diz que este fato foi ignorado por Sauer e seus seguidores. Duncan e Ley (idem) afirmaram em 1982 que a Geografia Tradicional via a cultura como uma totalidade e a formação da paisagem como algo que não era atribuído aos tomadores de decisão humanos, mas à própria cultura como se fosse uma abstração (ibidem).

Portanto, a nova abordagem da Geografia Cultural passa a contar com uma dialética das relações sociais no espaço e aprofunda suas análises. Utiliza a idéia de que o homem constrói paisagens através de suas ações e que o *poder* interfere nessa construção. Além disso, novos temas são absorvidos pela Geografia Cultural neste momento de renovação, com o aprofundamento das análises e passando a estudar como a sociedade se organiza no espaço, nele se imprime e se reflete. Nesse movimento de renovação da Geografia Cultural, diversos autores tiveram papel fundamental: Paul Claval, Denis Cosgrove e Augustine Berque são os que mais se destacam.

Claval destacou em diversos momentos (1999, 2001) que a Geografia Cultural desenvolvida na primeira metade do século XX é apaixonante, mas permaneceu limitada em suas análises. Muitas destas análises servem como inventários das formas passadas da ação humana, mas esquecem de pensar o presente e o futuro. Além disso, este autor ressalta que muitas destas análises privilegiam os aspectos materiais e deixam de lado os fatos da cultura, analisados sob o ângulo das atividades mentais e comportamentais das relações humanas, e destas com os lugares.

Segundo Claval (2001: 39), a transformação que afetaria os estudos culturais geográficos a partir dos anos de 1970 baseava-se em uma total mudança de atitudes, na medida em que passou a considerar que as realidades que refletem a organização social do mundo, a vida dos grupos humanos e suas atividades, jamais são puramente materiais, pois são a expressão de processos cognitivos, de atividades mentais, de troca de informação e de idéias. Para Claval,

As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nasceram das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas. Expressam-se por meio de práticas e habilidades que não são completamente verbalizadas, mas que resultam de uma atividade mental; estruturam-se pelas preferências, conhecimentos e crenças que são o objeto de discursos e de uma reflexão sistemática. (2001:39)

Um conceito que pode nos ajudar a compreender as transformações ocorridas na Geografia Cultural neste momento de renovação e busca de articulação com outras áreas

de Geografia, é o conceito de paisagem. Através deste conceito, muito utilizado por Berque e Cosgrove, percebemos a verdadeira reviravolta ocorrida na Geografia Cultural e na sua forma de abordar a cultura.

Como foi dito acima, a paisagem é um conceito central para a Geografia Cultural de todos os tempos. Entretanto, se este conceito teve uma centralidade na Geografia Cultural, o mesmo não ocorreu na ciência geográfica como um todo. Segundo Corrêa, a importância da paisagem na história do pensamento geográfico tem variado, na medida em que mesmo que este conceito tenha tido uma posição central na Geografia do passado, hoje parece ter sido relegado a uma posição secundária, suplantada pela ênfase nos conceitos de região, espaço, território e lugar.

Segundo Corrêa e Rosendahl (1998), a retomada do conceito de paisagem, que se verificou após 1970, trouxe novas acepções fundadas em outras matrizes epistemológicas. Se antes da renovação da Geografia Cultural, a paisagem tinha uma dimensão *morfológica*, ou seja, era vista como um conjunto de *formas* criadas pela ação da natureza e pela ação humana, e também apresentava uma dimensão *espacial* e uma dimensão *histórica*, enquanto produto da ação humana em certa área ao longo do tempo; hoje este conceito inclui uma dimensão *funcional*, isto é, apresenta relações entre suas diversas partes e, ainda, uma dimensão *simbólica*, na medida em que é portadora de significados que expressam valores, crenças, mitos e utopias. (Corrêa, 1998:7-8)

Percebe-se, portanto, que a paisagem é um conceito fundamental para exemplificarmos as transformações ocorridas na Geografia Cultural, isto porque esse caráter multidimensional da paisagem, que vai desde uma dimensão *morfológica*, *espacial* e *histórica*, presente na Geografia Cultural Tradicional, ganha complexidade na análise ao contemplar as dimensões *funcional* e *simbólica*, evidenciadas pelos trabalhos mais recentes de autores da Nova Geografia Cultural.

Berque, por exemplo, trouxe uma contribuição fundamental para a Nova Geografia Cultural expressa em sua visão de paisagem enquanto *marca* e *matriz* da sociedade. Segundo Berque (1998:87), todas as ciências humanas têm a ver com o estudo da paisagem e a Geografia Cultural não tem a pretensão de fazer a síntese de todas essas abordagens, nem de monopolizar o objeto “paisagem”. Ainda segundo este autor, todo estudo geográfico tem como procedimento inicial a elaboração de um inventário das formas concretas (percebidas numa escala humana) da epiderme terrestre – é a *geografia* enquanto descrição da terra pelos geógrafos. Para ele, a Geografia Cultural leva

em conta o material físico no qual cada cultura imprime a marca que lhe é própria – marca que ele considera como uma *geo-grafia* em primeiro grau: a escrita da terra por uma sociedade. E essa marca possui um sentido que implica toda uma cadeia de processos físicos, mentais e sociais, na qual a paisagem desempenha um papel perpétuo de marca e matriz.

Para este autor, a Geografia Cultural é entendida como o *sentido* (global e unitário) que uma sociedade dá à sua relação com o espaço e com a natureza, relação que, segundo o autor, a paisagem exprime concretamente (Berque, 1998:84). No entanto, Berque ressalta que a paisagem existe, em primeiro lugar, na sua *relação* com o sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, a reproduz e a transforma em função de uma certa lógica (idem). Este autor se propõe, então, a compreender o sentido da paisagem do ponto de vista cultural, já que a paisagem é, ao mesmo tempo, *marca* e *matriz* da sociedade. É uma *marca* pois expressa uma história, podendo ser descrita e inventariada - quantificada, analisada - ligando formas e funções, mas também é *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura (Berque, 1998:85). A paisagem deve ser compreendida, portanto, através desses dois modos: enquanto uma *marca* que explica o que a produziu como objeto (uma estética, uma moral, gerada por uma política) e enquanto uma *matriz*, uma vez que a paisagem determina o olhar, a consciência, a experiência, a política. Em outras palavras, a paisagem é uma *marca*, pois é produto de uma ação e é *matriz*, pois é também produtora de novas ações carregadas de intencionalidade (Berque, 1998) e isto, certamente tem a ver com o poder.

Esta visão de paisagem enquanto *marca* e *matriz* da sociedade é fundamental para este trabalho, pois nos mostra como as práticas sociais e a organização do espaço devem ser vistas de forma dialética. A paisagem, assim como a organização do espaço de uma cidade, é uma *marca* de ações passadas, mas é também uma *matriz* produtora de novas ações. Esta matriz está carregada de intencionalidade e é capaz de conduzir as ações futuras dos atores sociais, no sentido que mais convém aos grupos sociais dominantes. O ordenamento dos objetos no espaço pode significar, portanto, uma forma de conduzir futuras ações de acordo com uma intencionalidade.

Tal como Claval destaca, se as paisagens não são realidades objetivas, seu papel na vida dos grupos humanos é mais complexo do que geralmente se pensa, pois elas desempenham o papel de suporte de mensagens e símbolos (2001:58). Por estes

motivos, analisar a paisagem de uma cidade pode nos mostrar quais símbolos e mensagens ela carrega e quais as ações que ela pode influenciar.

Denis Cosgrove, um autor situado em uma vertente mais crítica da Geografia Cultural, sugere que a cultura - como expressão do poder – pode ser dividida em cultura dominante, residual, emergente e excluída, cada uma delas com impactos diferenciados sobre a paisagem humana. Através de três termos: paisagem, cultura e simbolismo, Cosgrove aborda o tema da interpretação do simbolismo das paisagens culturais. Para este autor, a paisagem sempre esteve intimamente ligada à cultura na Geografia Humana. Para ele, a paisagem é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena”, em uma unidade visual (1998:98). Tal como este autor salienta:

a paisagem, está intimamente ligada a uma nova maneira de ver o mundo como uma criação racionalmente ordenada, designada e harmoniosa, cuja estrutura e mecanismo são acessíveis a mente humana, assim como ao olho, e agem como guias para os seres humanos em suas ações de alterar e aperfeiçoar o meio ambiente (1998:99).

Claval ainda destaca que a paisagem é um conceito complexo, de cujas implicações especifica três: “(i) um foco nas formas visíveis de nosso mundo, sua composição e estrutura espacial; (ii) unidade, coerência e ordem ou concepção racional do meio ambiente; (iii) a idéia de intervenção humana e controle das forças que modelam e remodelam nosso mundo” (idem).

Cosgrove ainda nos diz que a Geografia Cultural Tradicional concentrou-se nas formas visíveis da paisagem e em um certo determinismo cultural, no qual a cultura parecia *funcionar através das pessoas*, para alcançar fins dos quais elas estavam vagamente cientes (1998:101). Dessa forma, Cosgrove propõe que uma Geografia Cultural renovada supere algumas dessas fraquezas com uma teoria cultural mais forte<sup>16</sup>, o que permitiria ler a paisagem como um texto, ou seja, permitindo leituras diferentes e em muitas dimensões simultaneamente (idem).

---

<sup>16</sup> Segundo Claval, Denis Cosgrove e James Duncan foram os mais conhecidos autores da renovação pela qual a Geografia Cultural anglo-saxônica passou. Raymond Williams exerceu sobre eles uma forte influência. A cultura é para ele um sistema de significações que tem por objetivo permitir funcionamento da sociedade global (Williams, 1982, apud Claval, 1999). Estes e outros autores da Nova Geografia Cultural procuraram compreender, portanto, a interpretação simbólica que os grupos e as classes sociais dão ao ambiente, as justificativas estéticas ou ideológicas que propõem e o impacto das representações sobre a vida coletiva. (1999:56)



Ferrara propôs que estudássemos o espaço como página de um texto não-verbal, pois nele se escreve a história sucessiva de um modo de pensar, desejar, desprezar, escolher, relacionar e sentir (1988:11). Para esta autora, a cidade é o lugar do texto não-verbal, pois o espaço urbano, explicado na relação de suas determinações físicas é reduzido e insuficiente para expressar a cidade enquanto produção significativa e acredita que não há estruturas materiais que não estejam inseridas em uma produção de sentidos (idem:13).

Para que essa leitura da paisagem cultural possa se dar em múltiplas dimensões, é necessário que se tenha uma visão de cultura bem formulada em termos teóricos e conceituais. Para Cosgrove, o estudo da cultura está intimamente ligado ao estudo do poder. Um grupo dominante procurará impor suas próprias suposições, tomadas como verdadeiras, como a objetiva e válida para todas as pessoas. O poder é mantido na reprodução da cultura (Cosgrove, 1998:105) e se concretiza, com mais facilidade, quando é menos visível, ou seja, quando as suposições culturais do grupo dominante aparecem simplesmente como senso comum (idem). De acordo com Cosgrove, isto às vezes é chamado de *hegemonia cultural*.

Há, portanto, culturas dominantes e subdominantes ou alternativas, não apenas no sentido político (apesar deste autor se concentrar nisso), mas também em termos de sexo, idade e etnicidade (ibidem). As culturas subdominantes podem ser divididas, não apenas em termos de áreas, sexo, cor, idade, religião, entre outros, como também, em termos históricos, como *residuais* (que sobram do passado), *emergentes* (que antecipam o futuro) e *excluídas* (que são ativa ou passivamente suprimidas, como as culturas do crime, drogas ou grupos religiosos marginais). Ainda segundo Cosgrove, cada uma destas subculturas encontra alguma expressão na paisagem, mesmo se apenas em uma paisagem de fantasia (1998:105).

Cosgrove ainda nos diz que para compreendermos as expressões impressas por uma cultura em sua paisagem, necessitamos de um conhecimento da “linguagem” empregada: os símbolos e seu significado nessa cultura (idem). Para este autor, todas as paisagens são simbólicas, e mesmo que este simbolismo não seja evidente, ele ainda serve ao propósito de reproduzir normas culturais e estabelecer os valores de grupos dominantes por toda uma sociedade (idem:106).

Cosgrove deixa claro que todas as paisagens possuem significados simbólicos por serem o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem

(1998:108). E ressalta que o simbolismo é mais facilmente apreendido nas paisagens mais elaboradas – a cidade, por exemplo – e através da representação da paisagem na pintura, poesia e outras artes. Cosgrove chega a dizer que os múltiplos significados das paisagens simbólicas aguardam decodificação geográfica (idem). Entende, assim, ser essencial uma sensibilidade histórica e contextual por parte do geógrafo na elaboração de textos, já que o texto de uma interpretação geográfica da paisagem é o meio através dos quais *re-presentamos* esses significados (Cosgrove, 1998:110). Ainda sobre o trabalho de elaboração de textos a partir da leitura da paisagem, Cosgrove enfatiza que nossa compreensão é informada por nossos próprios valores, crenças e teorias, na medida em que no ato de representar uma paisagem, palavras escritas e mapas, que são códigos simbólicos, são as principais ferramentas do geógrafo (1998:110-111).

Como foi dito anteriormente, Cosgrove sugere que, da perspectiva da cultura como poder, é possível falar em culturas dominantes, residuais, emergentes e excluídas, cada uma delas com impactos diferenciados sobre a paisagem humana. O que lhe permite identificar quatro tipos de paisagens em uma cidade ou metrópole: *paisagem dominante*, *paisagem emergente*, *paisagem residual* e *paisagem resistente* (1998).

Por definição, cultura dominante é a de um grupo com poder sobre os outros (Cosgrove, 1998:111). Este poder expressa-se na dominação, baseada objetivamente no controle dos meios de vida e é mantido e reproduzido por sua capacidade de projetar e comunicar, por quaisquer meios disponíveis e através de todos os outros níveis e divisões sociais, uma imagem do mundo consoante com sua própria experiência e ter essa imagem aceita como reflexo verdadeiro da realidade de cada um (1998:111-112). Para Cosgrove, este é o significado da ideologia. Cosgrove fala da necessidade de examinar e decodificar as paisagens, pois dessa forma seria possível refletir sobre nossos próprios papéis para reproduzir a cultura e a Geografia Humana do mundo cotidiano (idem:116). Nesse sentido, podemos dizer que a paisagem dominante é, portanto, aquela privilegiada por ações do Estado e outros atores hegemônicos, além de ser palco dos maiores investimentos privados.

As culturas alternativas são menos visíveis na paisagem do que as dominantes, apesar de que, com a mudança na escala de observação, pode parecer dominante uma cultura subordinada ou alternativa (ibidem). Mas, por mais dominante localmente que possa ser uma cultura alternativa, ela continua subdominante à cultura oficial (idem). As

culturas alternativas se opõem à cultura dominante e são divididas em residuais, emergentes e excluídas, como foi dito anteriormente (ibidem).

As paisagens residuais são aquelas que ainda apresentam traços de tempos passados e que estão numa espécie de transição entre o passado e o futuro. Como exemplo de paisagens residuais, Cosgrove cita as igrejas que, porventura, podem se transformar em discotecas ou supermercados, enquanto prédios de novas igrejas cada vez mais se parecem com discotecas e supermercados! As paisagens residuais resultam da manutenção de formas do passado e, mesmo que estas formas do passado alterem suas funções no presente, elas ainda carregam uma história, ou pelo menos um resíduo dessa história passada.

As culturas emergentes são de muitos tipos e podem ter um caráter transitório e com impacto permanente relativamente pequeno sobre a paisagem como, por exemplo, a cultura *hippie* dos anos 60, com suas comunidades associadas, lojas de alimentos alternativos e pequenas propriedades com cultivos orgânicos (Cosgrove, 1998:119). Por terem sua geografia e seu sistema simbólico, está na natureza das culturas emergentes oferecer um desafio à cultura dominante existente, uma visão de futuros alternativos possíveis por projetarem uma intenção futura. As culturas emergentes podem estar, ainda, expressas em planos – paisagens de papel (idem). Podem ser vistas em filmes futuristas, de ficção científica, ou em histórias em quadrinhos (ibidem), mas não deixam de ser interessantes, pois tratam de utopias e projeções de futuro.

A paisagem humana está repleta de símbolos de grupos excluídos e de seu significado simbólico. Como exemplos de marcas de culturas excluídas na paisagem Cosgrove destaca, entre outros, o espaço simbólico dos jogos das crianças e sua construção de paisagens de faz-de-conta, o grafite das *gangs* de rua, as marcas deixadas por mendigos para indicar o caráter de uma vizinha como fonte de caridade, as notícias discretas e indicadores de paisagens de grupos variados como gays, maçônicos ou prostitutas.

As paisagens alternativas podem carregar consigo uma carga de resistência. As paisagens podem ser vistas como resistentes em função de sua característica de caminharem no sentido oposto da ordem dominante. Por não serem privilegiadas por ações do Estado, nem por serem palco de investimentos privados, estas paisagens criam-se através de ações que vão no sentido inverso da ordem dominante. Estas paisagens resistem à segregação e à lógica da troca, mostrando-nos suas características de

resistência à racionalidade capitalista, fato que torna a favela um bom exemplo de paisagem resistente. Muitas vezes, através da leitura da paisagem podemos identificar ações tipicamente resistentes, como a luta de alguns grupos por manter vivas tradições culturais que parecem estar sendo apagadas da memória da cidade. Voltaremos a este tema das resistências, posteriormente.

Cosgrove costuma dizer que a Geografia Humana mostra um forte compromisso moral para melhorar o mundo (1998:95). Entretanto, ressalta que, apesar deste compromisso, em muitos momentos os geógrafos costumam ignorar determinadas motivações humanas, além daquelas estritamente práticas, como as motivações religiosas, sexuais, patrióticas e políticas. Cosgrove ressalta que, ao ignorarmos estas motivações que influenciam o comportamento diário dos homens, a Geografia deixa escapar muito do significado contido na paisagem humana, tendendo a reduzi-la a uma impressão de forças demográficas e econômicas (1998:97).

Nesse sentido, Cosgrove propõe analisar a paisagem através da incorporação de habilidades interpretativas como as que dispomos ao estudarmos um romance, um filme ou um quadro, de forma a tratar a paisagem como uma *expressão humana intencional composta de muitas camadas de significados*. Isto quer dizer que sua proposta é explorar este tema estranho entre alguns geógrafos, tratando a Geografia como uma *humanidade* e como uma ciência social (1998:97).

Segundo Cosgrove, as mudanças na pesquisa geográfica ocorridas no início dos anos 70 estariam relacionadas a movimentos sociais mais amplos, como os protestos contra a exploração ambiental e a poluição, o fortalecimento das organizações de mulheres que desafiavam a dominação da cultura masculina e o fracasso do consenso social e político do pós-guerra. Mesmo se propondo a explorar a idéia de Geografia Humana como uma *humanidade*, este autor ressalta que esta idéia está longe de ser madura ou plenamente desenvolvida (idem).

Yi-Fu Tuan, em 1976, propõe a *abordagem humanista* e a nova corrente aparece como um dos componentes indispensáveis de toda a *démarche* geográfica. Tal como Claval nos diz:

Insistindo sobre o sentido dos lugares, sobre a importância do vivido, sobre o peso das representações religiosas, torna-se indispensável um estudo aprofundado das realidades culturais. É necessário conhecer a lógica profunda das idéias, das ideologias ou das religiões para ver como elas modelam a

experiência que as pessoas têm do mundo e como influem sobre sua ação (1999:53).

A inovação da Geografia Cultural mais recente está nas pesquisas feitas sobre a diversidade das ações humanas no espaço em suas múltiplas dimensões da experiência cotidiana. E o início disso foi a valorização dos aspectos simbólicos das relações e experiências vividas. Trata-se de estudos mais ligados às categorias mentais que os indivíduos constroem para organizar suas experiências (Claval, 2001:61). Segundo Claval, para que esta inovação fosse eficiente foi necessário desenvolver novos instrumentos para explicar a natureza dos grupos sociais e suas formas de organização espacial. A partir da noção de que os grupos sociais, os lugares e as unidades espaciais são produtos da atividade coletiva cotidiana, foi possível uma ampliação significativa das pesquisas de Geografia Cultural. Compreender os motivos que fazem com que os grupos sociais estabeleçam relações diferenciadas entre si ou com a natureza, também é parte do campo de pesquisa da Geografia Cultural. Além disso, a Geografia Cultural iniciada nas últimas décadas abriu espaço para pesquisas relacionadas aos impactos espaciais da religião, e de outras práticas e hábitos culturais de grupos sociais distintos.

Portanto, a nova abordagem da Geografia Cultural passa a contar com uma dialética das relações sociais no espaço e aprofunda suas análises. Além disso, novos temas são absorvidos pela Geografia Cultural neste momento de renovação, ampliando a profundidade das análises e passando a estudar como a sociedade se organiza no espaço, nele se imprime e se reflete (Claval, 1999b).

Hoje, os geógrafos trabalham com categorias ignoradas pelos autores da Geografia Cultural Tradicional, como a identidade e a territorialidade (Claval, 2001:66). A territorialidade têm tido cada vez mais espaço entre as temáticas geográficas atuais. Através de pesquisas sobre as identidades, sobre diferentes modos de vida, muitos geógrafos perceberam que estes temas podem estar totalmente articulados ao estudo dos lugares e às relações com a natureza.

Talvez a importância da Geografia Cultural para a Geografia fique mais evidente nas palavras de Claval, que nos mostra que este campo de conhecimento sofreu inúmeras transformações em termos de objetivos de pesquisa nas últimas décadas e que “ampliação e o aprofundamento que a geografia contemporânea deve à abordagem cultural são impressionantes” (2001:68).

Em menos de trinta anos, a geografia deixou de aparecer como um inventário enfadonho de traços geomorfológicos, de atividades econômicas, de formas de estabelecimento humanos e de utilização do solo. Aborda aquilo que tem sentido na vida dos homens e das mulheres, quaisquer que sejam suas atividades, lugares onde vivem e grupos étnicos ou religiosos aos quais pertencem.

As tradições, a história e as heranças culturais dependem de um sistema eficiente de comunicação. A importância da comunicação para a cultura torna-se evidente, uma vez que a comunicação está no centro da construção do eu e do outro e da emergência de identidades individuais e coletivas (Claval, 2001:75). É assim que surgem os sentimentos de identidade, reconhecimento e pertencimento ao grupo social. Para ser reconhecido enquanto membro do grupo, o indivíduo passa a possuir determinadas características, práticas, valores e crenças que facilitam sua identificação perante o grupo. As normas passam a ser comuns e as atitudes mais uniformes, até porque não há ordem social sem que haja combinada a ela um conjunto de normas definidas. Para que essa normatização ocorra a comunicação é essencial. Compreender as sociedades e as culturas implica em um conhecimento dos lugares e dos espaços onde ocorrem estas relações sociais. Não é possível compreender estes processos sem identificar a forma com que o espaço influencia nestas relações.

## **2.6 – POSSIBILIDADES FUTURAS DA NOVA GEOGRAFIA CULTURAL**

A partir das inúmeras contribuições feitas pelos autores destacados anteriormente – Berque, Cosgrove e Claval – é possível propor uma abordagem ainda mais crítica para a chamada Nova Geografia Cultural. Isto porque há, atualmente, uma tentativa de se colocar a Geografia Cultural em um contexto mais próximo da teoria social crítica. De acordo com McDowell “Contestações à abordagem ‘tradicional’ da escola de Berkeley tentaram colocar a geografia cultural dentro dos recentes desenvolvimentos na teoria social crítica, ao adotar uma definição explicitamente teórica da cultura” (1996:161).

Amplia-se, assim, a necessidade de termos uma definição de cultura que possa dar conta dos aspectos culturais, mas também daqueles que estão por traz dos aspectos simbólicos da cultura, ou seja, as relações assimétricas de poder, as desigualdades sociais, etc.

A proposta que surge é a de que a Nova Geografia Cultural possa trazer para si a responsabilidade de articular os estudos sobre a cultura com as reflexões sobre as diversas formas de dominação presentes em nossa sociedade. Tendemos a concordar com a visão de McDowell, de que a análise de Sauer (e da escola de Geografia Cultural que ele representa) descuidou de estruturas econômicas, sociais e políticas mais amplas da sociedade e dos modos como as práticas culturais refletem, reforçam ou desafiam os padrões e normas culturais.

Para Cosgrove, uma Geografia efetivamente *humana* deve ser *crítica* e esta parece ser a verdadeira base da transformação pela qual passou, também, a Geografia Cultural. A Geografia Cultural que se pretende construir e na qual este trabalho pretende se inserir para minimamente contribuir é uma *Geografia Cultural Crítica* e atenta às transformações pelas quais o mundo passa constantemente.

Segundo Claval (2001), o papel do geógrafo é claro: explorar as forças econômicas e sociais e os mecanismos responsáveis pela distribuição espacial das atividades humanas. Ainda para este autor, os geógrafos não devem desviar-se da análise da contestação social, do desenvolvimento de movimentos de oposição e do surgimento de culturas críticas e de contra-culturas. (Claval, 2001:45). Para Claval a Geografia Cultural consegue reconstruir a Geografia de acordo com as orientações fenomenológicas e críticas das ciências humanas contemporâneas e das humanidades.

Há, sem dúvida, uma estreita ligação da Geografia Cultural com os aspectos econômicos, políticos e sociais. Talvez por isso a Geografia Cultural possa agregar em suas análises temas tão amplos como espaço, sociedade, cultura, política e economia. Um exemplo disso seria um estudo onde as práticas de consumo fossem pensadas a partir de aspectos simbólicos, de subjetividade e representação. Em uma análise como esta, seria necessário estudar o consumo em sua dimensão material, econômica, mas também em sua dimensão simbólica, de representação, o que daria um caráter subjetivo à análise.

Para a Geografia que se faz hoje ou para a Geografia Tradicional, fica evidente que o trabalho empírico é fundamental. A diferença básica entre elas é que não existe uma descrição puramente objetiva da realidade social, tal como as análises tradicionais nos apresentavam. Autores como Paul Claval e outros citados anteriormente já deixaram claro que os geógrafos culturais devem perceber que é impossível construir uma abordagem científica livre de determinação cultural. A abordagem cultural, para este

autor, implica um tipo de consciência crítica, sem a qual é impossível estar em consonância com a nova epistemologia. Isso significa que é necessário fazer uma análise crítica da realidade, através da descrição da paisagem, pois a partir dela é possível perceber como a cultura é grafada espacialmente.

A paisagem permite, portanto, perceber as marcas da cultura no espaço e, ainda, como estas marcas podem indicar o *poder* e as normas que interferem nas práticas espaciais cotidianas. Esta marca que a paisagem revela, nos indica o poder da cultura na expressão das intenções presentes na configuração espacial. Gomes sugere que *a ordem espacial dos objetos e das práticas sociais* seja vista como *o elemento central da análise geográfica*. Este mesmo autor acrescenta dizendo que *as práticas sociais são portadoras de sentido*, fato que talvez sirva como justificativa para a escolha por iniciar a análise da realidade através da descrição da paisagem, para posteriormente nos dedicarmos aos sentidos que as práticas sociais podem possuir diante de uma paisagem marcada pela desigualdade e pela segregação.

Talvez não seja precipitado que nossa análise tente investigar, se, de fato, este ordenamento dos objetos no espaço interfere nas práticas sociais dos grupos que nele vivem. Talvez haja uma intencionalidade na ordem espacial dos objetos e torna-se fundamental investigar se as práticas dos grupos sociais são influenciadas por esta ordem e que tipo de significado estas práticas possuem. Esta seria uma tentativa de tornar a análise geográfica algo que vá além do mapeamento e da descrição (mesmo que crítica) da paisagem. Nosso objetivo é chegar às práticas cotidianas que possuem uma relação dialética com a ordem espacial e que estão carregadas de subjetividade e outros aspectos simbólicos da cultura.

A busca por uma análise dos aspectos simbólicos da cultura aparece em diversos autores. Tigger, por exemplo, destaca a importância de nos atermos mais cuidadosamente aos aspectos da cultura que atuam como expressões naturalizantes do discurso cotidiano, das ações e do poder dos agentes diretamente envolvidos com atividades econômicas específicas (apud Rio, 2001:130)

As inúmeras mudanças pelas quais as diferentes sociedades e grupos sociais vêm passando nos últimos anos, assim como a mundialização da economia e os progressos da comunicação fizeram com que os geógrafos culturais não permanecessem indiferentes a estas transformações e evidenciassem suas inquietações. No entanto, tal como Claval (2001) assinala, uma visão coerente da Geografia Cultural moderna está em vias de se



impor. O que já sabemos é que suas reflexões devem contemplar as relações de poder que estão por trás da cultura e que, por este motivo, acabam por gerar inúmeras relações subjetivas e simbólicas. Descobrir aquilo que está por trás destas relações talvez seja o objetivo desta Geografia Cultural que está em vias de se impor.

Por tudo que foi dito neste capítulo, é possível dizer que a Geografia Cultural não deve abrir mão de seus estudos culturais, simbólicos e subjetivos, mas pode ganhar profundidade ao resgatar as abordagens de Marx e Lefebvre. Longe da idéia de síntese, tão marcante na Geografia no passado, é necessário pensar a Geografia Cultural como uma corrente da Geografia Humana que deve ter suas especificidades, mas que permite a articulação com diversas outras correntes, como a Geografia Política, a Geografia Urbana e a Geografia Econômica. Esta abordagem cultural da Geografia deve buscar compreender os diferentes modos de vida e as variadas experiências da vida cotidiana dos grupos sociais, pois somente desta forma será possível compreender a sociedade que temos, para então, modificá-la. Resta saber se o termo *Geografia Cultural* é o mais apropriado para este tipo de reflexão a que nos propomos.

Para finalizar este capítulo, é necessário resgatar os principais pontos trabalhados de forma a esclarecer a necessidade salientada por Cosgrove de uma definição mais precisa de cultura. Mesmo que nossa intenção não seja dar uma solução para a dificuldade que é definir cultura, é preciso dizer que este é um tema de fundamental importância para a Geografia Cultural.

Hoje, segundo Gomes, a Geografia toma para si a responsabilidade de produzir uma verdadeira interpretação dos fenômenos, por meio de uma inovadora análise espacial (2002:7). As pesquisas geográficas podem, portanto, articular esta dimensão espacial, com a dimensão cultural, já que a ordem espacial dos objetos e das práticas sociais deve ser o eixo central das análises geográficas. Na medida em que “*esta ordem espacial, além de ser uma das condições básicas para a existência das práticas, é também concebida, simultaneamente, como portadora de sentidos*” (Gomes, 2002:8), Claval mostra que o componente cultural está e sempre esteve presente nas reflexões da geografia humana. (1999:20)

A paisagem passou a ser um conceito fundamental para exemplificarmos as transformações ocorridas na Geografia Cultural, isto porque esse caráter multidimensional da paisagem, que vai desde uma dimensão *morfológica, espacial e histórica*, presente na

geografia cultural tradicional, ganha complexidade ao contemplar as dimensões *funcional* e *simbólica*.

Berque, por exemplo, trouxe uma contribuição fundamental para a nova Geografia Cultural expressa em sua visão de paisagem enquanto *marca* e *matriz* da sociedade. Este autor mostrou com clareza que a paisagem, assim como a organização do espaço de uma cidade, é uma *marca* de ações passadas, mas é também uma *matriz* produtora de novas ações. Esta matriz está carregada de intencionalidade e é capaz de conduzir as ações futuras dos atores sociais no sentido que mais convém aos grupos sociais dominantes. Isto é fundamental para este trabalho, já que Berque ressalta que o ordenamento dos objetos no espaço pode significar uma forma de conduzir futuras ações de acordo com uma intencionalidade. Para este autor, todo estudo geográfico tem como procedimento inicial a elaboração de um inventário das formas concretas (percebidas numa escala humana) da epiderme terrestre – é a *geo-grafia* enquanto descrição da terra pelos geógrafos. No presente trabalho, o inventário das formas concretas é representado pela cartografia da distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro.

Já Cosgrove sugere que, da perspectiva da cultura como poder, seja possível falar em culturas dominantes, residuais, emergentes e excluídas, cada uma delas com impactos diferenciados sobre a paisagem humana. Nesse sentido, Cosgrove propõe analisar a paisagem como uma *expressão humana intencional composta de muitas camadas de significados*. Isto quer dizer que sua proposta é explorar este tema estranho entre alguns geógrafos, tratando a geografia como uma *humanidade* e como uma ciência social (1998:97).

A inovação da Geografia Cultural mais recente está nas pesquisas feitas sobre a diversidade das ações humanas no espaço em suas múltiplas dimensões da experiência cotidiana. A valorização dos aspectos simbólicos das relações e experiências vividas foi o fato detonador desta perspectiva. Trata-se de estudos mais ligados às categorias mentais que os indivíduos constroem para organizar suas experiências (Claval, 2001:61), representados aqui pelas práticas culturais e pelos impactos de determinadas políticas culturais nestas práticas. Claval (2001), mostra que a Geografia sofreu inúmeras transformações em termos de objetivos de pesquisa nas últimas décadas, ampliando e aprofundando suas abordagens, possibilitando à Geografia contemporânea uma abordagem cultural impressionante. Porém, a dificuldade de conceituar cultura de forma

sintética continua sendo um dos maiores entraves dos estudos culturais nas diversas áreas do conhecimento que trabalham a cultura.

### **3. Uma Tentativa de Conceituar *Cultura***

Em consequência ao exposto no capítulo anterior e para dar seguimento à nossa reflexão sobre as políticas e práticas culturais, mostra-se necessário adotarmos, ainda que de maneira provisória uma definição para cultura que contribua para nortear nossa análise. Neste sentido, a perspectiva assinalada por Berque, Cosgrove, Claval e McDowell no capítulo anterior servirá como base teórica. Trataremos, portanto, primeiro de proceder a um breve resgate do conceito de cultura a partir das orientações dadas pela Antropologia, e em seguida pela Geografia. Consideramos necessário enriquecer a reflexão com argumentos utilizados por outros campos do conhecimento como a história e a sociologia da cultura, para posteriormente trabalharmos a noção de cultura utilizada pela política cultural.

#### **3.1 – UM BREVE RESGATE DO CONCEITO DE *CULTURA* E A IMPORTÂNCIA DA *DIFERENÇA***

Conforme afirma McDowell (1996), a cultura é um conceito notoriamente escorregadio, difícil de ser pinçado e definido. Procurar uma definição única pode nos limitar, na medida em que para cada sociedade – e para cada campo do conhecimento científico - ela se expressa de uma maneira e se define de acordo com sua história, levando em considerações diferentes processos. Como foi dito no capítulo anterior, a cultura é um objeto comum para diversos campos das ciências humanas que, com enfoques diferentes, procuram esclarecer um aspecto do que seja a cultura, da forma que mais se aproxime de seus interesses. Para a Geografia, a cultura aparece como um elemento essencial para compreendermos a organização das sociedades no espaço.

A cultura passou a ser uma noção que recebe inúmeras definições. Para Marilena Chauí (1986) Kroeber e Kluckholm tentaram em 1952 levantar todos os possíveis sentidos da noção e chegaram a cento e sessenta exemplos de empregos diferentes. Nesses inúmeros significados atribuídos à cultura incluem-se aqueles mais ligados às manifestações ou às diferentes formas de comunicação. Há ainda a cultura como forma de intervenção na natureza, ou a cultura como modo de vida. A citação abaixo mostra alguns significados possíveis para o conceito de cultura, destacados por Santos:

Por vezes se fala de cultura para se referir unicamente às manifestações artísticas, como o teatro, a música, a pintura, a escultura. Outras vezes, ao se falar na cultura da nossa época ela é quase que identificada com os meios de comunicação de massa, tais como o rádio, o cinema, a televisão. Ou então cultura diz respeito às festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de se vestir, à sua comida, a seu idioma. A lista pode ser ampliada. (Santos, 1994:22)

Em suas origens, *cultura* vem do verbo latino *colere* que significa o cuidado com as plantas, com os animais e tudo que se relacionava com a terra, daí o termo agricultura (Chauí, 1986). Para Hannah Arendt, a cultura era o cuidado com a terra para torná-la habitável e agradável aos homens, era também o cuidado com os deuses, os ancestrais, os monumentos, ligando-se à memória e, por significar também o cuidado com a educação, referia-se ao cultivo do espírito (Arendt, 1981 apud Chauí, 1986). A partir destas definições, durante muito tempo a antropologia concebeu a cultura como uma intervenção na natureza e mais tarde como modo de vida de um povo.

Segundo Heller e Fehér, o termo “cultura”, ou “civilização” foi inventado no Ocidente como uma proposição universal que sempre teve uma conotação pluralista (1998:193). As relações entre culturas sempre foram temporalizadas, assim como historicizadas (Heller e Fehér, 1998:193) e, portanto, em cada momento da história é possível identificar uma visão predominante. Durante certo tempo, as culturas foram encaradas como universos fechados que quando eventualmente se abriam, julgava-se que haviam perdido seus traços distintivos, ficando vulneráveis à subversão de outra cultura (Heller e Fehér, 1998:193). Tudo isso não impediu que essa subversão ocorresse de fato, principalmente porque os grupos dominantes sempre se consideraram culturalmente superiores.

Aliás, a cultura durante muito tempo foi vista como algo relacionado à evolução. Era bastante comum no século XIX, a realização de estudos que procuravam hierarquizar as culturas existentes. Para Heller e Fehér (1998), essa visão de culturas “estranhas”

coincidia estruturalmente com as divisões culturais dentro de determinados países no período inicial do capitalismo. Como sabemos, neste momento da história, o espaço mundial já se apresentava bastante articulado e integrado, principalmente em função de atividades ligadas ao comércio de mercadorias. Como a Europa ainda era centro dessas relações comerciais, sua cultura passou a servir de referência a um processo de evolução social pela qual todas as outras sociedades deveriam passar. Nesse sentido, a diversidade de sociedades existentes no século XIX representaria estágios diferentes da evolução humana (Santos, 1994:14). Esta visão, segundo Santos, utilizava os padrões europeus para construir uma escala evolutiva e servia para legitimar o processo de expansão e consolidação do domínio dos principais países capitalistas sobre os outros povos do mundo e deram origem ao que costumamos chamar de *eurocentrismo*, que é, historicamente, a forma mais evidente de etnocentrismo.

Após este momento de predominância da idéia de uma linha evolutiva única para as sociedades humanas, houve um momento de relativização total do estudo das culturas. Costuma-se dizer que um equívoco foi substituído por outro, na medida em que essa visão propõe que durante a avaliação de culturas e traços culturais *tudo* seja relativizado. Para Santos, o absurdo dessa relativização exagerada se manifesta no fato de que enquanto a ciência social dos países capitalistas centrais elaborava teorias relativistas da cultura, sua civilização avançava implacavelmente, conquistando e destruindo povos e nações, tendo como instrumento uma capacidade de produção material que não é nem um pouco relativa (1994:17).

Relacionar as manifestações e dimensões culturais com os contextos sociais significa relacioná-los às diferentes classes e grupos sociais que o constituem. Cada cultura é o resultado de uma história particular. Cada cultura tem seus próprios critérios de avaliação e a comparação de diferentes culturas pode gerar valorações e suposições preconceituosas. Isso significa dizer que não se pode comparar diferenças culturais de forma hierárquica. Além disso, a vida social só existe através das *diferenças*, na medida em que são elas que, a partir da interação como processo universal, produzem e possibilitam trocas, a comunicação e o intercâmbio (Velho, 2001).

Se quando falamos de cultura, torna-se inevitável falarmos em pertencas culturais diferentes, cabe aqui um parêntese sobre a *diferença*: Para Henri Bergson (1859-1941) - filósofo francês, que procurava apreender, o vivido, o real, o movente, através da intuição - o engano mais comum, do pensamento à ciência, está em conceber tudo em termos de

*diferenças de grau* ou de intensidade, onde mais profundamente há *diferenças de natureza* (Deleuze, 1966). Bergson não fala de cultura e sim de diferenças, mas a essência de sua teoria é o alerta de que temos a tendência de pensar a diferença em termos de mais e menos, isto é, de ver *diferenças de graus*, onde há *diferenças de natureza* (idem).

O essencial do projeto de Bergson é pensar as *diferenças de natureza* independente de toda a forma de negação: há diferenças no ser e, todavia, nada há de negativo nisso. Para Bergson, a negação implica sempre conceitos abstratos, gerais. Bergson começa por criticar toda visão do mundo fundada sobre *diferenças de grau* ou de intensidade (Deleuze, 1966). Já não há qualquer dualismo entre natureza e graus. Para este filósofo, as *diferenças de grau* são o mais baixo grau da *diferença*; e as *diferenças de natureza* são a mais elevada natureza da *diferença*. Ainda de acordo com as idéias de Bergson, a diferenciação nunca é vista como uma negação, e sim como algo que possibilita uma criação, fato que faz com que a diferença nunca seja negativa, mas essencialmente positiva e criadora (Deleuze, 1966).

Tal como Bergson diz, devemos reconhecer a riqueza que as diferenças nos proporcionam, e não enquadrá-las em graus, em níveis hierárquicos. As diferenças culturais, portanto, não devem se encaixar nesta tendência à hierarquização, pois isto empobreceria nossa reflexão sobre os seres e suas diferentes culturas. No entanto, antes de fecharmos este parêntese sobre a diferença, é necessário relacionar diferença e desigualdade, já que estes termos muitas vezes caminham juntos e acabam sendo confundidos.

Antônio Flávio Pierucci dedica-se à pesquisa sobre o uso político das diferenças culturais, tema central de seu livro *Ciladas da diferença*. Neste livro, Pierucci mostra que desde a segunda metade da década de 1970 passamos a nos ver envolvidos em uma atmosfera cultural, na qual se generaliza a consciência de que nós, humanos, somos diferentes, ou seja, temos pertencimentos culturais diferentes (Pierucci, 1999). Para este autor, está claro que somos diferentes *de fato* e a novidade está em quereremos ser diferentes *de direito*. É o chamado “direito à diferença”: o direito de ser, sendo diferente (idem). Para este autor, diante dessa grande onda de alegre celebração das diferenças, a velha igualdade política - entendida como exigência do mesmo tratamento legal e político para todos -, parece que vai tendo seu valor diminuído, desconsiderado, postergado (ibidem).

E aí está o problema: ao tentarmos celebrar a diferença, temos que ter o cuidado de não justificarmos as desigualdades.

Para José Luiz dos Santos, as culturas e sociedades humanas se relacionam de modo desigual e as relações internacionais registram as desigualdades de poder em todos os sentidos, hierarquizando, de fato, os povos e as nações (Santos, 1994:18). Vivemos em uma sociedade dividida em classes, na qual prevalecem os interesses da classe dominante. Se fôssemos relativizar os critérios culturais existentes no interior da sociedade, poderíamos acabar justificando as relações de dominação e o exercício tradicional do poder, já que eles também seriam relativos (Santos, 1994:20).

Além disso, como Santos afirma, cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais passam. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos (Santos, 1994:8). Nesse sentido, a discussão sobre a cultura pode nos ajudar a pensar nossa própria realidade social (Santos, 1994:9) e este é o norte mais geral deste trabalho: pensar nossa realidade social, a partir de uma análise da cultura.

A riqueza de formas das culturas e suas relações falam bem de perto a cada um de nós, já que convidam a que nos vejamos como seres sociais, nos fazem pensar na natureza dos todos sociais de que fazemos parte, nos fazem indagar das razões da realidade social de que partilhamos e das forças que as mantêm e a transformam (Santos, 1994:9).

Podemos dizer, então, que o conceito de cultura pode incluir práticas e sentidos do cotidiano e todas as expressões culturais devem ser vistas em relação ao contexto social das instituições, das relações de poder e da história (Escosteguy, 2001:26). Heller e Fehér falam de *culturas de classes*, mas falam também que estas culturas parecem estar perdendo forças. A morte das culturas ligadas a classe pode ser explicada em termos de aumento do consumismo, já que antes os estilos de vida burguês e proletário centravam-se no desempenho do trabalho (Heller e Fehér, 1998:203). Isto significa que, atualmente, é o *nível* de consumo (a quantidade de dinheiro gasta no consumo) que se torna a fonte de identificação cultural (idem).

A respeito da articulação do pensamento social crítico com uma abordagem cultural, José Luiz dos Santos nos diz que:

É importante ainda lembrar que essas discussões sobre cultura firmaram-se no mesmo período em que outras abordagens se preocupavam em estudar



criticamente as características internas da sociedade capitalista, em estudar as condições para a superação e contribuir para as lutas operárias. Estudava-se assim a natureza das classes sociais e sua dinâmica, a expansão do capitalismo e seus fundamentos. Os dois planos de estudo, o da cultura e o da sociedade de classes, andam muitas vezes separados, mas nada impede que os pensemos conjuntamente (*Santos, 1994:37*).

Refletir sobre a cultura contemporânea, privilegiando as relações sociais tipicamente capitalistas que a ela se combinam e que dela fazem parte, parte de uma compreensão de que a cultura contemporânea é um 'espaço de contestação e conflito, mas também, de consenso e reprodução social' (Escosteguy, 2001:188). Esta perspectiva se aproxima das intenções de grandes autores como Herbert Marcuse (1898-1979) que foi, junto com Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, um dos criadores da Teoria Crítica da sociedade que, tal como salienta Isabel Loureiro<sup>17</sup>, trata-se de um desenvolvimento inovador da teoria marxista voltado para a análise crítica dos fenômenos culturais do capitalismo tardio. O pensamento de Marcuse revela argumentos rigorosos, radicais e criativos, que evidenciam a preocupação do autor em construir uma alternativa política ao mundo da mercadoria.

A cultura tem sido, portanto, objeto de reflexão de muitos campos do conhecimento ao longo dos séculos. A antropologia, por exemplo, desde suas origens preocupa-se com a cultura. E é com o conceito de cultura trabalhado por esta ciência social que iniciaremos o próximo item deste capítulo. Em seguida apresentamos o conceito de cultura trabalhado pelos autores mais recentes da Nova Geografia Cultural. Para fechar este capítulo, faremos um resgate do conceito de cultura trabalhado pela política cultural - campo que se considera responsável por organizar as estruturas culturais - e outras contribuições para o entendimento desta questão, como as vindas da comunicação social, da sociologia e da história da cultura, entre outras.

### **3.2 – CULTURA: UM CONCEITO ANTROPOLÓGICO?**

Para Marshall Sahlins a *cultura* é o principal objeto da antropologia (1997:41). De acordo com Laraia (2001), a cultura é tema central das discussões antropológicas nos últimos cem anos. No entanto, quando pretendemos analisar este conceito em suas

---

<sup>17</sup> MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*; tradução de Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro, São Paulo : Paz e Terra, 2001

origens, percebemos que nos primeiros estudos feitos sobre as diferentes culturas, os antropólogos estavam convencidos de que as diferenças genéticas eram determinantes para as diferenças culturais, o que caracterizou esta fase como de predominância do *determinismo biológico*. No final do século XIX e início do século XX, prevaleciam as idéias em torno de outro tipo de determinação: aquela que considerava que as diferenças do ambiente físico condicionavam a diversidade cultural: era o *determinismo geográfico*. A partir de 1920, antropólogos como Boas, Wissler, Kroeber, entre outros, refutaram este tipo de determinismo e demonstraram que existe uma limitação na influência geográfica sobre os fatores culturais, e mais: que era possível e comum existir uma grande diversidade cultural localizada em um mesmo tipo de ambiente físico (Laraia, 2001).

Inicialmente a antropologia era uma disciplina global e suas análises articulavam traços biológicos e características históricas e sócio-culturais. Com os avanços ocorridos nos estudos sociais, a antropologia passou a dar espaço aos temas mais vinculados a natureza dos fenômenos sociais, dividindo a antropologia geral em duas grandes vertentes: antropologia biológica e antropologia cultural ou social. A antropologia cultural ou social descobre a *cultura* e a *sociedade* como fenômenos humanos singulares, dotados de uma lógica própria. Essa vertente cultural e social da antropologia passou a ver os fatos e formas culturais como reguladores das práticas sociais. Os conceitos principais a serem trabalhados por essa nova vertente da antropologia seriam, portanto, a *cultura* e a *sociedade*. Estudar a sociedade era fundamental para compreender certos mecanismos sociais e políticos dos sistemas sociais que se pretendia analisar; e a cultura permitia comparar, de forma crítica e relativizada, a natureza de cada sociedade<sup>18</sup>.

O termo germânico *Kultur* era, no final do século XVIII e início do século XIX, utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se à realizações materiais de um povo (Laraia, 2001). Como observa Raymond Williams, nesse momento da história, o termo cultura passa a se relacionar positiva ou negativamente à noção de civilização, esta derivada do latim *civis* e *civita*, refere-se ao civil como homem educado, polido, e também à ordem social, gerando a expressão Sociedade Civil (apud Chauí, 1986). Além disso, como foi dito anteriormente, civilização significava um *estágio* ou uma etapa do desenvolvimento histórico-social, pressupondo a noção de progresso (idem), que por sua vez carrega consigo uma visão da diferença cultural como uma *diferença de grau*. Segundo Laraia, os termos *Kultur* e

---

<sup>18</sup> Dicionário de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

*Civilization* foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que:

tomado em seu amplo sentido etnográfico é esse todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes, ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma comunidade (Tylor, 1871:1). A partir desta definição, Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à idéia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos. Isso nos permite afirmar que o conceito de cultura utilizado amplamente nos dias de hoje, começou a ser definido, portanto, por Tylor. (Laraia, 2001: 25).

Mas o que Tylor fez foi formalizar uma idéia que já germinava. Um dos primeiros a pensar esta questão foi John Locke (1632-1704) que rejeitava a idéia de que princípios e valores eram transmitidos hereditariamente (idem). Isso significava que o comportamento dos indivíduos passou a ser visto como dependente de um processo de aprendizado, chamado de endoculturação ou socialização<sup>19</sup>. Jacques Turgot (1727-1781) mesmo sem ter feito menção ao conceito de cultura já falava que o homem é possuidor de um tesouro de signos que se multiplicam e que este homem é capaz de assegurar a retenção de idéias, comunicá-las para outros homens e transmiti-las aos descendentes como uma herança (ibidem) e esta transmissão da herança não ocorreria geneticamente. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) seguiu os passos de Locke e Turgot ao atribuir um grande papel à educação (Laraia, 2001:27). Kroeber, em 1950, escreveu que a maior realização da Antropologia na primeira metade do século XX foi a ampliação e a clarificação do conceito de cultura (idem).

Todas estas visões a respeito do comportamento humano contribuíram para que em 1871 Tylor definisse cultura como sendo *todo o comportamento aprendido, que independe de uma transmissão genética* (idem:28). A importância da contribuição de Tylor deve ser contextualizada, pois sua obra foi produzida nos anos em que a Europa sofria o impacto da *Origem das espécies* de Charles Darwin, e que a antropologia era dominada pela estreita perspectiva do evolucionismo (idem:33). Segundo essa abordagem, todas as culturas deveriam passar pelas mesmas etapas de evolução, o que tornava possível situar cada sociedade dentro de uma escala evolutiva.

---

<sup>19</sup> A respeito das implicações da obra de Locke para a época, Marvin Harris (1969), traz uma contribuição significativa quando afirma que '*nenhuma ordem social é baseada em verdades inatas*', e que '*uma mudança no ambiente resulta numa mudança no comportamento*' (apud Laraia, 2001:26).

O estabelecimento de uma escala evolutiva não deixava de ser um processo discriminatório, através do qual as sociedades humanas eram classificadas hierarquicamente, com nítida vantagem para as culturas européias (Laraia, 2001). Etnocentrismo e ciência caminhavam de forma bastante conjunta neste momento da história e a antropologia era claramente etnocêntrica carregando idéias fortemente influenciadas por esta sociedade ocidental. Para Sahlins, a antropologia é vista como serva do imperialismo, pois além de suas contribuições para espalhar a política e a ideologia ocidentais, teria se revelado um grande passatempo intelectual: a sociedade burguesa coçando a cabeça (1976:12).

A principal reação ao evolucionismo, segundo Laraia, inicia-se com Franz Boas (1858-1949), que inicialmente era estudante de Física e Geografia, transformou-se em antropólogo e criticou fortemente o evolucionismo que predominava nesta ciência social. Boas atribuiu à antropologia a tarefa de reconstruir a história de povos e regiões e a comparação da vida social de diferentes povos, cujo desenvolvimento segue as mesmas leis. Dessa forma, Boas desenvolveu o particularismo histórico (também chamada de Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue seus próprios caminhos em função dos eventos históricos que enfrenta (Laraia, 2001:36).

De certa forma, Boas confrontou as idéias de Morgan sobre a questão de leis gerais de evolução social (Sahlins, 1976:73). Ainda de acordo com Sahlins, a problemática geral de Boas difere radicalmente da de Morgan, pois se este entendia a prática e suas formulações costumeiras pela lógica das circunstâncias objetivas, Boas intercalava um subjetivo independente entre as condições objetivas e o comportamento organizado, de modo que o segundo não derivasse mecanicamente do primeiro (Sahlins,1976:74).

Segundo Sahlins, de uma forma ainda mais explícita que Morgan, Malinowski considerou a cultura como a realização instrumental de necessidades biológicas. A ligação entre cultura e biologia permaneceu presente durante muito tempo na antropologia e, mais tarde, esta visão recebeu inúmeras críticas. Alfred Kroeber (1876-1960), antropólogo norte-americano, acabou de romper todos os laços entre o cultural e o biológico, afastando cada vez mais estes dois domínios, o cultural e o natural. Kroeber (1949) mostrou como a cultura atua sobre o homem e o homem passa a ser considerado um ser que está acima de suas limitações orgânicas (Laraia, 2001:36). A obra de Kroeber contribuiu para o entendimento de que o homem é resultado do meio cultural em que foi

socializado, pois ele é herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas inúmeras gerações que o antecederam (idem:45).

Para Laraia, a manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções, já que estas não são o produto da ação isolada de um gênio e sim o resultado do esforço de toda uma comunidade (2001:45). Isso significa dizer que não basta a natureza criar indivíduos altamente inteligentes, já que isto ela faz com frequência; para Laraia, **é necessário que se coloque ao alcance desses indivíduos o material que lhes permita exercer a sua criatividade de uma maneira revolucionária** (2001:46).

A contribuição de Kroeber para a ampliação do conceito de cultura pode ser relacionada aos seguintes pontos destacados em sua obra: 1) a cultura, mais do que herança genética, determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações; isto significa que o homem age de acordo com os seus padrões culturais; 2) a cultura é o meio de adaptação aos diferentes ambientes ecológicos e isto dá ao homem a capacidade de romper barreiras das diferenças ambientais para transformar a Terra em seu habitat; 3) ao adquirir cultura, o homem passa a depender muito mais do aprendizado do que a agir através de atitudes geneticamente determinadas; 4) este processo de aprendizagem (socialização ou endoculturação) determina o seu comportamento e sua capacidade artística ou profissional; 5) a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores (Kroeber apud Laraia, 2001). O homem é, portanto, o único ser capaz de produzir cultura, já que é o único ser que possui linguagem (comunicação oral<sup>20</sup>) e recebe através dela informações sobre todo o conhecimento acumulado pela cultura da sociedade em que vive (Laraia, 2001). Além de se comunicar e transmitir inúmeras observações, o homem possui, ainda as capacidades de observar e criar.

Claude Lévi-Strauss, um dos mais importantes antropólogos de língua francesa, considera que a cultura surgiu no momento em que o homem convencionou a primeira regra, a primeira norma (Laraia, 2001:54). Leslie White, antropólogo norte-americano da linha neo-evolucionista, considera que a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro humano foi capaz de gerar símbolos (idem). De acordo com

---

<sup>20</sup> A comunicação é um processo cultural, mais explicitamente, a linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral. (Laraia, 2001:52).

Sahlins, White insiste no caráter único do “comportamento simbólico” (1976:107), para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou. Segundo White,

Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolização que cria a perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não ser humano. (...) O comportamento humano é o comportamento simbólico(1955, apud Laraia, 2001:55).

Roger Keesinger, antropólogo, elabora na década de 70, um esquema para classificar as tentativas modernas de obter uma precisão conceitual em seu artigo “*Theories of Culture*”. Segundo Laraia, Keesinger refere-se inicialmente às teorias que consideram a cultura como um *sistema adaptativo*, difundida por neo-evolucionistas como Leslie White. Posteriormente, Keesinger refere-se às *teorias idealistas de cultura*, que subdivide em três diferentes abordagens. A primeira considera a *cultura como sistema cognitivo*, produto dos chamados “novos etnógrafos” (Laraia, 2001:60). Segundo Laraia, Keesinger comenta que se a cultura for concebida como um sistema de conhecimentos, ou tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade, tal como W. Goodenough propôs, então ela fica situada epistemologicamente no mesmo domínio da linguagem, como um evento observável (Laraia, 2001:61).

A segunda abordagem destacada por Keesinger é aquela que considera a *cultura como sistemas estruturais*, ou seja, a perspectiva desenvolvida por Claude Lévi-Strauss, “que define cultura como sendo um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana” (idem). Segundo Laraia, este trabalho tem como base descobrir na estrutura dos domínios culturais – arte, mitos, parentesco e linguagem – os princípios da mente que geram essas elaborações culturais (ibidem).

A última das três abordagens, entre as teorias idealistas, é a que considera *cultura como sistemas simbólicos*. Esta abordagem foi desenvolvida nos Estados Unidos e difundida por antropólogos bastante conhecidos como Clifford Geertz e David Schneider. Clifford Geertz, um dos mais originais antropólogos de sua geração, principalmente pelo fato pela sua proposição de revigorar o estudo da cultura como sistema simbólico, procurava compreender o que é a cultura, o papel que ela desempenha na vida social e como deve ser estudada (Geertz, 1978).

Segundo Geertz, Kluckhohn conseguiu definir a cultura como (1) “o modo de vida global de um povo”; (2) “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (4) “uma abstração do comportamento”; (5) “uma teoria elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; (6) “um celeiro de aprendizagem em comum”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; (8) “comportamento aprendido”; (9) “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; (11) “um precipitado da história” (Geertz, 1978:14). Diante do que chama de difusão teórica, Geertz diz que o ecletismo leva a uma autofrustração, na medida em que possibilita muitas direções a percorrer, sendo necessário, então, escolher (idem).

A contribuição de Geertz para a antropologia e para uma definição de cultura foi bastante significativa, já que buscava uma definição de homem baseada na definição de cultura e refutava a idéia de uma forma ideal de homem, decorrente do Iluminismo e da antropologia clássica (Laraia, 2001). Geertz argumenta que o conceito de cultura que defende é semiótico e diz que acredita, assim como Max Weber, que o homem é um animal amarrado por teias de significados que ele mesmo teceu e a cultura é assumida como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como ciência interpretativa, à procura de significados (Geertz, 1978:15).

Segundo Geertz, a cultura é vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos - , como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle - planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam “programas”) - para governar o comportamento (Geertz, 1978:56) e o homem é o animal mais despreparadamente dependente de tais mecanismos de controle (idem).

Assim, para Geertz, todos os homens estão aptos a receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura (ibidem). Este pensamento de Geertz nos permite perceber que um indivíduo, ao nascer está apto a ser socializado em qualquer cultura, as possibilidades, entretanto, serão limitadas pelo contexto real e específico no qual esta criança vai estar inserida. Talvez uma crítica que se possa fazer a essa concepção de cultura trabalhada por Geertz, é que ela se refere mais aos *modelos* do que ao *processo*

de sua contínua produção, utilização e transformação na prática coletiva (Durham, 1984:75).

Geertz ainda nos diz que a cultura - este documento de atuação - é pública porque o significado o é (1978:22). Para Geertz, os símbolos e significados são partilhados pelos atores (membros do sistema cultural) *entre* eles e não *dentro* deles. São públicos e não privados, como destaca Laraia (2001:63).

A perspectiva da cultura como 'mecanismo de controle' inicia-se com o pressuposto de que o pensamento humano é basicamente tanto social como público – que seu ambiente natural é o pátio familiar, o mercado e a praça da cidade (Geertz, 1978:57)

Para Geertz, o homem precisa de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo e se não fosse dirigido por *padrões culturais*<sup>21</sup> – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um verdadeiro caos de atos sem sentido. Portanto, a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade (Geertz, 1978:58).

David Schneider tem um ponto de vista sobre a cultura como um sistema de símbolos e significados que compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento (Laraia, 2001:63). Laraia procura ainda analisar como a cultura condiciona a visão de mundo do homem e cita Ruth Benedict, que em seu livro *O crisântemo e a espada* de 1972, definiu a cultura como *uma lente através do qual o homem vê o mundo*, o que significa que homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas (2001:67). Ainda segundo este autor, o fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura, tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Esta tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de inúmeros conflitos sociais, já que este é um fenômeno universal, baseado na crença de que a própria sociedade é o centro da humanidade ou mesmo sua única expressão (idem:72-73).

---

<sup>21</sup> A respeito dos padrões culturais, Eunice Durham propõe que utilizemos este termo, para nos referirmos aos comportamentos coletivos. Para esta autora, padrões culturais são construções do investigador que explicitam uma lógica própria da conduta e que podem ser concebidos a partir de objetos culturais produzidos socialmente (1984:74).



Dessa forma, é possível identificar porque nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade, fato que acaba justificando a discriminação dos comportamentos diferenciados (ibidem:67). No entanto, se todo sistema cultural tem sua própria lógica, tentar transferir a lógica de um sistema para outro, não passa de um ato etnocêntrico, que evidencia um contexto de relações de poder assimétricas.

Esta definição da cultura como uma lente pela qual o homem vê o mundo nos mostra como são diferentes as formas de definir o conceito e mais ainda, a forma de operá-lo na prática, diante de uma sociedade tão complexa. Laraia, a esse respeito, nos diz:

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.

Graças ao que foi dito acima, podemos entender o fato de que indivíduos de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características tais como o modo de agir, vestir, caminhar, comer, sem mencionar a evidência das diferenças lingüísticas, o fato de mais imediata observação empírica. (2001:68)

Um outro aspecto da abordagem da antropologia é considerar a cultura como algo dinâmico, uma vez que os homens têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los. É importante destacar que quanto mais complexa é a sociedade, mais exposta ela estará às modificações de sua cultura. Isso nos mostra que todo sistema cultural está sobre um contínuo processo de modificação. Estudar a cultura, portanto, é estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura, e estes códigos são produzidos, utilizados e transformados por estes membros, em suas práticas coletivas, como Durham (1984:75) mostrou.

Laraia ressalta que existem dois tipos de mudança cultural: uma é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda é o resultado do contato de um sistema cultural com outro. Em uma sociedade, como a que vivemos atualmente, é quase impossível não haver contato entre sistemas culturais diferentes e isso faz com que estes sistemas culturais tenham a possibilidade de interagir mais facilmente. Vivemos uma era em que a pluralidade cultural e o multiculturalismo são celebrados. Compreender os contatos de sistemas culturais distintos e a dinâmica cultural

de nossa sociedade é importante para atenuar o choque entre gerações e evitar comportamentos preconceituosos.

Outro avanço da antropologia cultural pode ser notado na obra de Sahlins, *Cultura e Razão Prática*, que considera a produção *um fenômeno funcional de uma estrutura cultural* (1979:190). Este estudo de Sahlins mostra que há uma explicação cultural da produção e permite-nos ver o *significado social de objetos* (1979:189). Com base nas idéias de Marx, Sahlins critica o valor de uso dos objetos produzidos a partir de uma lógica cultural e mostra com clareza que a produção é algo muito maior e diferente de uma prática material, pois carrega consigo uma intenção cultural. Ao destrinchar o modo de vida norte-americano, Sahlins identifica a razão cultural de alguns de nossos hábitos – alimentares e de vestuário – e a lógica simbólica que organiza as demandas provenientes destes hábitos. Sahlins não está preocupado em definir o que é cultura, mas em mostrar a sua importância para o entendimento da sociedade.

Para Sahlins o verdadeiro problema para o marxismo e para a antropologia localiza-se na relação entre a práxis e a ordem simbólica e este problema pode ser explicado a partir da história da própria antropologia – que é um corolário permanente da contradição da sua existência como uma ciência ocidental das outras culturas. Isto pode ser melhor entendido nas palavras do próprio autor:

A contradição é uma condição original: uma ciência do homem patrocinada por uma sociedade que, tal como as outras, se definiu exclusivamente a si própria como humanidade e a sua própria ordem como cultura. (Sahlins, 1976:60)

Porém, mesmo Sahlins considera que a “cultura” não pode ser abandonada, enquanto objeto principal da antropologia, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos (1997:41). Sahlins ainda afirma que a cultura é submetida a um duplo empobrecimento conceitual: reduz-se a um propósito funcional particular – marcar a diferença – e constrói-se, a partir daí, uma rápida história de suas origens impuras nas entranhas do colonialismo e do capitalismo e ainda afirma que a idéia antropológica da cultura, por conspirar para a estabilização da diferença, legitimaria as múltiplas desigualdades – inclusive o racismo - inerentes ao capitalismo ocidental (idem:43).

Em função dessa extensa história da definição do conceito de cultura, é necessário por último, salientar que Geertz escreveu que o tema mais importante da

moderna teoria antropológica é “diminuir a amplitude do conceito de cultura e transformá-lo num instrumento mais especializado e mais poderoso teoricamente” (apud Laraia, 2001:27). Aliás, uma das tarefas da antropologia moderna tem sido a reconstrução do conceito de cultura, fragmentado por inúmeras formulações (Laraia, 2001). Estas diferentes abordagens do que seja a cultura, evidenciam que os antropólogos sabem de fato o que esta noção significa, mas não conseguem ter uma definição precisa, ou como diria Laraia, costumam divergir na maneira de exteriorizar este conhecimento (idem).

### **3.3 – O CONCEITO DE CULTURA NA GEOGRAFIA CULTURAL**

Na Geografia a cultura é objeto de estudo da Geografia Cultural e Paul Claval é, atualmente, como vimos no capítulo anterior, um de seus maiores representantes. Em seu livro *A Geografia Cultural*, Claval apresenta seis diferentes aspectos da cultura que merecem destaque:

1) A cultura como uma mediação entre os homens e a natureza, enquanto o conjunto de artefatos e conhecimentos através dos quais o homem mediatiza suas relações com o meio natural;

2) A cultura como herança, memória e resultado do jogo da comunicação. Neste aspecto a cultura aparece como educação, memória coletiva que identifica os diferentes grupos sociais.

3) A cultura enquanto uma construção que permite aos indivíduos e aos grupos se projetarem no futuro. As culturas são realidades mutáveis e se modificam de acordo com as mudanças nos modos de vida dos diferentes grupos. Esta construção da cultura não se dá de modo passivo, na medida em que pode ou não gerar uma interiorização por parte dos indivíduos.

4) A cultura como um elemento que se articula no discurso e se realiza na representação. Isso quer dizer que a cultura tem uma dimensão simbólica e não apenas material. “As práticas que modelam o espaço ou que são desenvolvidas no sentido de utilizá-lo misturam o ato, a representação e o dizer. Elas visam ao mesmo tempo o ambiente material e o circuito social” (1995:13) (...) “A cultura é constituída de realidades e signos que foram inventados para descrevê-la, dominá-la e verbaliza-la. (...) Ao serem repetidos em público, certos gestos assumem novas significações” (idem:14).

5) A cultura como um fator essencial de diferenciação social que se evidencia na ação de cada indivíduo no ato de se impregnar da cultura de seu grupo no qual se encontra inserido. Nem todos aproveitam suas redes sociais da mesma forma, por isso esta ação é individual. Ao mesmo tempo, a cultura é um dos fatores essenciais de diferenciação das situações sociais e do status que é reconhecido a cada um. Neste aspecto, Claval chama a atenção para o fato de que nas sociedades complexas não existe apenas um modelo a ser tomado como herança, mas sim um modelo que é aceito por muitos – o chamado dominante – mas que é confrontado pelas dissidências, pelas contraculturas e pelos movimentos de revolta e resistência.

6) A paisagem como objeto privilegiado dos trabalhos de Geografia Cultural, pode ser entendida como a marca e matriz da cultura. A paisagem é uma marca das ações humanas, um produto delas; mas é também uma matriz, produtora de novas ações carregadas de intencionalidade que vão criar novas ações e novas marcas.

Nesta proposta de Claval, muitas das definições de cultura trabalhadas pela Geografia Cultural encontram-se presentes. É claro que não será possível esgotar as possibilidades, mas é nossa intenção traçar uma breve definição.

Para a vertente da Geografia Cultural da qual Paul Claval é um expoente, a *cultura* pode ser entendida como um acúmulo de representações, de conhecimentos, de atitudes e de princípios adquiridos socialmente por cada indivíduo, e que lhe permite elaborar códigos de comunicação e representação. A *cultura* pode ser vista enquanto uma relação que o indivíduo estabelece com o mundo através das redes de contatos nas quais está inserido e pelos veículos que levam até ele informação, sinais, códigos e valores (Claval, 1999, 1999b, 2001). Os valores são construídos individualmente e coletivamente, a partir das características históricas e espaciais dos indivíduos, pois cada indivíduo estrutura seus valores a partir do sistema cultural que lhe é colocado (idem). Graças ao jogo de valores, aos procedimentos sociais de institucionalização e aos ritos de passagem, as culturas individuais se integram aos sistemas simbólicos, permitem a definição de diferenças e semelhanças e geram identidades (1999). A cultura é, portanto, uma construção abstrata que está entranhada no modo de vida e cotidiano das pessoas, que permite às pessoas se reconhecerem, identificarem, comunicarem ou não, e formarem grupos identitários. (Claval, 1999)

A contribuição de Paul Claval para esta definição de cultura que estamos utilizando é fundamental. Este autor nos mostra que o acúmulo cultural permite aos

indivíduos compreenderem a organização da sociedade e os torna capaz a agir. A ação necessita, além da compreensão da sociedade, de perspectivas (Claval, 1999). É através dessa perspectiva futura que o indivíduo torna-se verdadeiramente capaz de comparar a atual realidade com aquilo que ela poderia ser, e, a partir daí, tornar essa perspectiva uma ação de transformação (idem).

Para Claval, uma das tarefas da Geografia Cultural é, exatamente, mostrar como os sistemas de valores se traduzem pelas articulações específicas do social. A cultura é transmitida através de gestos e atitudes. A vida cotidiana implica uma multiplicidade de saberes que vão se tornando hábitos culturais, através da repetição, das tradições e da memória coletiva (1999). Esta repetição de atitudes vai sendo construída indefinidamente e de forma constante, o que quer dizer que nossas ações são fundadas não por instinto, mas por um instinto contextualizado e normatizado pela cultura (idem). A cultura faz passar de uns aos outros as representações coletivas. Porém, o fato de estarmos inseridos em um contexto cultural não nos impede de criar novas práticas, novos valores e novos hábitos. “O processo de criação é assim inerente a toda cultura” (Claval, 1999:87). Tal como afirma Claval (1999)

A cultura só existe através dos indivíduos aos quais é transmitida, e que, por sua vez, a utilizam, a enriquecem, a transformam e a difundem. Sem ela, eles estariam desamparados: o instinto não é suficiente para guiá-los. (...) A cultura é indispensável ao indivíduo no plano de sua existência material. Ela permite sua inserção no tecido social. Dá uma significação à sua existência e à dos seres que o circundam e formam a sociedade da qual se sente membro.

Ainda na Geografia Cultural, Linda McDowell nos oferece sua definição de cultura, de forma parecida com a definição de Claval vista anteriormente. Para esta autora a cultura é definida socialmente e pode ser entendida como situada em um momento da história e em um espaço específico. Vejamos sua definição:

Cultura é um conjunto de idéias, hábitos e crenças que dá forma às ações das pessoas e à sua produção de artefatos materiais, incluindo a paisagem e o ambiente construído. A cultura é socialmente definida e socialmente determinada. Idéias culturais são expressas nas vidas de grupos sociais que articulam, expressam e contestam esses conjuntos de idéias e valores, que são eles próprios específicos no tempo e no espaço (McDowell, 1996:161)

Para Cosgrove (1999), a cultura não é algo que funciona através dos seres humanos; pelo contrário, tem que ser constantemente reproduzida por eles em suas ações cotidianas. Além disso, este autor ressalta que as transformações na cultura vêm de mudanças, rápidas ou lentas, em sua prática no ato da reprodução cultural (idem).

Cosgrove completa dizendo que a cultura é sempre *potencialmente* capaz de ser trazida ao nível da reflexão consciente e da comunicação. Assim, a cultura é, ao mesmo tempo, determinada por e determinante da consciência e das práticas humanas. (ibidem)

Assim, o estudo da cultura está intimamente ligado ao estudo do poder. Um grupo dominante procurará impor suas próprias suposições tomadas como verdadeiras e isso contribui para que o poder seja mantido na reprodução da cultura. (Cosgrove, 1998:105) Veremos a questão de cultura e poder no item do próximo capítulo que trata da articulação cultura-ideologia-hegemonia.

### **3.4 - A CULTURA PARA A POLÍTICA CULTURAL E OUTRAS CONTRIBUIÇÕES IMPORTANTES**

Como já foi dito anteriormente, *cultura* é um termo escorregadio. Isto acontece principalmente porque a antropologia cultural (ou social) vê a cultura como um fenômeno bastante abrangente, amarrado à dinâmica social. Nesse sentido, a dinâmica social é, também cultural, assim como não é possível separar uma sociedade de sua cultura. A cultura pode aparecer como um fenômeno produzido socialmente e, mesmo sabendo que a antropologia tem uma forma de ver a cultura bastante diferenciada, foi necessário tentar buscar uma definição de cultura trabalhada pela política cultural, assim como não poderíamos esquecer da história e da sociologia da cultura.

A visão de cultura da *Política Cultural* é de fundamental importância não só por que esta se define como a *ciência da organização das estruturas culturais* (Coelho, 1999:293), mas principalmente pelo fato de procurar definir a cultura de forma menos conceitual e mais ligada à realidade (prática). Pensar a cultura de forma menos teórica tornou-se importante pelo fato deste trabalho ter como finalidade refletir sobre a Política Cultural formulada para uma determinada cidade. No entanto, é necessário ter cuidado com estes argumentos da política cultural, pois eles podem ser infundados ou baseados no senso comum e não em uma reflexão teórico-acadêmica.

O termo *cultura* é utilizado pela Política Cultural e, também, pela Produção Cultural, de forma vinculada a outras idéias conceituais fundamentais, como a *ação cultural*, o *acesso cultural*, o *consumo cultural*, a *indústria cultural*, além de inúmeras outras, essenciais para este trabalho e que serão aprofundadas mais adiante. Por

enquanto vamos buscar definir a *cultura* da qual fala a Política Cultural e tentar identificar como a *arte* entra neste debate acerca da cultura.

No *Dicionário Crítico de Política Cultural* elaborado por Teixeira Coelho (1999) o termo *cultura* aparece, em uma conceituação ampla, como uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante. Em um sentido mais estrito, Coelho cita Raymond Williams para definir cultura como o processo de cultivo do espírito (terminologia tradicional) ou da mente (terminologia moderna e cientificista). A partir de uma concepção ampliada, Coelho propõe que a cultura deva ser considerada como: 1) um estado mental ou espiritual desenvolvido, como na expressão “pessoa de cultura”; 2) processo que conduz a esse estado, de que são parte as práticas culturais; 3) os instrumentos desse processo como cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo. Atualmente, a primeira noção é muito criticada por implicar na idéia de que este “estado (mental ou espiritual) desenvolvido” tem como parâmetro a cultura de elite (Coelho, 1999:103), que marginaliza os valores e princípios vindos de outros grupos sociais. Isto significa que o estado mental ou espiritual dito “não-desenvolvido” seria aquele das camadas sociais que não partilham dos valores culturais da elite. É importante ressaltar que o fato de existir pertenças culturais diferentes não significa que exista uma hierarquia cultural entre classes sociais. Isto porque, em um sentido antropológico, todos os grupos sociais possuem manifestações culturais próprias e nem por isso uma é melhor que a outra. Assim, Coelho ressalta que tem sido muito comum para a política cultural, levar em consideração a segunda e a terceira noções, despidas da idéia restritiva embutida na primeira e entendidas como “*os modos pelos quais alguém ou uma comunidade responde a suas próprias necessidades ou desejos simbólicos*”. A segunda noção – que considera *as práticas culturais* como parte do processo que conduz a este estado – parece ver as práticas culturais - definida por Coelho como *toda atividade de produção e recepção cultural* (Coelho, 1999:313) - como parte do processo individual ou coletivo de construção da cultura. Já a terceira noção, parte da idéia de que cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo, são instrumentos deste processo (individual ou coletivo de construção da cultura).

Coelho afirma que as várias manifestações culturais não são determinadas de modo absoluto por uma ordem social global patente, mas são elementos decisivos na definição daquela ordem (Coelho, 1999:103). Por outro lado, a cultura não se caracteriza

apenas pela gama de atividades ou objetos tradicionalmente chamados culturais, de natureza espiritual ou abstrata, mas apresenta-se sob a forma de diferentes manifestações que integram um vasto e intrincado sistema de significações (Coelho, 1999:104). Na visão de Coelho, na cultura podem estar presentes diversas linguagens e modos de agir, como por exemplo, as formas de consumo e o *estar junto*.

Assim, o termo *cultura* continua apontando para atividades determinadas do ser humano que, no entanto, não se restringem às tradicionais (literatura, pintura, cinema – em suma, as que se apresentam sob uma forma estética), mas se abrem para uma rede de significações ou linguagens incluindo tanto a cultura popular (carnaval) como a publicidade, a moda, o comportamento (ou atitude), a festa, o consumo, o estar-junto, etc (*idem*).

Esta visão formulada por Teixeira Coelho parte de uma concepção de cultura como *objeto da política cultural* e como um *sistema de significações ligados à representação simbólica das condições de existência* ou, em outras palavras, a cultura que produz efeitos de discurso - representações da vida e do mundo, cuja primeira finalidade é fornecer instrumentos de conhecimento, reconhecimento e auto-conhecimento (Coelho, 1999:104). No entanto, para Coelho, esta visão predominante de cultura como objeto da política cultural, deixa de lado a idéia de cultura como produtora de efeitos de mundo – práticas de inserção do homem no mundo, como por exemplo a organização política.

Quando Coelho fala da cultura como atividades que se apresentam de forma estética, os termos *cultura* e *arte* parecem se confundir. Se nos concentrarmos no aspecto da produção cultural (ou da produção artística), podemos até mesmo dizer que a cultura é hoje, um produto a que se chega mediante um complexo de operações bem definidas pelo sistema de produção econômico geral (Coelho, 1999). A produção cultural, entre outras coisas, seria a realização das diferentes etapas da produção propriamente dita: produção, distribuição, troca, uso ou consumo de um “produto” cultural. Esta análise da estrutura de produção cultural tem uma natureza sociológica baseada em idéias de Marx e ajuda a articular a teoria e a prática no campo da cultura. Mas a produção cultural é algo bastante amplo e vai desde a produção audiovisual – CDs, DVDs, cinema, livros, peças teatrais, espetáculos de dança; até a produção de eventos - shows, festas, etc.

Nesse sentido, segundo Coelho, a cultura passa a ser considerada como resultado de uma produção, um produto ou uma “mercadoria” típica de uma sociedade capitalista. E sendo a cultura um produto (no sentido de mercadoria), para termos acesso a ela é necessário pagar, o que evidencia as limitações enfrentadas por parcelas significativas da



sociedade que perdem inúmeras possibilidades de “acesso à cultura” e até mesmo de preservar memórias e tradições culturais por falta de incentivo dos órgãos responsáveis pela cultura.

Ao introduzir a discussão se a cultura é ou não uma mercadoria nos dias de hoje, colocamos em questionamento as políticas culturais formuladas e executadas por ministérios, secretarias e outros atores responsáveis por essa formulação. E quando falamos de acesso à cultura, estamos nos referindo à oportunidade de produzir, criar novas manifestações, além, é claro das oportunidades de contatos culturais diferenciados e de ampliação dos universos pessoais e coletivos.

Por este motivo, Coelho assinala ser fundamental diferenciarmos o *uso* e o *consumo cultural*. Enquanto o *uso cultural* deixa no indivíduo uma marca; o *consumo cultural* caracteriza-se pela mera exposição a um produto cultural. Isto é muito importante para este trabalho, pois grande parte das políticas culturais baseia-se nesta idéia de expor os indivíduos a um produto cultural e poucas são as políticas que permitem aos indivíduos tornarem-se produtores de cultura.

Como observa Edgar Morin, nossa sociedade recria, na verdade, uma nova separação entre consumidores e criadores (apud Moles, 1973:31). A distância entre estes dois grupos só aumenta a partir do momento em que a cultura se fundamenta em meios de comunicação de massa cujo funcionamento é delicado e exige grande quantidade de capital (Moles, 1973:31).

Martin Cezar Feijó entende *cultura*, primeiro como um elemento da política, mas define este termo como “toda a produção ou manifestação voluntária, individual ou coletiva, que vise com sua comunicação à ampliação do conhecimento (racional e/ou sensível) através de uma elaboração artística, de um pensamento ou de uma pesquisa científica”. Isto significa que são culturais os atos que busquem a ampliação do conhecimento e que sejam em si uma libertação (Feijó, 1983:8). Este autor alerta, ainda, para a relação complexa existente entre política e cultura, já que não se pode confundir política a serviço da cultura, com cultura a serviço da política, mas isto é algo que veremos mais adiante. Nicolau Sevckenko, historiador da cultura argumenta que:

... se a Revolução Industrial, aquela de 1780, na Inglaterra, transformou os meios de produção, a atual revolução microeletrônica, a de 1975, transformou os fins da produção, ou seja, os valores e a cultura (2002:42).

Para Sevcenko, “a cultura se tornou um campo de mediação tecnológica que hoje basicamente se traduz em megaproduções para públicos de milhões de pessoas, numa escala que abrange a totalidade do planeta” (idem). Esta visão está claramente voltada para uma definição de cultura que se confunde com arte ou com formas de comunicação. Além disso, quando Sevcenko, argumenta diz que a atual revolução microeletrônica, ocorrida a partir da década de 1970, transformou os fins da produção, ou seja, os valores e a cultura (2002:42). Devemos confrontar essa idéia à visão de Sahlins, na qual a produção “é uma intenção cultural”, ou ainda, “um momento funcional de uma estrutura cultural” (1979:188-190). De forma ousada e brilhante, Sahlins toma a sociedade ocidental como cultura, o que lhe permite afirmar que não é a produção que determina a cultura, pois a produção é uma função desta lógica cultural da sociedade capitalista ocidental.

Em sua obra *Cultura e Razão Prática*, Marshall Sahlins (1979) faz uma crítica da idéia de que as culturas humanas são formuladas a partir de atividades práticas e de interesse utilitário. Ao avaliar um século de pensamento antropológico, Sahlins defende a interpretação simbólica da cultura acima de um utilitarismo, influenciando diversos autores que o sucederam.

Muito antes, Aristóteles insistia no caráter prático de todo conhecimento e estabelecia uma diferenciação importante e hierarquizada entre o saber orientado aos fins relativos às coisas necessárias à existência cotidiana e o conhecimento filosófico, visto como saber supremo e que não existe para nenhum fim (Marcuse, 1937 2001:7-8). Nesse sentido, havia uma separação entre o *necessário* e útil e o *belo*, sendo este último uma preocupação daquela pequena camada social que tem a possibilidade de se ocupar daquilo que vai além da conquista e da garantia das necessidades (idem:10). Para Marcuse:

Na medida em que a reprodução da vida material se completa sob o domínio da forma mercadoria, renovando continuamente a miséria da sociedade de classes, nessa medida o bom, belo e verdadeiro transcende esta vida. E quando sob esta forma se produz tudo o que é necessário à conservação e à garantia da vida material, o restante é naturalmente supérfluo (*Marcuse 1937/2001:10-11*).

Assim, o bom e o belo, tornam-se supérfluos à maioria e ficam restritos a uma elite. Desse modo, estes valores passam a ser deixados de lado pelas classes mais pobres, já que estas precisam dar conta daquilo que é essencial: o útil e o necessário à sobrevivência imediata. Talvez isto nos indique porque é tão cruel limitar as perspectivas culturais das parcelas mais pobres da população, já que dessa forma estaremos

ampliando ainda mais o abismo entre os grupos sociais, permitindo que apenas as camadas sociais de mais alta renda tenham acesso ao “belo”, ao lúdico.

### 3.5 – ARTE OU CULTURA?

Em muitos momentos, representantes da política cultural e, em maior medida, representantes da área de produção cultural, chegam a confundir o termo *cultura*, com a *arte* ou outras linguagens pertencentes à cultura. Talvez por conta dessa confusão conceitual, seja necessário buscarmos uma orientação para trabalharmos **a arte como uma linguagem por meio da qual uma cultura se expressa**. De todo modo, cabe aqui um parêntese referente ao papel ou à função social da arte, já que ela também faz parte da produção cultural de uma sociedade. A arte é um importante veículo pelo qual a cultura se forma, pois a arte carrega consigo mensagens que alimentam as idéias dos indivíduos e o campo social como um todo.

Com base em algumas idéias de Canclini (1984), é possível dizer que questionar o que é cultura – assim como perguntar o que é arte – pode nos levar a uma indagação etnocêntrica, na medida em que a própria formulação da pergunta nos leva a uma resposta única, ou invariável. Segundo Canclini, desconectar a arte e as obras de arte das suas condições de produção e recepção, significa imaginar que estas foram sempre iguais a si mesmas, que seu sentido não variou ao mudar de classe social ou cultural (1984:8). Para este autor, essa universalidade abstrata nunca existiu na realidade e só alcançou certa vigência nos últimos séculos, pela imposição dos padrões estéticos europeus e norte-americanos aos países dependentes (idem). Junto com a dominação econômica, os países imperialistas impuseram uma cultura e uma concepção estética, na qual a *forma* predomina sobre a *função*, fato que não é válido para todas as culturas nem para todas as épocas (ibidem).

Isso significa que em cada sociedade, em cada momento da história das sociedades existia uma concepção de *arte* e das funções que ela poderia exercer. Para Canclini (1984), se o gosto pela arte, e por certo tipo de arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico. Isto é, o gosto pela arte deve estar vinculado a uma análise das condições sociais, já que

em muitas sociedades o acesso a certas manifestações artísticas se encontra limitado a uma classe ou grupo social determinado.

Contudo, embora a arte esteja condicionada socialmente, nem tudo na arte é definível socialmente (Hauser apud Canclini, 1984). Hauser mostra que no Renascimento criou-se um espaço próprio para o indivíduo artista, reforçando a dimensão singular e individualizada da criação (Velho, 2001:17). Além disso, não se pode pensar a arte tendo como ponto de partida a objetividade. A arte não é algo puramente objetivo, ela carrega uma imensa carga de subjetividade. Isto significa, também que o valor de uma obra de arte não é definido apenas por seu valor de uso, já que muitas obras de arte servem apenas para serem contempladas. Determinar o valor de uma obra de arte pode significar introduzi-la na dinâmica capitalista, mas também podemos dizer que uma obra de arte tem valor individual ou, ainda, social (Canclini, 1984).

Canclini (1984) mostra que a América Latina vive um momento em que as novas tendências artísticas buscam substituir o individualismo pela criação coletiva, assim como buscam ver a *obra* como produto das condições materiais e culturais de cada sociedade. Mais que isso, a criação coletiva permite ao público que - em lugar de uma contemplação irracional e passiva - participe de forma criadora (Canclini, 1984). Segundo Canclini (1984), essas novas tendências artísticas procuram mostrar, não apenas o panorama das obras e do pensamento dos artistas - que estão mudando a função social da arte ao estendê-la a públicos novos, permitindo que espectador participe das obras - mas também, desejam repensar os fundamentos estéticos em relação às transformações sociais que a socialização da arte permite.

Nesse sentido, mesmo que as condições econômicas não permitam que grupos sociais populares tenham acesso à arte apreciada pelos grupos sociais de elite, Canclini (1984) ressalta que há uma produção artística vinda das camadas populares que traz consigo algo muito mais amplo que a contemplação passiva das obras<sup>22</sup>. Esta produção popular da arte muda a concepção do que seja a arte e carrega consigo a idéia de que esta pode estar ligada à transformação social. Para este autor, identificar os impactos de ações que possibilitam a socialização da arte é algo que se impõe como necessário. E este trabalho procura mostrar que a arte, enquanto linguagem da cultura é um

---

<sup>22</sup> As camadas populares ou classes populares são aqueles grupos sociais que participam em menor número da renda nacional, e que encontram-se mal inseridos na dinâmica capitalista ao serem excluídos de diversas práticas que envolvem o consumo. Por outro lado, a noção de popular, como foi dito anteriormente, carrega consigo uma grande carga de criatividade como resultado da necessidade de criar estratégia para romper a ausência de certos recursos materiais/financeiros.

instrumento importante de conscientização, de participação política e de transformação social.

Ao colocarmos a arte como instrumento importante da inserção social, estamos também pensando a arte em sua ação política, pois as camadas populares devem ter um acesso à produção artística facilitado, já que de outro modo estas camadas de menor renda estariam distanciadas das oportunidades culturais. De acordo com Canclini, esta produção artística das camadas populares tem um caráter semelhante ao que Coelho definiu como *uso cultural* – como aquele contato que deixa no indivíduo uma marca – ao contrário do *consumo cultural*, normalmente praticado pela elite e que tem a ver apenas com uma mera exposição a um produto cultural.

Segundo Barbosa, na arte se ilumina a possibilidade de libertar o sensível dos esquemas racionalistas e, ainda de acordo com este autor, Lefebvre assegura que as artes são momentos de negação que apontam as transformações em curso nas sociedades; obras de “desconstrução construtiva” que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento (2000:69).

Para Canclini, a estreita ligação das novas manifestações artísticas com as transformações sociais, torna evidente algo que é válido para a arte de todas as épocas: a necessidade de analisá-la junto ao seu contexto histórico. Isso significa dizer que só é possível compreendermos as práticas culturais dos diferentes grupos sociais, se levarmos em conta a história destes grupos e as vantagens e desvantagens que cada um deles obteve ao longo do tempo. Daí será possível compreender a participação desigual das classes sociais na criação e na recepção artística (Canclini, 1984).

Segundo este autor, analisar a arte como um processo social e comunicacional, equivale a incluir no fenômeno artístico o autor, a obra, os difusores e o público. Colocar o público como parte componente da arte nos ajuda, portanto, a repensar a função da arte e a relação desta com a sociedade. Isso porque acreditamos na transformação social que a socialização da arte permite. Muitos artistas costumam dizer que a única função da arte é expressar os sentimentos do artista, mas talvez a arte tenha outras funções menos individualistas, como por exemplo, o impacto que pode causar aos receptores. Isso significa que a obra só é finalizada no momento em que chega ao público (receptor).

A respeito da arte produzida pelas camadas populares, Canclini (1984) nos diz que esta procura por uma *arte popular* adequada às exigências sociais contemporâneas, remontam a princípios do século XX, mas seu desenvolvimento generalizado na América

Latina ocorreu a partir da década de 1970. Canclini ressalta que, para que experiências espontâneas da arte popular ocorressem, foi necessário, além de esforços isolados de artistas de vanguarda para “aproximarem-se do povo”, surgissem novas condições econômicas, sociais e culturais: o desenvolvimento tecnológico e industrial, a formação de grandes concentrações urbanas, o agravamento das contradições do capitalismo dependente e do sistema cultural burguês e, sobretudo, o avanço da consciência política e dos movimentos de libertação (Canclini, 1984). Essas organizações populares se manifestam culturalmente *fora do circuito comercial* e de acordo com Canclini (1984), para que isso fosse possível, foi necessário mudar toda uma concepção do que é arte. A arte não é mais apenas aquela admirada pela elite, mas também aquilo que é produzido artisticamente pelas classes populares<sup>23</sup>. Para Canclini,

Novos artistas, novas obras e novos públicos, novas relações entre autores e espectadores, um modo diferente de nomear uma realidade até a pouco negada, e imaginar sua transformação no seio do povo, exigem que juntamente com a arte, mude a maneira de concebê-la e estudá-la, ou seja, a teoria e a metodologia da estética (1984:3).

O estético não é, então, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou “a natureza humana” e sim um modo de relação dos homens com os objetos cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais (Canclini, 1984:11). Isso significa que para compreendermos a essência da relação entre os homens ou grupos e os objetos culturais por eles produzidos ou utilizados, é necessário contextualizar a dinâmica social no qual estão inseridos. Cada grupo social tem uma concepção estética e esta diferença é algo que possibilita um enriquecimento da cultura de cada grupo social. A mudança de concepção do que seja a arte mudou, também, a visão do que seja um artista e uma obra de arte. A concepção do que seja arte pode levar em conta a história de um grupo social, suas possibilidades de ação e os limites que foram (ou são) enfrentados para realizar essa arte.

Um exemplo que serve para ilustrar como a idéia do que é arte muda de acordo com o contexto histórico é a figura de Hélio Oiticica. Segundo Vianna, Hélio Oiticica, artista carioca egresso dos embates intelectuais/estéticos do concretismo e do

---

<sup>23</sup> É importante ressaltar que muitas manifestações artísticas e culturais vindas das classes populares têm uma origem histórica marcada pela *resistência*. O samba, a capoeira e o Jongo são exemplos de manifestações culturais vindas das classes populares que têm esse caráter de resistência. Além disso, algumas ações de inserção social que utilizam a arte como instrumento principal podem ser caracterizadas como ações de resistência por caminharem no sentido oposto ao da lógica do mercado que trata arte e outras linguagens da cultura como bens de consumo.

neoconcretismo, levou para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição coletiva *Opinião-65*, que contava com a participação de uma ala de passistas da escola de samba Mangueira para apresentar, em seus corpos e em estandartes, as novas obras de Hélio Oiticica, intituladas de Parangolés (2001:31). Ainda segundo Vianna, a direção do museu não permitiu a exibição do pessoal da Mangueira em suas instalações em função do barulho causado por seus pandeiros e tamborins (tal como Cláudio Chaves, jornalista do *Diário Carioca* apurou em 14/08/1965), levando o artista e seus parceiros passistas a exibirem-se no lado de fora do MAM, isto é nos jardins, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e “parte do público” que lotava as dependências do MAM (Vianna, 2001:31-32).

Chamado de gênio por uns e de louco por outros, Hélio Oiticica levou pela primeira vez o morro ao MAM e tal como Ceres Franco disse, voou através das camadas sociais (apud Vianna, 2001:32). Tal fato fez de Hélio Oiticica, mais que um artista plástico, um mediador cultural, que, como define Velho, é um papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais (Velho, 1994:81 apud Vianna, 2001:59).

Assim como em um momento da história a cultura era vista a partir de um referencial único (europeu-capitalista), e em outro momento passou a ampliar e relativizar sua visão; a arte seguiu o mesmo caminho. Do mesmo modo, se em algum momento só se considerava obra de arte, aquilo que seguia um padrão estético vinculado à cultura de elite, em outro momento da história, passou-se a considerar arte popular aquilo que o povo produzia artisticamente. A cultura, em suas diversas expressões, passou a ser vista como resultado de práticas culturais de diferentes grupos sociais, inclusive daqueles que sempre estiveram à margem – enfim como um meio de expressão e representação do imaginário social. Neste sentido, a cultura expressa uma concepção de mundo que nem sempre converge para a visão hegemônica – torna-se assim meio de expressão e representação e, por conseguinte, deve ser vista através da ação política – neste sentido no próximo capítulo trataremos da política cultural.

## 4. A Política Cultural como Mediação entre Política e Cultura

Neste capítulo faremos uma introdução à reflexão sobre a política cultural. Conhecer e analisar as intenções que orientam a política cultural de uma cidade pode nos indicar não apenas o conteúdo das decisões dos responsáveis por tais políticas, como também pode nos ajudar a identificar os principais beneficiados por tais decisões. As *políticas culturais* são fundamentais para este trabalho, pois elas podem incentivar determinadas ações, que ao tornarem-se freqüentes, podem resultar numa nova prática cultural. Isso significa que, muitas vezes, determinadas práticas culturais só se concretizam quando as políticas culturais favorecem sua realização. Entretanto, isto não significa que toda prática cultural depende, necessariamente, de uma política para se realizar. Assim, faremos uma breve reflexão de como a política cultural age como mediadora entre a política e a cultura e como funciona como meio de organização das estruturas culturais.

Para Bogard, mesmo em regimes democráticos é comum que a política cultural seja inseparável das questões políticas (Bogard, 1973:52). De acordo com Gerbner (1973), a política é uma ação que implica no uso do poder ou em uma luta para conquistar o poder, que tem como objetivo atribuir e repartir certas quantidades de um bem ou de um valor público<sup>24</sup>. Quando este bem ou valor é a cultura, a política cultural determina a composição e a estrutura de sistemas de mensagens que moldam a idéia que o público faz da vida e do mundo (Gerbner, 1973:76). Isto significa que a política cultural é uma realidade viva do mesmo modo que a política econômica ou social (idem).

---

<sup>24</sup> Para Gerbner, *público* adquire um significado particular: designa ao mesmo tempo uma qualidade de informação e “uma estrutura social amorfa cujos membros compartilham interesses nascidos de uma comunicação e de um contato impessoais (Dictionary of the Social Sciences, 1964:558).



Feijó (1983:75) citando Carpeaux diz que “todas as políticas culturais legítimas são transformadoras; principalmente quando entende-se que cultura se faz, não se consome, nem se ganha de graça, muito menos se impõe”. Se a *cultura* é vista como um instrumento essencial de ação - algo que vai muito além de um luxo inútil e que contribui para a criação de sujeitos abertos a novas visões de mundo - temos que conceber a política cultural como algo que vai além do jogo político.

Canclini ressalta que a escassa literatura existente sobre políticas culturais urbanas supõe que estas devam se referir ao conjunto de tradições, práticas e modos de interação que distinguem as populações de uma determinada cidade (1996:101). Porém ressalta que é preciso questionar o sentido de pertencer a uma grande cidade na medida em que esta abriga uma enorme diversidade de realidades em seu interior. Apesar de criar padrões de uniformidade e de remodelar os hábitos, não é possível negar que em uma grande cidade há uma imensa variedade de práticas, hábitos e tradições culturais. Isto significa dizer que a cidade não pode ser vista apenas através da paisagem dominante. É necessário pensar políticas culturais diferenciadas, já que os grupos sociais possuem diferentes realidades sociais e diferentes ações culturais em seu cotidiano.

Entretanto, para analisarmos as políticas culturais existentes é necessário conhecermos as diferenças existentes entre os grupos sociais que constroem paisagens diferenciadas na cidade. Um exemplo é pensar as ações de inserção social que utilizam a cultura como mediadora principal e que poderiam servir como inspiração para a socialização do acesso à cultura. As ações culturais que têm como finalidade a inserção social ocorrem, em sua maioria, em favelas, que podem constituir *paisagens resistentes* já que caminham no sentido oposto ao da lógica dominante. Tal como Cosgrove (1998) ressalta, a paisagem resistente é aquela que não é privilegiada por ações do Estado nem tampouco atrai investimentos privados, o que de certa forma possibilita que a população execute as principais ações de modificação do espaço. Quando estas ações caminham no sentido de fortalecer cidadania, ao socializar o acesso a cultura, elas podem servir de referência importante para a formulação de políticas culturais mais equânimes.

Canclini (1996:113) afirma que mancha urbana se disseminou num ritmo muito mais veloz do que a expansão dos equipamentos culturais públicos e, por este motivo, observa-se uma atomização das práticas simbólicas e uma baixa assiduidade nos centros de consumo cultural (cinemas, teatros, espetáculos musicais). Talvez este trabalho não consiga chegar, de fato a uma conclusão a respeito do ritmo de crescimento ou de

redução das taxas de consumo cultural na cidade. Porém, é possível afirmar que as políticas culturais têm que levar em conta uma variada gama de necessidades culturais presente na diversidade espacial da cidade. Isto significa que as políticas culturais urbanas devem ser multissetoriais, adaptadas às diferenças intra-urbanas e principalmente devem ser democráticas no sentido de permitir que a população não seja apenas o público alvo de ações externas, mas que suas demandas sejam representadas.

#### **4.1 – A POLÍTICA CULTURAL: A CULTURA A SERVIÇO DA POLÍTICA OU A POLÍTICA A SERVIÇO DA CULTURA?**

Quando falamos em política cultural estamos misturando dois campos muito complexos: o campo da cultura e o campo da política. O campo da cultura foi trabalhado exaustivamente nos capítulos anteriores. Já o campo da política não tanto. Para tentarmos analisar como a política pode interferir na produção cultural utilizaremos algumas formulações de Hannah Arendt (1991) sobre *o que é a política*, algumas idéias de Foucault sobre o poder e outras formulações fundamentais de Gramsci para compreendermos melhor a relação entre cultura, ideologia e hegemonia.

Vamos começar por refletir sobre como a política pode interferir nas práticas e produções culturais dos diferentes grupos sociais. Uma possível interferência das políticas em qualquer campo passa pela definição dos investimentos dos governos e das organizações públicas e privadas. Entender o papel do Estado e do poder público em seus diversos níveis na distribuição e alocação dos recursos materiais e simbólicos, assim como compreender como a sociedade pode interferir neste processo, é uma necessidade que se impõe. Tal como Velho afirma, “os indivíduos em geral, mais ou menos organizados, categorias, grupos comunitários e movimentos sociais participam desse complexo processo de demandas, reivindicações, pressões e contrapressões” (2001:26).

E é exatamente neste universo de relações de poder que os políticos passam a desempenhar um papel crucial de mediadores profissionais, tal como Velho (2001) e Kuschmir (1993 e 2000, apud Velho, 2001) têm mostrado. Além dos políticos, lideranças de bairro, locais, comunitárias, sindicais etc., possuem importante papel na atuação política e na mediação (Velho, 2001:26). Sem dúvida, tal como Velho afirma, há mediações que simplesmente mantêm o *status quo*, num processo de controle de

informação e preservação de valores, caracterizando a mediação tradicional, mas há mediadores mais ligados a uma dimensão mais dinâmica de *liberdade*, na medida em que sublinha-se a possibilidade de escolha, de opção diante dos condicionamentos e determinações socioculturais mais amplas (Velho, 2001:27) e que desempenham um papel de transformadores da realidade.

Como a política cultural envolve os políticos, mas também a chamada 'classe artística' e os receptores dessa produção cultural, para que ela seja realmente eficiente e satisfatória, é necessário que haja uma participação efetiva de todos os atores envolvidos no processo. Mas isso é algo que muitas vezes torna-se complicado, principalmente em função da trajetória política de nosso país, marcada por inúmeras desigualdades e pela concentração de poder nas mãos de uma elite econômica. Muitas vezes as decisões políticas são tomadas de forma obscura, dificultando a participação efetiva da população. Mas isso não impede que a sociedade se organize e exija sua participação no processo das decisões políticas. As diferentes formas de organização da sociedade em associações, ONGs, grupos culturais, etc, têm mostrado que é possível interferir no processo social de forma a minimizar os conflitos e contribuir para que mais pessoas possam ter acesso, não apenas aos serviços ditos "essenciais", mas também ao "belo", ao "lúdico".

A relação delicada entre política e cultura é o centro de uma análise como a que este estudo pretende realizar. Existem políticas culturais que colocam a política a serviço da cultura e políticas culturais que colocam a cultura a serviço da política. Segundo Feijó (1983),

Da mesma forma que pode existir política para a proibição, o cerceamento, o direcionamento, a imposição, também pode existir a organização para o incentivo, para a criação, para o esclarecimento, enfim, para uma elaboração social que supere a própria política que lhe deu origem.

Ainda segundo Feijó, a cultura é um elemento da política, mas há quem veja a política como um momento da cultura (1983:10). Aristóteles afirmou que "o homem é um animal político" e atuar na cidade (denominada *polis*) significava ter um papel político (apud Feijó, 1983:10). Isso mostra que a política significa a participação dos indivíduos nos destinos da coletividade e que o ser humano é um animal político devido a sua capacidade de organizar-se socialmente (idem).

Para Arendt “a política baseia-se na pluralidade dos homens”, e “trata da *convivência entre diferentes*” (1999:21). Uma outra observação feita por essa autora diz respeito ao fato de que a política ocorre *entre-os-homens*; estando, portanto, *fora dos homens* (idem:23) e concorda com Hobbes no fato de que a política se estabelece como relação. Para Arendt, a política organiza, de antemão, as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade relativa e em contrapartida às diferenças relativas (1999:24).

Não há teoria política que não parta, de alguma maneira, direta ou indiretamente, de uma definição de poder e de uma análise do fenômeno do poder (Bobbio, 1987). Isso nos permite dizer que quando falamos de política, estamos, necessariamente, falando de relações assimétricas de poder, sendo necessário, então, investigar esta assimetria que determinada política possivelmente produz.

Para Foucault, o poder não existe; existem práticas ou relações de poder, o que significa dizer que o poder é algo que se exerce e se efetua (2001:XIV). Para este autor, o poder dissemina-se por toda a estrutura social e é basicamente uma relação (idem). O poder está em toda a parte, não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares<sup>25</sup>, e assim, o poder deve ser entendido como uma multiplicidade de correlações de forças. Para Foucault (2001), o poder não é algo que se adquire ou se compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis. Para este autor, onde há poder, há *resistência* e esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder; as correlações de poder não poderiam existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio (Foucault, 2001).

Podemos afirmar, portanto, que mesmo que os grupos privilegiados (elites) tenham o poder de influenciar as ações políticas de um governo, existe, por outro lado, um grupo social que tem como papel a *resistência*. O importante é percebermos que um se apóia no outro. Se não houvesse uma desigualdade no “acesso à cultura”, talvez não houvesse uma mobilização da sociedade para que novas oportunidades culturais fossem criadas para as camadas sociais de menor renda. Isso não é sinal de passividade e conformismo, ao contrário, estamos afirmando que, mesmo que existam relações

---

<sup>25</sup> De acordo com o que Roberto Machado afirma na introdução do Livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, as análises deste autor buscam mostrar que a dominação capitalista não conseguiria se manter se fosse exclusivamente baseada na repressão, e por isso, buscam-se meios mais sutis de dominação como a disciplina imposta pelo sistema político à organização do espaço e ao controle do tempo. Isso nos mostra que Foucault queria deixar claro que o poder disciplinar não destrói o indivíduo, mas ao contrário, o fabrica.

assimétricas de poder, o grupo menos privilegiado no que se refere ao acesso ao poder, tem uma função essencial de *resistência* a este poder. Essa resistência, assim como toda a diferença, é algo que possibilita a criatividade e a multiplicidade de ação.

Para Foucault, as resistências são, geralmente, pontos, nós ou focos; móveis e transitórios que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando. Estamos considerando os grupos culturais de espaços populares<sup>26</sup> como um exemplo de resistência, na medida em que eles caminham no sentido oposto ao da lógica dominante. Essas ações culturais que utilizam a cultura em sua ação política e que fazem da arte um instrumento privilegiado de ação merecem destaque por sua força de resistência.

Como afirma Feijó, a produção cultural, quando organizada e consciente, provocou ou deu contribuição decisiva para transformações históricas, mesmo que em diversos momentos os interesses políticos e econômicos dominantes tenham se ocupado da cultura de forma prejudicial ao seu desenvolvimento espontâneo e criativo. Feijó cita a importância das teorias elaboradas para que os movimentos operários pudessem compreender o mundo para começar a transformá-lo (1983:20). Para Feijó, dentre as teorias elaboradas por intelectuais formados pela tradição cultural até então dominante, duas ganharam dimensão histórica: o marxismo e o anarquismo, e ambas tinham em comum a luta contra o capitalismo (idem). Mesmo com suas enormes diferenças – já que o marxismo não descartava o papel do Estado como agente transformador e o anarquismo partia de uma destruição do Estado como condição para a transformação – os pontos comuns eram ambos estarem do lado do movimento operário e a crença no valor da cultura como arma da transformação social (ibidem).

O importante a ser destacado com relação a estas teorias é que suas concepções de mundo desdobraram-se em várias formas de organizações políticas e projetos sociais, que reconheceram a importância da cultura na luta pela transformação da sociedade (Feijó, 1983:21), já que reconheciam que a luta política contra a desigualdade precisava da construção de novas atitudes e comportamentos.

Gramsci sempre demonstrou sensibilidade e preocupação com os fenômenos culturais, segundo Durham (1984), os fenômenos culturais são abordados em Gramsci,

---

<sup>26</sup> Espaços populares são entendidos como áreas onde habitam as chamadas 'classes populares', ou seja, as camadas mais pobres da população.

através de uma multiplicidade de termos e conceitos cujas conotações e limites são imprecisos. Mas não se pode negar que Gramsci superou o economicismo das interpretações marxistas que tendiam a ver as manifestações culturais de maneira restrita. Um bom exemplo das contribuições de Gramsci para o entendimento da cultura está em sua análise da ideologia e sua subordinação ao conceito de hegemonia.

De acordo com Chauí (1986), Marx chamou de *ideologia* a mediação que se realiza entre a exploração econômica e a dominação política e que permite legitimar e naturalizar ambas. Segundo Durham, o que Gramsci procura destacar em relação à ideologia é a sua eficácia política, seu poder de mobilização e seu grau de correspondência com as potencialidades de organização e capacidade de confronto das classes fundamentais – sua organicidade (Durham, 1984). Ainda de acordo com essa autora, Gramsci indaga como se pode produzir, na situação histórica específica que investiga, uma ideologia que seja instrumento de mobilização e organização na luta contra as formas de dominação vigentes, para a criação de uma nova ordem social. Na visão de Durham, a aproximação analítica da questão da ideologia com o universo simbólico – essa vinculação das idéias, representações e categorias com o vivido humano, sua existência nas próprias práticas sociais, sua relação com normas de conduta – é o que aproxima as formulações de Gramsci à visão antropológica da cultura.

Para Chauí (1986), Gramsci inova ao considerar que o conceito de hegemonia inclui o de *cultura* como processo social global que constitui a “visão de mundo” de uma sociedade e de uma época, e o conceito de *ideologia* como sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade em uma universalidade abstrata. Segundo Chauí, o conceito de hegemonia analisado por Gramsci, ultrapassa esses dois conceitos; o de *cultura* porque indaga sobre as relações de poder e alcança a origem do fenômeno da obediência e da subordinação; e ultrapassa o de *ideologia* porque envolve todo o processo social vivo percebendo-o como *práxis*, isto é, as representações, as normas e os valores são práticas sociais dominantes e determinadas. Hegemonia não é um “sistema” mas um processo, uma *práxis*, um complexo corpo de práticas, experiências, relações e atividades, que têm a capacidade de controlar e produzir mudanças sociais. É um processo e não um sistema, pois se altera todas as vezes que as condições históricas se transformam, alterações indispensáveis para que a dominação seja mantida (1986:23-24).

Nesse sentido, a hegemonia enquanto *processo*, deve ser continuamente renovada, recriada, pois sua estrutura não existe apenas na forma de dominação. Ela pode ser modificada ou defendida, alterada, resistida ou limitada (Chauí, 1986). Dessa forma, surgem as contra-hegemonias ou hegemonias alternativas, que se incluem no processo cultural representando os que estão fora ou a margem dos termos da hegemonia.

#### **4.2 - A POLÍTICA CULTURAL COMO MEIO DE ORGANIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS CULTURAIIS**

Se o termo *cultura* é de difícil definição, como vimos no capítulo anterior, *política cultural* também parece um tema polêmico. Para que fosse possível realizarmos uma análise crítica do que é uma política cultural, percorremos ensaios, teses e livros, como literatura que trata especificamente do tema. Ouvimos, ainda, especialistas na questão, por meio de palestras, seminários e entrevistas.

Sem dúvida, a maior dificuldade de falarmos de política cultural está em definirmos seu significado teórico. A amplitude do significado da política cultural remete ao que Coelho diz a respeito da variedade de definições para o termo:

(...) a terminologia da política cultural tem flutuado, acaso excessivamente, por cima de uma rede teórica cujas malhas se mostram abertas demais e à deriva de empréstimos ocasionais obtidos junto a diferentes disciplinas, como sociologia, economia, história, psicologia e antropologia. Essa composição heteróclita tem aspectos e conseqüências produtivos. Por outro lado, as ambivalências e hesitações semânticas provocam, às vezes, não tanto a errância criativa, mas o impasse ou retardamento teórico (Coelho, 1999:9).

Segundo Coelho, a política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessária autorização prévia, contratação de atores ou cobrança pelo ingresso (1999:9). Mas a política cultural não se restringe a estes atos de produção artística. De acordo com Coelho (1999), a partir da década de 1980, a política cultural tornou-se, mais nitidamente, tema de discussões acadêmicas, surgindo de maneira insistente em congressos, simpósios e seminários que, pouco depois, deram origem a cursos superiores (de graduação, pós-graduação e extensão), voltados especificamente à formação de recursos humanos para a área de mediação cultural – entendida como o domínio das ações obra de cultura, seu produtor e seu público (Coelho, 1999:9).

Coelho define política cultural como uma *ciência da organização das estruturas culturais*. Habitualmente, a política cultural é entendida como um 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 (Coelho, 1999:293). Nesse sentido, a política cultural pode ser entendida como um conjunto de iniciativas, tomadas por estes agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, assim como a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (idem). Segundo este autor, essas iniciativas assumem a forma de *normas jurídicas* e *intervenções diretas de ação cultural*, como o patrocínio de um projeto cultural ou a instalação de equipamentos culturais em uma determinada área da cidade, por exemplo.

Para Bogard, uma ambigüidade de linguagem está no centro de uma discussão sobre a política cultural, isto porque a palavra francesa '*Politique*' pode ser traduzida em inglês por *policy* ou *politics* (Bogard, 1973:51). Enquanto a política cultural ('*cultural policy*') se refere a uma planificação visando objetivos precisos e as etapas necessárias a sua realização, e, portanto, implica a ordem; a política cultural no sentido de '*cultural politics*' designa o choque entre filosofias que se opõem e, portanto, implica o conflito (idem). Para Bogard, a primeira regra visando uma "política cultural" (*cultural policy*) íntegra consistiria, portanto, em admitir que uma "política da cultura" (*cultural politics*) é desejável (1973:58).

Para Bogard, em toda a sociedade, as engrenagens das instituições culturais somadas umas às outras, determinam uma política (idem). Aliás, este mesmo autor ressalta que mesmo em regimes democráticos é comum que a política cultural seja inseparável das questões políticas (ibidem:52). A política cultural pode estar carregada de ideologia e pode também estar a serviço de quem a promove. Muitas vezes, quando se fala em política cultural, baseia-se na existência de um núcleo cultural positivo, de importância superior e de âmbito restrito, que deve ser compartilhado pelo maior número de pessoas na qualidade de receptores ou apreciadores (Coelho, 1999:294). "Levar cultura ao povo" é o lema habitual deste tipo de política cultural paternalista e escancara a idéia de que "povo" e "cultura" são entidades distintas, afastadas, quando não opostas (idem). Essa é uma visão extremamente equivocada, na medida em que o povo, através de suas manifestações culturais produz e modifica constantemente a cultura. A cultura



popular<sup>27</sup> é uma noção polêmica, mas que pode esclarecer o quanto essa visão de “levar cultura ao povo” carrega consigo uma visão sociocêntrica.

Existem, ainda, aquelas políticas culturais que, aparentemente, se apresentam como respostas às demandas sociais. Neste caso, o autor da política cultural não toma a iniciativa do processo, limitando-se a atender as reivindicações que lhe são apresentadas (ibidem). O cuidado que devemos ter com este tipo de política cultural está na etapa da reivindicação, pois é necessário observar com atenção o que realmente é uma demanda social e o que legitima esta demanda.

Todas estas questões apontam para a necessidade de pensarmos políticas culturais que consigam garantir que a maior parte da população possa, efetivamente, participar do processo de produção cultural, de forma ativa e não passiva. Isso pressupõe que os receptores dessa política devem ser vistos, como sujeitos da ação e não como público-alvo. Este tipo de princípio deve nortear qualquer política cultural, pois permite que a população possa ser protagonista das ações, o que permite, efetivamente, um acesso à cultura de forma democrática. O estabelecimento de um diálogo entre promotores e receptores, torna a política cultural menos paternalista, pois leva em conta a *necessidade-vontade* de quem vai recebê-la ou produzi-la e não apenas de quem a idealiza ou a torna possível. Isso significa que o papel da população em definir as demandas pode ser o diferencial de uma política cultural eficaz, isto porque a população conhece a situação cultural do lugar. Em outras palavras, Coelho nos diz:

Uma política cultural erguida apenas sobre 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 múltiplas dimensões – complexas, erráticas, contraditórias – do fato cultural (1999:13 – *grifo nosso*).

A *culturanálise* da qual fala Coelho, é um processo de determinação do diagnóstico sobre a situação cultural de uma comunidade ou, ainda, da dinâmica cultural mais ampla (1999:106). No presente trabalho, a culturanálise evidencia-se a partir dos dados e mapas que constroem uma cartografia (ainda que inicial) da política cultural, já que tem-se como objetivo mapear a distribuição de objetos culturais, assim como

---

<sup>27</sup> Cultura popular – será a cultura *do* povo ou *para* o povo? A cultura popular é vista por Chauí como um conjunto de práticas ambíguas e dispersas, com uma lógica própria, que se realiza nas brechas da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou conformando-se a ela. Entre o saber e o não saber, a cultura popular se caracteriza por um misto de conformismo e resistência. Essa cultura popular é resultado da produção cultural das chamadas “classes populares”, que na verdade, não usam esse adjetivo “popular” para designar suas manifestações culturais. (Chauí, 1986)

cartografar a desigualdade no acesso a estes objetos. De fato, ainda pretende-se mapear as ações culturais, mas em função das limitações próprias de uma dissertação de Mestrado, este será tema de trabalho futuro.

Os estudos antropológicos do *imaginário*, que possibilitam um mapeamento da visão da realidade e da consciência do grupo, devem servir como instrumento desta cultura análise, que se apresenta como uma “pedagogia da escuta” da qual dependerá a decisão sobre a eventual intervenção cultural num grupo, seu teor e sua orientação (idem). Para Coelho (1999:15), a política cultural, antes de apresentar soluções, trata de construir problemas. Segundo este autor, a política cultural assume sua expressão máxima na figura da *ação cultural*, entendida como a *criação ou organização das condições necessárias para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins no universo da cultura* (Coelho, 1999:15). A ação cultural pode ser entendida, portanto, como um conjunto de procedimentos que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural. De acordo com Coelho (1999:32), a ação cultural pode voltar-se para cada uma das quatro fases, níveis ou circuitos do *sistema de produção cultural*: produção, distribuição, troca e uso.

Ainda segundo este autor, existe uma gradação entre dois tipos básicos de ação cultural: a *ação cultural de serviços* e a *ação cultural de criação*. A *ação cultural de serviços* é uma forma de “animação cultural” que lança mão das diferentes modalidades de relações públicas, de propaganda ou de publicidade, com objetivo de vender um “produto cultural” – um livro, um filme, espetáculo de teatro, etc., ou de aproximar desses produtos, um público (ou clientela) pouco receptivo, por motivos econômicos ou outros, tal como Coelho nos indica (1999:33). Já a *ação cultural de criação*, propõe-se, ao contrário, a fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte, para que as pessoas possam retirar dessas obras aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo (idem). Nesse sentido, o termo *criação* é tomado em seu sentido mais amplo, o que significa que tem como objetivo promover o desenvolvimento das relações entre pessoas e uma obra – que permitirá uma apreensão mais ampla não só do universo da obra, mas também uma ampliação dos universos pessoais (Coelho, 1999:33).

Coelho deixa claro que a ação cultural de criação não tem por objetivo – e nisto se opõe à ação cultural de serviços – reforçar nas pessoas a atitude de consumidores (1999:34). A ação cultural de criação, também chamada de ação *sociocultural*, consiste em eliminar ou diminuir o estado de inércia e passividade que afeta a ampla maioria, em

tempos de comunicação de massa e possibilitar a uma pessoa, grupo ou comunidade, exprimir-se em todos os aspectos da vida social (idem). A ação sociocultural, portanto, propõe às pessoas, considerando seu momento e seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesma e sobre a sociedade, não lhe bastando ser apenas um momento de lazer, pois será necessário que dessa ação resulte um benefício claramente caracterizado como social (ibidem).

Este trabalho tem como um de seus objetivos específicos (ou transversais) identificar como as ações de inserção social que utilizam a cultura ou a arte como instrumento principal, poderiam contribuir para a transformação social. Talvez não seja precipitado dizer que estas ações estejam propondo-se a ser, efetivamente, *ações socioculturais* ou *ações culturais de criação*, no sentido em que Coelho coloca, ao deixarem no indivíduo uma marca e um benefício claramente caracterizado como social.

Isso nos permite afirmar, que o investimento em políticas culturais pode trazer um retorno que não se limita ao âmbito econômico, mas passa também pela preservação de tradições, folclores, rituais, além de inúmeras relações mais subjetivas de conhecimento, reconhecimento e auto-conhecimento presentes em diversas formas de manifestação da cultura.

Em resumo, de acordo com Coelho, as políticas culturais distribuem-se em quatro tipos básicos:

1) *Políticas relativas ao mercado cultural*: são aquelas que ocupam-se com o apoio aos setores de produção, distribuição e consumo da cultura e incluem as medidas de financiamento da produção cinematográfica, de apoio à distribuição de livros e de facilitação do acesso econômico a espetáculos teatrais ou musicais; *Políticas relativas à atuação da iniciativa privada no campo da cultura*: limitam-se a definir *incentivos fiscais* para a cultura sem determinar quais modos culturais serão beneficiados e em que circunstâncias;

2) *Políticas relativas à cultura alheia ao mercado cultural*: dizem respeito aos modos culturais não lubrificadas pelo interesse econômico, tanto na sua produção material quanto nos seus objetivos ou na recompensa de seus criadores. São exemplos deste tipo de política o apoio a grupos de cultura popular, folclóricos ou amadores;

3) *Políticas relativas aos usos da cultura*: ocupam-se com a criação das condições para que as pessoas desfrutem plenamente dos modos culturais à sua disposição, quer como receptores informados, quer como eventuais criadores preocupados antes com manifestar-se culturalmente do que com alcançarem à condição de futuros profissionais. Estas políticas geram cursos, oficinas, seminários, debates, encontros e atividades que podem ser denominadas “educativas” por possibilitarem a ampliação do universo cultural, através de atividades de iniciação e compreensão da cultura;

4) *Políticas relativas às instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais*: voltam-se para a organização administrativa da cultura, por exemplo, definindo a estrutura de funcionamento de órgãos públicos como secretarias e departamentos de cultura, institutos, museus, centros culturais, instituições de pesquisa, etc.

A existência simultânea de todos estes tipos caracteriza, segundo Coelho, a existência plena de uma *política cultural de Estado*. Por outro lado, quando a política cultural encontra-se distante dos objetivos de ação dos governos, a indústria cultural ganha importância. É compreensível que o Estado dê prioridade às ações no campo da educação, da saúde e da segurança, mas não é compreensível que a política cultural fique limitada às ações de empresas privadas de entretenimento.

Segundo Ribeiro (1995:58), as políticas culturais encontram-se, em geral, historicamente construídas sobre o campo das estratégias de legitimação política, dependendo, em maior ou em menor grau, das conjunturas e das formas de governo. Por este motivo, as políticas culturais são marcadas pela estrutura de crenças e valores mais condizentes com a implementação de tais estratégias de legitimação.

Para Ribeiro, a esfera cultural tem sofrido profundas mudanças no que tange aos processos de acumulação de riqueza e poder e, portanto, na organização da sociedade, bem como nas formas de apropriação do espaço. Para esta autora, os vínculos empresariais estimulados pelo planejamento centralizado modificaram a composição interna da esfera cultural, a natureza dos bens culturais consumidos no país e ainda o campo das políticas culturais (1995:61).

A partir das inúmeras observações feitas durante a pesquisa sobre a política cultural na cidade do Rio de Janeiro, é possível dizer que há uma multiplicidade de sujeitos agindo no sentido de elaborar e implantar políticas culturais na cidade. Os atores mais evidentes no campo da política cultural são: 1) os órgãos de governo – municipal, estadual e federal - responsáveis, entre outras coisas, pela formulação, desenvolvimento

e monitoramento de políticas culturais; 2) os promotores culturais que vêem na cultura uma fonte de lucro garantido, tal como os empresários que recebem incentivos fiscais para investir nas manifestações culturais que desejam 3) as entidades e organizações da sociedade civil (como as do terceiro setor ou os grupos comunitários) ou ainda organizações supranacionais<sup>28</sup>; 4) as diferentes classes sociais que são os atores-receptores destas políticas, para a qual elas são formuladas, às quais cabe um papel que vai muito além de público-alvo, na medida em que podem interferir direta ou indiretamente nas ações políticas voltadas à cultura e, também como produtoras de novas manifestações culturais.

#### 4.3 - O CONSUMO DA CULTURA COMO PRÁTICA SOCIAL

Os grupos sociais mantêm diferentes práticas culturais e estas podem ser facilitadas ou dificultadas pelas políticas culturais vigentes. As práticas culturais podem estar ligadas à *produção* de bens e produtos culturais, mas também ao *uso* ou *consumo* destes bens e produtos culturais. De acordo com Coelho (1999), é fundamental diferenciarmos *uso* e *consumo cultural*. Enquanto o *uso cultural* deixa no indivíduo uma marca; o *consumo cultural* caracteriza-se pela mera exposição a um produto cultural. Isto é muito importante para este trabalho, pois grande parte das políticas culturais baseia-se na idéia do *consumo cultural*.

A partir das proposições de Coelho, para quem o *uso cultural* deixa no indivíduo uma marca, enquanto o consumo é a mera exposição ao produto, podemos considerar as práticas culturais das camadas sociais privilegiadas como práticas mais ligadas ao consumo, logo à mera exposição ao produto cultural. As práticas culturais ligadas ao consumo de produtos culturais são estimuladas por políticas que tratam a cultura (ou a arte) como um produto rentável. Mas se nem todos podem consumir da mesma forma ou na mesma quantidade, quais os impactos desse consumo cultural desigual?

Canclini (1996) vincula o consumo à cidadania para mostrar que *o consumo serve para pensar* e parte da hipótese de que quando selecionamos bens e nos apropriamos deles, estamos definindo o que consideramos publicamente valiosos, assim como nos

---

<sup>28</sup> Na última década tivemos uma presença muito de forte destas organizações internacionais, como a UNESCO, apoiando entidades e instituições do terceiro setor no campo das ações sócio-educativas que utilizam a cultura como instrumento de ação política.

integramos e nos distinguimos na sociedade. O consumo cultural configura-se, portanto, como uma dimensão da cidadania; além de fortalecer o sentimento de pertencimento e não-pertencimento. Entretanto, quando a condição econômica passa a definir o que pode ou não ser consumido, pensar o consumo como uma dimensão da cidadania pode ser algo complicado.

Claval (1999), citando Michel Maffesoli (1988) diz que o sentimento de identidade deixa de ser profundamente enraizado, pois nasce de posturas que são escolhidas, de objetos dos quais se rodeia, da maneira pela qual se veste, dos esportes que se pratica, dos lazeres de que se gosta. Por sentirem-se vazias, as pessoas procuram munir-se de máscaras. Experimentam a necessidade de se identificar com qualquer coisa que lhes seja exterior, mas que tenha escolhido. Expresso em termos econômicos, isto quer dizer que se chega na idade do consumo cultural (Claval, 1999:394).

Partimos da noção de cidadão como o habitante da cidade, que se sente enraizado nessa cultura urbana, que é, de fato, um ponto de interseção de diversas identidades culturais, mas que se agrupam no sentimento de pertencimento à cidade. Mas esse sentimento de pertencimento tem hoje uma ligação muito forte com o consumo. Cada vez mais as identidades configuram-se no consumo de determinados bens e produtos, conforme afirma Canclini.

O consumo é o conjunto de processos sócio-culturais em que se realizam a apropriação e o uso de produtos (...) é compreendido, sobretudo pela sua racionalidade econômica. Estudos de diversas correntes consideram o consumo como um momento do ciclo de produção e reprodução social: é o lugar em que se completa o processo iniciado com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força de trabalho. (Canclini, 1996:53)

Para este autor, atualmente, as identidades têm se configurado no consumo – somos aquilo que consumimos ou aquilo que desejamos consumir. Isto se agrava ainda mais em um tempo onde a duração de uma novidade é muito curta e aquilo que ontem era novo, amanhã será obsoleto. Ao receber novas adições tecnológicas - seja na produção ou na função - estes objetos tornam-se cada vez mais instáveis, ao mesmo tempo em que se tornam alvos de desejos e expectativas dos futuros consumidores (Canclini, 1996). Muitas perguntas próprias dos cidadãos como *a que lugar eu pertença? Que direitos isso me dá? Como posso me informar? Quem representa meus interesses?* – vêm sendo respondidas mais pelo consumo privado de bens e pelos meios de comunicação de massa, do que pela participação coletiva em espaços públicos ou pela

democracia em seu sentido mais amplo (Canclini, 1996). Nesse sentido, é possível afirmar que a lógica da troca prevalece sobre o uso, tornando o habitante da cidade um mero consumidor de bens e mercadorias (Carlos, 2001).

Canclini chama a atenção para uma linha de trabalho que vê o consumo como lugar de diferenciação e distinção entre classes e grupos, e destaca os *aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora*. Vários autores mostraram que nas sociedades contemporâneas grande parte da racionalidade das relações sociais se constrói na disputa pela apropriação dos meios de distinção simbólica. Este autor ressalta que o consumo não deve ser visto como uma mera possessão individual e sim como uma apropriação coletiva em relações de solidariedade e distinção com outros, de bens que proporcionam satisfações biológicas e simbólicas. Entende ainda, que em todas as sociedades os bens exercem muitas funções, e que a mercantil é apenas uma delas. Em suas palavras:

Só através da reconquista criativa dos espaços públicos, do interesse pelo público, o consumo poderá ser um lugar de valor cognitivo, útil para pensar e agir significativa e renovadamente na vida social. **Vincular o consumo com a cidadania requer ensaiar um reposicionamento do mercado na sociedade, tentar a reconquista imaginativa dos espaços públicos, do interesse pelo público** (Canclini, 1996:68 – grifo nosso).

Para Canclini (1996), as políticas culturais urbanas referem-se ao conjunto de práticas, modos de interação, tradições e, até mesmo, valores que distinguem os setores das populações de uma determinada cidade. Para Heller e Fehér (1998), é o *nível* de consumo (a quantidade de dinheiro gasta no consumo) que se torna a fonte de identificação cultural, fazendo da diferenciação uma questão de quantidade e não de qualidade. Isso não quer dizer que todos passaram a consumir as mesmas mercadorias, apenas em quantidades diferentes, nessa sociedade de massa. Segundo Heller e Fehér, o que surgiu de fato não foi a estandardização e unificação do consumo, mas antes a enorme pluralização de gostos, práticas, prazeres e necessidades.

Padrões de cultura não-ocidentais foram descobertos (...) Hoje, culturas estranhas estão presentes em cada um e todos os níveis da vida diária. Incrustaram-se lugares-comuns, por assim dizer – dos restaurantes chineses aos vestidos indianos, dos penteados afro aos romances latino-americanos. (...) foi essa geração que introduziu a parafernália de novidades exóticas no menu de nossa vida diária, em que cada gosto encontra o que te satisfaça. Mas um menu variado não aumenta um estilo de vida. Em vez disso, algumas práticas, gostos e preferências constituem padrões. (Heller e Fehér, 1998:204)

A dificuldade apontada por Heller e Fehér está na identificação destes padrões que deixam de estar vinculados às classes, prejudicando a orientação de políticas mais específicas. Hannah Arendt e outros autores afirmam que as classes sociais são necessárias para a condução de políticas racionais (Heller e Fehér,1998:205). Quando falamos de consumo cultural, estamos trazendo de forma subentendida a noção de cultura enquanto mercadoria. Mas será possível falar da cultura como mercadoria?

#### **4.4 - CULTURA (OU ARTE) COMO MERCADORIA**

A idéia de que a cultura se tornou uma mercadoria, é algo comum quando se fala em indústria cultural. Nesta etapa da pesquisa buscamos sintetizar as idéias trabalhadas por diferentes autores acerca da cultura enquanto objeto de consumo. Também é necessário diferenciarmos a cultura de arte ou de produção artística. Em resumo, podemos dizer que a arte é uma expressão da cultura, uma de suas inúmeras linguagens.

O marxismo é a fonte teórica predominante entre os autores que analisam a relação da arte com a sociedade. A maior parte da literatura que trata da arte pelo viés marxista, concebe a arte como mera representação ideológica dos conflitos ocorridos nas relações de produção.

Para Canclini (1984), o exame da arte só como ideologia – ao esquecer que também participa das relações materiais de produção enquanto as obras são produzidas, distribuídas e vendidas – ocasionou várias limitações quando se indaga em que medida o econômico influi sobre a arte e em que medida esta conserva certa autonomia. Segundo este autor, a arte não representa apenas as relações de produção, ela as realiza também (idem:23). De acordo com Canclini,

No sistema capitalista, as obras de arte, como todos os bens são mercadorias, razão pela qual o valor de troca prevalece sobre o uso. As qualidades concretas – que importam na seleção inicial das obras e são exaltadas a nível ideológico pela estética da originalidade – acabam anuladas pelo mercado (Canclini, 1984:24).

As obras, desligadas assim do projeto do realizador, convertem-se em objetos autônomos que parecem ter gerado a si mesmos, o que, para Canclini, explica a causa da fetichização das obras de arte (idem:24). Para este autor, o traço distintivo do capitalismo – estar organizado para obter lucros e não para satisfazer necessidades – tem diversas



conseqüências segundo os campos da produção artística, já que os limites fixados pelo mercado somente se guiam pela rentabilidade do produto. Talvez estes argumentos utilizados por Canclini em relação à produção artística, caibam em uma argumentação acerca da produção cultural de forma ampliada. Isso porque em relação à indústria cultural, as regras são absolutamente as mesmas, sendo considerado bom, aquilo que é rentável.

Para Ecléa Bosi, a indústria cultural é “indústria enquanto complexo de produção de bens” e é “cultural, quanto ao tipo desses bens” (1981:50). Theodor Wieselgrund Adorno empreendeu uma análise e uma interpretação sociológica penetrante da sociedade de consumo e aprofundou a reflexão sobre o significado da indústria cultural (Bosi, 1981). Para Adorno<sup>29</sup>, “a indústria cultural é a integração deliberada dos consumidores no seu mais alto nível” (1964 apud Bosi, 1981).

A expressão *indústria cultural* é típica de países de inspiração cultural europeia-continental, incluindo-se aqui o Canadá (Coelho, 1999:216). Nos EUA, prevalece o termo “indústria do entretenimento” (ou da diversão), que, além do cinema, do rádio, da televisão, dos discos, dos CDs, etc., inclui a totalidade das diversões ao vivo, todos os tipos de atividades artísticas performáticas (teatro e dança), esportiva, espetáculos variados, cassinos e parques temáticos, como Disneyworld e Universal Studios (idem). Outra diferença é que nos EUA, livros, revistas e periódicos em geral, são incluídos “indústria de informação” não na indústria cultural, como é o caso dos países de inspiração cultural europeia (ibidem).

A cultura, matéria-prima da indústria cultural, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento, mas como um produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (Coelho, 1999:217). Segundo Bosi (1981), o sociólogo francês Edgar Morin, mostrou em seu ensaio “*L’industrie culturelle*”<sup>30</sup> que depois de um século de colonização política e geográfica, as potências industriais teriam começado a colonizar a grande reserva que é a alma humana. Para Morin (1961 apud Bosi, 1981), os novos domínios seriam a vontade, o sentimento e a imaginação que seriam afetados pela ‘cultura de massa’ - cinema, televisão, rádio, etc -, já que a técnica feita indústria permite a consolidação de grandes complexos, produtores e fornecedores

---

<sup>29</sup> In Communications, nº3, Paris, Seuil, 1964 : p.12-18

<sup>30</sup> In Communications, nº1, Paris, Seuil, 1961.

de imagens, de palavras, de ritmos, que funcionam como um sistema entre mercantil e cultural.

Coelho (1999) fala que a cultura é hoje uma mercadoria, porém ressalta que não devemos analisá-la apenas pelo viés produtivista, já que possui também uma dimensão do imaginário. Coelho fala da cultura como produtora de *práticas de inserção do homem no mundo*. Essa dimensão do imaginário está presente não só na criação de símbolos, como também na criação de desejo, ou ainda na virtualidade da *necessidade* de consumo.

A aproximação entre produção cultural e mercado é algo evidente quando analisamos a indústria cultural. Mesmo que a obra de Marx continue sendo uma excelente referência, alguns de seus referenciais precisam ser revistos, principalmente porque Marx é anterior ao desenvolvimento da indústria cultural. Hoje, a indústria cultural tem um papel central no desenvolvimento de políticas culturais, e mesmo que isso indique um erro estratégico, é necessário e importante questionar se essa aproximação torna, de fato, a cultura uma mercadoria.

De acordo com Marx, *a mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas* (2001:57), seja qual for a natureza ou a origem destas necessidades. Para Marx, desejo envolve necessidade e cita Barbon (1696) para dizer que a maioria das coisas tem valor porque satisfaz as necessidades do espírito. Segundo Marx, não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção. Essa é uma visão de *desejo* totalmente vinculada à *necessidade* e não à *vontade*.

Para compreender como o *desejo* passou a ser um componente supérfluo ou, ainda, incômodo, é preciso tentar buscar as origens dessa redução na história. Segundo Coelho, a escolha da razão como instrumento privilegiado de mediação entre o homem e a natureza e entre o homem e o outro, figurada pelo Iluminismo, a ética da Revolução de 1789 e a ideologia do capitalismo embrionário do século XIX, deram-se as mãos para reduzir a busca da felicidade à procura do bem-estar, o prazer à comodidade e, enfim, o *desejo* à *necessidade* (1999:14). Isso significava que além do fato da Revolução buscar apenas o que era *necessário* e não o que era *desejável*, a ética da modernidade, ao encontrar com o moralismo do período pré-moderno reprimiu o desejo, que só foi

recolocado em cena por Freud. Mesmo assim, o desejo e a imaginação só foram convocados pela cena política, de fato, nos anos de 1960 (Coelho, 1999).

Segundo Coelho,

Essa brecha aberta para os estudos do imaginário, e que estes ajudaram a abrir, cria as condições para que o desejo retorne à esfera da vida coletiva e abra um espaço nas políticas culturais. Esta é a política cultural da contemporaneidade, uma política cultural que contemple o desejo, que não se esconda atrás do discurso facilitador e demagógico da necessidade, que deixe de traçar suas pequenas táticas para o bem-estar e as mesquinhas satisfações comedidas e se abra para o prazer e, no limite, para isso que se tornou, tragicamente, uma impropriedade lingüística e filosófica: a felicidade (1999:14)

Voltamos ao início do trabalho quando buscávamos uma definição do que seja a cultura. A cultura pode ser vista como resultado das relações entre os homens, mas também é visível através da produção de determinados produtos culturais. Isto significa que a cultura não pode ser produzida enquanto algo necessário, apenas. A cultura, produzida, usada ou consumida, deve ser algo desejável e não apenas necessário. O aspecto lúdico da cultura, as sensações despertadas por manifestações culturais, não podem ser medidas pelo seu grau de necessidade, ou por qualquer outro caminho racional. A cultura traz consigo inúmeros sentimentos pouco explicáveis pela objetividade ou pela racionalidade. Por outro lado, quando a cultura é vista de forma associada ao desejo, enfraquecem-se os argumentos de sua importância no âmbito da política. Nas palavras de Coelho:

Se a cultura for antes de mais nada, ou se ela for também uma questão de desejo, mingua-se o discurso que, com base na idéia de necessidade da cultura e da arte, reivindicava a todo título um apoio constante, e sempre maior, para a produção cultural (Coelho, 1999:14)

Trata-se de uma idéia que desvaloriza a importância das sensações proporcionadas pelo universo lúdico das práticas culturais. Para Bertolt Brecht, poeta, dramaturgo e teórico teatral alemão dos anos 1920, o maior prazer do ser humano é pensar, é descobrir (Feijó, 1983) e se isso for feito por meio das diferentes manifestações da cultura, o resultado pode ser surpreendente. Para Feijó fica evidente que, nessa posição, a cultura tem importância histórica decisiva e cita Gramsci como defensor do valor do esclarecimento, da persuasão e do conhecimento histórico para a mudança revolucionária que propunha. Gramsci estabelece, então, uma nova perspectiva política onde a cultura seja um momento decisivo (Feijó, 1983:41). Talvez agora seja possível

definir uma das principais funções da cultura em relação à política: despertar no homem a consciência de si mesmo diante da sociedade.

Mas para que a cultura possa exercer tal 'função', é necessário criar as condições materiais para sua produção ou mesmo para o acesso a certas manifestações culturais. O acesso a tais manifestações da cultura muitas vezes aparece associado ao consumo, tornando a cultura objeto de troca, mercadoria, enfim. No capítulo a seguir trataremos de forma mais objetiva das questões até aqui levantadas tomando como referencial para reflexão a política cultural na cidade do Rio de Janeiro.

## 5. A Política Cultural na Cidade do Rio de Janeiro

Neste capítulo partimos do pressuposto que as atuais políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro tendem a privilegiar determinados grupos sociais, ao tratarem a cultura enquanto uma mercadoria. Nossa proposta é identificar algumas destas políticas, adotadas no âmbito da cultura, e verificar como podem ser especializadas. Para tanto, escolhemos a política de instalação de equipamentos culturais e mapeamos a ocorrência de alguns destes bens em diferentes partes da cidade. Trata-se, portanto, de uma análise dos efeitos sociais das intervenções urbanas e o significado que isto pode ter para os diferentes grupos sociais.

Para compreendermos os impactos mais subjetivos de tais políticas, entendemos que não seria possível trabalhar apenas com dados quantitativos, já que, as observações feitas em trabalhos de campo contribuem para uma análise qualitativa da questão. Buscou-se realizar um levantamento quantitativo e qualitativo de algumas práticas culturais significativas da cidade do Rio de Janeiro e a partir de um rápido diagnóstico foi possível perceber que nem todas as ações culturais da cidade dependem da política cultural do município, já que muitas vezes, na ausência de investimentos do governo, a sociedade se organiza e elabora práticas que aqui foram chamadas de *ações culturais de resistência*. Analisamos as ações culturais da cidade a partir da perspectiva da *criação*, ou seja, priorizamos aquelas ações promovidas por grupos culturais e movimentos sociais que utilizam a cultura como eixo de ações de inserção social, mas que acima de tudo, possibilitam um uso efetivo da cultura, através da possibilidade de criar, em seu sentido mais amplo. Estes grupos culturais realizam um trabalho que mistura novos contatos culturais, resistência, conscientização política e novas apropriações simbólicas, através de ações culturais de criação, que despertam não apenas a consciência individual, mas

também coletiva. Isto significa que os benefícios destas ações vão desde a elevação da auto-estima, no plano mais individual, até a formação da consciência política, ao permitir uma ampliação do entendimento e do exercício da cidadania.

Buscamos analisar a questão da desigualdade, a partir do “acesso a cultura”, levando em conta não apenas as ações do Estado (governo municipal), mas também ações da sociedade, aqui denominadas *ações culturais de resistência*. Para que o levantamento fosse completo foi necessário articular dados quantitativos e qualitativos na análise. Tal como Ribeiro (2000:14) argumenta, a referência à exclusão social nos estudos da pobreza urbana, apoiada em indicadores quantitativos, oculta práticas de articulação responsáveis por conquistas sociais e pela riqueza da experiência popular. Este foi o motivo pelo qual optamos por inserir, ainda que de forma inicial, uma reflexão sobre as iniciativas no campo da inserção social que utilizam a cultura como instrumento privilegiado, uma vez que esta é uma prática que vem se tornando significativa em diversos espaços marcados pela pobreza e pela falta de investimento do Estado.

### **5.1 - A DIMENSÃO CULTURAL NO ESPAÇO URBANO: A PAISAGEM CARIOCA COMO MARCA E MATRIZ DE UMA CIDADE-ESPETÁCULO**

De acordo com Berque, conforme vimos anteriormente, todo estudo geográfico tem como procedimento inicial a elaboração de um inventário das formas concretas (percebidas em escala humana) da epiderme terrestre – é a *geo-grafia* enquanto descrição da terra pelos geógrafos. Para ele, a Geografia Cultural leva em conta o material físico no qual cada cultura imprime a marca que lhe é própria – marca que ela considerará como uma *geo-grafia* em primeiro grau: a escrita da terra por uma sociedade. E essa marca possui um sentido que implica toda uma cadeia de processos físicos, mentais e sociais na qual a paisagem desempenha um papel perpétuo de marca e matriz. Em outras palavras, podemos dizer que enquanto descrição, esta *geo-grafia* pode ser caracterizada como uma *cartografia espaço-social*.

A paisagem, assim como a organização do espaço de uma cidade, é uma *marca* de ações passadas, mas é também uma *matriz* produtora de novas ações. Esta matriz está carregada de intencionalidade e é capaz de conduzir as ações futuras dos atores

sociais no sentido que mais convém aos grupos sociais dominantes. O ordenamento dos objetos no espaço pode significar, portanto, uma forma de conduzir futuras ações de acordo com uma intencionalidade. É possível analisar a distribuição dos bens culturais na cidade do Rio de Janeiro como uma expressão das diferentes formas de organização social, pois assim como existem bens e equipamentos culturais vinculados à política cultural em suas diferentes escalas de atuação (Municipal, Estadual e Federal), existem outros interesses que norteiam a distribuição dos equipamentos culturais, como os interesses de grupos empresariais privados ou ainda de grupos culturais que buscam orientar suas ações no sentido inverso ao da lógica do mercado, como é o caso das ações que pretendem socializar o acesso à cultura.

A escolha por refletir sobre a política cultural de instalação de equipamentos culturais é, portanto, uma forma de visualizarmos melhor as hierarquias e desigualdades no acesso a estes bens culturais, por parte dos diferentes grupos sociais e como podemos perceber esta hierarquização e desigualdade através de uma análise da dimensão cultural no espaço urbano. A existência de um ordenamento desigual e diferenciado dos bens e equipamentos culturais indica a existência de uma paisagem diferenciada. Como foi dito acima, a paisagem permite perceber as marcas da cultura no espaço e, ainda, como estas marcas podem indicar o *poder* e as normas que interferem nas práticas espaciais cotidianas.

Os mapeamentos realizados pela prefeitura em seu *Rio Mapa Cultural*<sup>31</sup> e pelo Jornal do Brasil em sua reportagem sobre o consumo cultural<sup>32</sup> mostram que a distribuição ocorre de forma desigual, hierarquizada e diferenciada, em função de variáveis econômicas, que vão desde o poder aquisitivo da população das diferentes áreas da cidade, até o impacto e a *visibilidade* que a instalação do projeto pode causar. Isso acontece porque a distribuição destes bens e equipamentos culturais não considera fatores como a densidade demográfica ou mesmo a ausência destes bens em determinadas áreas da cidade e sim a possibilidade de gerar lucro e de projetar a *imagem da cidade* nos cenários nacional e internacional.

De acordo com Ribeiro, se por um lado os processos de *promoção cultural* aumentam as desigualdades que marcam o espaço urbano, por outro lado, o fato destes processos terem sido ampliados intensamente nos anos 80, permitiu o reconhecimento

---

<sup>31</sup> Anexo II

<sup>32</sup> Anexo I

mais nítido de seu caráter estratégico nas conjunturas de recessão econômica (1995:61). Para Ribeiro, a noção de promoção cultural serve como um instrumento para a compreensão das novas formas de desigualdade, já que a desigualdade pode surgir quando os investimentos feitos pelas diferentes esferas de governo caminham no sentido de transformar a cultura em um bem que se tem acesso somente por meio do consumo.

Pallamin (2002), afirma que o mercado se afirma como instituição reguladora prioritária no direcionamento de recursos econômicos e das relações sociais. Para Jameson (1991 apud Pallamin, 2002), prioriza-se a cultura como mercadoria, associando-a a uma lógica do imediatamente rentável. De acordo com Prigge, os municípios se desfazem de sua responsabilidade uniforme por toda a área urbana, ao introduzir o gerenciamento enxuto do desenvolvimento urbano, que se concentra em determinados fragmentos centrais, tornando este “gerenciamento urbano” obediente à lógica de uma política de localização, segundo critérios econômicos no contexto de competição entre as cidades, em que foram deixados de lado os parâmetros de densidade de ocupação da área e onde a área sofreu uma hierarquização em função do interesse por determinados fragmentos isolados (2002:52).

Isto parece acontecer com a cidade do Rio de Janeiro, já que a prefeitura começa a “preparar a cidade” para eventos de visibilidade internacional, como os *Jogos Pan-americanos* de 2007, ou para uma a possibilidade de sediar as Olimpíadas de 2012, afastando-se de preocupações mais imediatas dos habitantes desta cidade. Há ainda a intenção de promover a cidade no cenário mundial através de investimentos de *promoção cultural*, como no polêmico projeto do Museu Guggenheim.

Segundo César Maia<sup>33</sup>, atual prefeito do Rio de Janeiro, “desde o início da década de 90, a cidade vem recebendo amplos investimentos internacionais, que permitem que a prefeitura coloque em prática um grandioso programa de macroinvestimentos de renovação urbana e de construção de novos equipamentos”. Como exemplos destes investimentos feitos na cidade, César Maia destaca “a construção de equipamentos – ícones – urbanos, como o Museu Guggenheim, a Cidade da Música, a Cidade do Samba, o Pavilhão de Tradições Nordestinas e os equipamentos esportivos com vistas ao PAN-2007 e, quem sabe, às Olimpíadas de 2012”. Ainda segundo César Maia, “a Prefeitura alavancou um novo empréstimo de 100 milhões de dólares com o BIRD, fazendo com que a cidade tenha recursos abundantes”. Contudo, a população permanece sem poder

---

<sup>33</sup> Em artigo publicado no Boletim do Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade nº 5 em Março de 2003.



decidir o destino que será dado aos recursos obtidos com estes empréstimos ou como serão pagos futuramente.

Muitos destes empréstimos obtidos com organizações supranacionais têm como objetivo a construção de uma cidade voltada para o mercado global, através da idéia de '*Capital Cultural da América Latina*'. Segundo Pallamin, efetiva-se, assim, a tendência totalizante do capital sobre a cultura, expresso no papel central que esta tem assumido em seus mecanismos de reprodução e mediação. Sob tal dominância, Pallamin diz que, faz-se o elogio mercadológico do "produto cultural" fomentando-se, ao mesmo tempo, a chamada "cultura de eventos", associada aos novos padrões de consumo (2002:104). Isto tornou-se evidente quando a Prefeitura anunciou na maior emissora de televisão do país, que a assinatura do contrato com a Fundação Guggenheim seria uma das principais ações para tornar possível que a cidade do Rio de Janeiro exercesse o papel de *Centro Cultural da América Latina*.

Ao veicular a idéia do Rio de Janeiro como *Centro Cultural da América Latina*, a prefeitura mostra-se claramente voltada para a produção da cidade-espetáculo, voltada para aqueles que podem pagar por seu uso. Este tipo de orientação política vai ao encontro das teorias que explicam como os governos municipais têm investido fortemente no *marketing* das cidades como produtos destinados ao mercado internacional. A ligação de interesses econômicos vinculados às ações municipais no campo da cultura parece ter como objetivo fortalecer a lógica de competição entre cidades.

Sobre a *Cidade da Música*, a PCRJ diz que "o Rio terá uma sala de concertos de fronteira, apta a receber qualquer espetáculo e competir com as melhores do mundo"<sup>34</sup>, fato que revela que a lógica de competição entre cidades é uma intenção da PCRJ. Segundo a PCRJ, o *Museu Guggenheim-Hermitage-Kunsthistorisches-Rio*, "muito mais que um museu com arquitetura ousada e única, será um deflagrador da revitalização urbana da área portuária e do Centro Histórico, além de recolocar o Rio no circuito das grandes cidades globais, recuperando sua centralidade cultural". Quanto às escolas de samba, que ainda utilizam os *barracões* improvisados localizados em favelas ou próximos a elas, a PCRJ divulga que em breve 'ganharão' a *Cidade do Samba* como sede<sup>35</sup>. Estes

---

<sup>34</sup> Coleção estudos da cidade / fevereiro de 2003. PCRJ, *site* da PCRJ

<sup>35</sup> Assim como hoje há a necessidade de se reservar cotas para garantir a presença dos moradores das 'comunidades' no desfile do Carnaval - em uma tentativa de não tornar o espetáculo do Sambódromo algo descaracterizado, sem a presença e alegria dos pobres, já que as fantasias se tornaram caras e inacessíveis - existe uma preocupação de que a construção desta *Cidade do Samba* torne o processo de preparação do

são apenas alguns exemplos de como a PCRJ utiliza a promoção cultural para tornar a cidade do Rio de Janeiro um espetáculo vendável no mercado mundial, por meio do turismo e do entretenimento. Há ainda projetos em andamento como a *Cidade do samba* que pretende reformar a área do sambódromo e construir um parque temático do samba; e o *Centro de Tradições Nordestinas Luís Gonzaga*, que substituiu a antiga Feira de São Cristóvão.

Para Pallamin, a priorização da cultura associada à lógica do imediatamente rentável (Jameson, 1991) é estimulada pelo processo de estetização, tratado como recursos de estratégias econômicas, que têm sido desenvolvidos em vários planos da realidade material, urbana e social e que tem como finalidade estimular a competição entre cidades. (Pallamin, 2002). Pallamin cita David Harvey quando este diz que tal competição espelha-se naquelas que ocorrem entre as empresas em busca de localidades mais vantajosas, e destaca a dotação estética e infra-estrutural dos lugares, atendendo ao potencial das suas particularidades históricas, artísticas e culturais (Pallamin, 2002:104).

Um 'produto cultural' - do tipo que se reduz ou é instigado pelos interesses econômicos, em uma intensa mercadificação – tem efeitos diretamente ligados às práticas mais subjetivas, já que projetos culturais, dessa perspectiva, perdem grande parte de seu potencial construtivo (Pallamin, 2002:104). Isto quer dizer, que estes produtos e práticas - atrelados unicamente às táticas de obtenção do lucro - atuam no sentido de um crescente poder de legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia (idem).

Tal como Pallamin afirma, a lógica do consumo cultural contribui para uma disciplinarização das ações cotidianas, pois atuam no sentido de legitimar valores opostos àqueles que ampliam a percepção e as possibilidades de intervenção na realidade. Estes fatos indicam que as práticas culturais podem ser estimuladas por políticas culturais que podem caminhar no sentido oposto ao da lógica do mercado, ao socializar determinados programas culturais, tradicionalmente realizados de forma vinculada ao consumo, apenas pelo grupo social privilegiados economicamente.

Como é possível perceber, a política cultural da cidade do Rio de Janeiro tem como foco principal a construção de uma cidade-espetáculo, voltada aos interesses

---

carnaval, algo ainda mais distante das comunidades que deram origem a este espetáculo, que hoje é um dos maiores exemplos de como a promoção cultural torna-se importante economicamente.

mercadológicos que excluem grande parte da população dos benefícios criados por esta lógica. Os maiores beneficiados com esta política têm sido os grupos sociais de mais alta renda e os setores ligados ao turismo e ao lazer. É importante destacar que as práticas culturais daqueles que não podem consumir os bens culturais voltados à elite, tornam-se cada vez mais restritas e limitadas. Por outro lado, nunca foi tão rica a produção cultural ‘independente’ e é notável a efervescência de grupos culturais que representam a “cultura popular”, neste caso a cultura que vem *do povo, para o povo*.

Como vimos a atual distribuição de bens e equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro é desigual e espacialmente segregada, sendo que as áreas da cidade onde reside a população de menor renda são as menos favorecidas por políticas voltadas para a “cultura”. Já as áreas onde o retorno através do consumo cultural é garantido recebem maiores investimentos no que se refere a bens e equipamentos culturais. Este quadro tende a revelar conflitos, demandas e carências próprias do sistema capitalista. De certa forma, serviu-nos de inspiração a proposição de Santos de que:

O valor do indivíduo depende, em larga escala, do lugar onde está (...). Em nosso país, o acesso aos bens e serviços essenciais, públicos e até mesmo privados é tão diferencial e contrastante, que uma grande maioria de brasileiros, no campo e na cidade, acaba por ser privada desses bens e serviços. Às vezes tais bens e serviços simplesmente não existem na área, às vezes não podem ser alcançados por questão de tempo ou de dinheiro. (1993:111)

Se o espaço é, como nos diz Milton Santos, um conjunto indissociável de objetos e ações, escolhemos começar por mapear os objetos que possuem uma função ligada à cultura, mas não os isolamos das ações a eles vinculados. A distribuição de equipamentos culturais serve apenas como um exemplo do quanto as atuais políticas culturais tendem a privilegiar a lógica do mercado e quanto isso interfere em uma segregação sócio-espacial de determinadas ações e oportunidades.

A análise das políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro, passa por questões *objetivas* como a racionalidade econômica, mas também por questões mais *subjetivas*, como os diferentes hábitos e práticas dos grupos sociais. Por este motivo, no plano simbólico destacaríamos a relação dialética entre prática (social, cultural) e organização do espaço. Conforme Olivier Dollfus, a cultura pode ser vista como um filtro transformador do sistema população/espaço e que age na organização territorial. Segundo este autor, a “cultura” contribui para a interpretação do espaço e permite a articulação entre o imaginário e as “coisas do real”.

Por isso, é necessário refletirmos sobre como a produção de um espaço desigual pode interferir no acesso à cultura. Esse acesso passa pelo estabelecimento de limites para o uso de objetos (bens, equipamentos, produtos) culturais e pela transformação destes objetos em mercadorias. É preciso pensar também em como a desigualdade de contatos culturais e apropriações simbólicas pode interferir na produção do espaço e na importância das iniciativas de intervenção social que utilizam a cultura como meio de ação, já que elas têm um importante papel na redução dos conflitos gerados pela desigualdade no acesso a novos produtos e bens culturais.

## **5.2 - A POLÍTICA CULTURAL E O ESPETÁCULO URBANO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

A escolha da cidade do Rio de Janeiro para este estudo não foi casual, já que esta é uma cidade que mantém funções culturais relevantes, além de ser considerada como um lugar aberto às inovações, às novas práticas culturais e às oportunidades sociais (Ribeiro, 1995:56-57). De acordo com a Prefeitura, o Rio de Janeiro é a segunda cidade em importância econômica do país e abriga importantes instituições financeiras. Em termos populacionais, de acordo com o censo de 2000<sup>36</sup>, o município do Rio de Janeiro possui uma população total urbana de 5.848.914 habitantes.

Segundo dados retirados do *site* da PCRJ, “a cidade tem um PIB de R\$61,6 bilhões e é a segunda maior arrecadadora de impostos de todos os municípios brasileiros”. Para a PCRJ, “é no conjunto da economia que o Rio apresenta sua característica de metrópole global, cidade de serviços, centro do comércio nacional, celeiro de inovação tecnológica, com empresas de pequeno, médio e grande portes e forte mercado consumidor”.

Ribeiro (1995) ressalta que o Rio de Janeiro mantém hoje, na escala do país, um papel de difusor de costumes, comportamentos e hábitos sociais. Ainda para Ribeiro trata-se de uma cidade-espetáculo e do lugar social e economicamente desestabilizado por seu papel de condensador de contradições sociais em escala nacional.

A noção de cidade-espetáculo é muito importante para entendermos a lógica dos investimentos feitos pela prefeitura no campo da cultura. A cidade-espetáculo é aquela concebida de forma a favorecer os interesses do mercado em detrimento da população

---

<sup>36</sup> [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

local e, de acordo com Garcia (1997), a população assiste a tudo de forma passiva, excluída da cena ou participando como figurante do grande espetáculo de poucos atores principais.

Este trabalho trouxe subsídios que nos permitem dizer que a cidade do Rio de Janeiro é concebida a partir da idéia do espetáculo urbano, já que em diversos momentos a prefeitura age com a finalidade de construir uma cidade voltada aos interesses do mercado, sem pensar nos benefícios que deixam de ser criados para a população local. O caso do projeto do Museu Guggenheim parece exemplar: segundo a revista *Época* de 8 de setembro de 2003, em 20 de Maio de 2003, a Justiça do Rio de Janeiro concedeu uma liminar que suspendeu o contrato para a instalação do museu em um píer desativado do cais do porto e impediu o pagamento da primeira parcela dos honorários do arquiteto francês Jean Nouvel que receberia US\$12 milhões pelo projeto, cuja realização foi orçada em 240 milhões de dólares. A população carioca não foi consultada e, portanto, não é possível afirmar que seria contra o projeto, porém o Supremo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro ratificou a decisão de suspender o contrato por considerar que este dolarizava os custos e infringia a Constituição.

A pergunta que surge a partir do exemplo do Guggenheim é por que investir milhões em *um* museu quando a cidade possui museus que precisam de apoio para funcionar<sup>37</sup>, ou ainda quando inúmeros projetos culturais permanecem parados por falta de incentivo? Parece-nos que a finalidade deste projeto arquitetônico, feito por um arquiteto de renome internacional, para a construção de um museu conhecido mundialmente, seria promover a *imagem* do *Rio* como a capital latino-americana da cultura. O Rio de Janeiro é “vendido” através da televisão, dos filmes, da música, e também por meio da política – cultural, de obras, etc. Por isso a imagem que se tem do ‘Rio’ aparentemente parece ser mais importante para a PCRJ, do que a vida cotidiana de seus habitantes permanentes, o que caracterizaria o espetáculo urbano.

A PCRJ divulga através dos meios de comunicação de massa que trabalha “*sem parar, sem parar*” para *preparar a cidade para grandes eventos internacionais*, e ainda divulga que *a cidade do Rio de Janeiro exerce a função de centro cultural da América Latina*, com a nítida intenção de atrair turistas e investimentos para a cidade. A PCRJ

---

<sup>37</sup> De acordo com o JB de 26 de Dezembro de 2003, o palco do Teatro do Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, da PCRJ, está prestes a desabar, e mesmo após o envio de diversos memorandos à SMC solicitando a reforma do teatro, o problema continua impedindo que o espaço do teatro funcione para qualquer atividade cultural. Este seria apenas um exemplo entre números outros do mesmo tipo.

também argumenta que o museu Guggenheim seria a alavanca do projeto de revitalização da zona portuária e afirma que ainda não desistiu da idéia de construir um grande museu na área do Cais do Porto, com o projeto de Jean Nouvel, mesmo sem a ‘grife Guggenheim’<sup>38</sup>.

Analisar as orientações da política cultural da PCRJ passa por refletir sobre os discursos, as metas e as ações efetivas prefeitura carioca. Sobre os discursos e falas da PCRJ, podemos citar mais exemplos, como as idéias propostas pelos representantes de seus órgãos gestores como a Secretaria Municipal das Culturas (SMC). A SMC edita mensalmente o *Rio Mapa Cultural*, por meio do qual difunde a idéia do Rio de Janeiro ser uma referência cultural. De acordo com um texto publicado no *Rio Mapa Cultural* de novembro de 2003, assinado pelo Secretário das Culturas, Ricardo Macieira, “*É comum ver o Rio estabelecer padrões de comportamento e moda que se espalham pelo mundo afora, incorporando-se no dia-a-dia de milhares de pessoas, a muitos quilômetros daqui*”. Este trecho expressa a idéia de que o Rio é uma cidade que dita padrões de comportamento ‘*mundo afora*’. O secretário das culturas evidencia esta *imagem* do Rio de Janeiro como uma cidade-espetáculo ao dizer que “*generosa, a cidade-fetichê não se incomoda da apropriação do jeito de ser carioca pelos demais e até se orgulha disso*”.

Acerca da política cultural promovida pela PCRJ, Macieira afirma que “*em cada aspecto da dinâmica entre criação e produto, e produto e consumo, sente-se a influência da política cultural praticada no município*”. De acordo com o secretário de cultura do município, “*o Rio não opõe a indústria cultural à autonomia do artista criador*”. Para Macieira, o Rio de Janeiro é uma “*síntese cultural do país*” e “*uma lição de contemporaneidade e metrópole do mundo, assimilando e integrando novas formas de práticas culturais*”.

O discurso e a prática das últimas gestões da PCRJ têm como eixo a construção de ícones que facilitem a projeção da imagem da cidade no cenário mundial, como afirmou o próprio prefeito. Segundo Ribeiro, a noção de espetáculo – tão bem assimilada pela produção cultural expressiva da apreensão crítica da modernidade (Lefébvre, 1969) – corresponde à existência desse movimento diário de esferas vitais superpostas, parcialmente integradas ou totalmente desarticuladas (Ribeiro, 1995:59). A promoção cultural, segundo Ribeiro, corresponde a uma operação mercantil – realizada ou potencial – com investimentos públicos ou privados, que tem no *marketing* moderno seu

---

<sup>38</sup> De acordo com que foi publicado na reportagem do Segundo Caderno do jornal *O Globo* de 11/01/2003

organizador principal em função de seu caráter específico de operador de sínteses significativas e articulador de mercados (Ribeiro, 1995:61).

Trata-se de confirmar a hipótese de que a política cultural da PCRJ contribui para a espetacularização do espaço da cidade e esvazia o sentido de habitar a cidade, ao renegar o sentido lúdico e poético do acesso à cultura, ao submetê-lo ao universo da mercadoria. Além disso, o fato da cidade ser concebida a partir de interesses alheios à necessidade da população local, torna mais nítida a falta de participação da sociedade no processo de decisão quanto aos destinos dos recursos materiais aplicados na cidade. Este tipo de política que pouco estimula a participação da sociedade nas decisões políticas pode gerar um ordenamento desigual e diferenciado de ações da prefeitura no espaço da cidade que, por sua vez, pode ampliar a desigualdade, a contradição e os conflitos. O objetivo de refletirmos sobre a dimensão cultural no espaço urbano passa por identificar os impactos espaciais e simbólicos de um ordenamento desigual e diferenciado dos espaços culturais da cidade.

Tal como foi possível perceber em estudo anterior (Oliveira, 2002), o *Jornal do Brasil* (17/02/2002), em seu levantamento dos "centros culturais", buscou informações com os governos municipal, estadual e federal, pesquisou na internet e nas entidades culturais privadas, que se distribuem conforme a tabela abaixo:

**Tabela II - Distribuição Institucional dos Centros Culturais da Cidade do Rio de Janeiro**

Gestão	Quantidade *	%	Quantidade **	%
Municipal	10	19,23	22	34,38
Estadual	3	5,77	3	4,69
Federal	13	25,00	13	20,31
Iniciativa Privada	26	50,00	26	40,63
Total	52	100,00	64	100,00

\* Fonte: *Jornal do Brasil*: 17/02/2002

\*\* Considerando os dados do *Rio Mapa Cultural* da PCRJ de Maio de 2002

A partir de uma análise dos dados expostos acima, é interessante destacar o papel da iniciativa privada que concentra 50% destes equipamentos em contraposição à participação da Prefeitura e do Governo Federal que juntos totalizam 44,23% frente à inexpressiva ação do governo estadual neste sentido, com apenas 5,77% do total. Na referida reportagem do *Jornal do Brasil* são listados dez centros culturais da Prefeitura. Todavia, conforme o *Boletim Rio Mapa Cultural* n° 6 de maio/2002, há duas exceções a

serem consideradas: primeiro as *Lonas Culturais* da prefeitura, a serem tratadas em detalhe adiante; e em segundo lugar as *Bibliotecas Municipais* de Botafogo, Ilha do Governador, Jacarepaguá, Irajá, Paquetá, Meier e Penha, que destacam-se pelas atividades que abrigam e desenvolvem com regularidade, que as equiparam aos centros culturais municipais, o que altera significativamente a participação da prefeitura (que passa de 19,23% para 34,38%) e reduz a participação da iniciativa privada conforme podemos observar nas duas últimas colunas da tabela acima.

A ação da PCRJ em relação à instalação de equipamentos culturais parece bastante significativa frente à ação inexpressiva do governo do Estado no campo da cultura. A Prefeitura se destaca, em termos quantitativos ao aparecer logo atrás da iniciativa privada, quando consideramos os dados de seu *Rio Mapa Cultural*. Devemos ressaltar ainda que apesar de considerarmos as referidas bibliotecas e as lonas municipais como centros culturais, o fato de estas desenvolverem atividades semelhantes às dos centros culturais denota, em parte, uma apropriação de diferentes equipamentos, por parte da PCRJ, para desenvolver atividades que não correspondem à finalidade original destes equipamentos.

A Secretaria Municipal das Culturas é o órgão da PCRJ responsável pelas Políticas Públicas de Cultura desta cidade. Segundo informações obtidas no *site*<sup>39</sup>, “*estas políticas visam a promover transformações sócio-econômicas, com projetos e atividades direcionados ao desenvolvimento social e à integração física e espacial da cidade*”. A atual gestão da PCRJ tem como base de suas ações, no âmbito da cultura, o plano de governo para o período 2001/2004. A proposta inicial desta gestão daria ênfase às ações que promovessem “*a formação de padrões culturais e de cidadania para a infância e adolescência a partir de nova estruturação de programas desta Secretaria*”.

A Secretaria Municipal das Culturas (SMC) possui um Departamento Geral de Ação Cultural - direcionado para fomentar atividades artísticas e culturais, estimular e valorizar a capacidade criativa do cidadão. Este departamento é responsável pela coordenação dos centros culturais da PCRJ, que atuam nas mais diversas frentes, promovem oficinas de artes e artesanato, espetáculos musicais e teatrais, exhibições de filmes e vídeos, exposições de artes plásticas e fotografias, além de debates sobre temas culturais.

---

<sup>39</sup> [www.rio.rj.gov.br/culturas](http://www.rio.rj.gov.br/culturas)



Já o Departamento Geral de Patrimônio Cultural da SMC tem como uma de suas responsabilidades a análise de processos de tombamento de bens de interesse cultural. A aplicação de critérios de conservação em obras de recuperação de imóveis protegidos, localizados em 19 Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (APACs), é de responsabilidade deste departamento. Segundo informações fornecidas pelo *site* da PCRJ,

as APACs foram criadas com o objetivo de preservar estruturas físicas tradicionais e referências culturais relevantes para o cidadão, através da conjugação da renovação e da preservação, visando ao desenvolvimento das partes degradadas e à revitalização de áreas urbanas consolidadas. O Departamento mantém sob sua tutela cerca de 12 mil imóveis, dos quais 616 estão tombados. Além de bens imóveis, ainda constituem objetos de tombamento algumas referências culturais da cidade, como monumentos, painéis etc.

Porém, o que vemos na prática, é que o tombamento muitas vezes não garante a manutenção de símbolos históricos. Muitas vezes a reforma urbana, também chamada de requalificação urbanística, descaracteriza a memória local ou expulsa a população original, como no caso do Pelourinho na capital da Bahia, onde a preservação do patrimônio histórico e cultural serviu de álibi para a expulsão de 90% dos seus antigos moradores (Barbosa, 2002:93). Este autor ainda salienta que:

A recomposição de fachadas de casas e prédios considerados tradicionais, a organização de corredores culturais e bairros estilizados com cores e formas do passado, emprestam à paisagem um certo ar bucólico (e retrô). No entanto, a pretensa recuperação da memória histórica se revela como um processo de museificação estético-mercantil de ruas, praças e bairros, cujo propósito maior é servir mais como *playground* cultural para a expansão da indústria do turismo do que propriamente revitalizar ou consagrar tradições populares (*idem*).

Entre as ações de restauração de áreas de importância histórica e cultural e preservação do patrimônio cultural da cidade, destaca-se o projeto *Corredor Cultural*. Este projeto é um dos mais antigos de revitalização do patrimônio arquitetônico em área demarcada no Centro da cidade e vem resistindo às trocas de governo há duas décadas. A partir de um convênio firmado entre a Secretaria Municipal das Culturas, o Ministério da Cultura e o Banco Interamericano de Desenvolvimento, viabilizou-se o desenvolvimento do *Projeto Tiradentes*, voltado para a revitalização da Praça Tiradentes e arredores, propondo a restauração de imóveis protegidos, a valorização e a redefinição do uso de espaços. Esta área da Praça Tiradentes é considerada por sua importância para a preservação da memória e da cultura local, pois nela funcionam o *Teatro Carlos Gomes*, o

*Teatro João Caetano, a Estudantina Musical* - que completou 75 anos em novembro de 2003, com sua tradicional gafieira e escola de dança - e o *Centro Cultural Carioca*, na Rua do Teatro.

Muito próximo à Praça Tiradentes, a Rua do Lavradio é outra área do Centro do Rio de Janeiro que tem apresentado um crescimento muito significativo, tanto em termos de investimentos, quanto em termos de oferta cultural. Nesta rua alguns antiquários funcionam como 'espaços culturais' à noite, com destaque para o *Rio Scenarium*, um pequeno e privado espaço cultural, onde as ações estão voltadas para a cultura popular<sup>40</sup>. Outros espaços localizados na Rua do Lavradio como o *Mercado Moderno*, que oferece música instrumental e teatro e programação de segunda a sábado; o *Armazém 161*, com variada programação de música ao vivo e o *Café do Alelier*, que também oferece música ao vivo e restaurante. Mas a programação cultural da Rua do Lavradio não se restringe aos bares e ao consumo 'cultural', pois também conta com feiras de antiguidades e shows ao ar livre, pelo menos uma vez ao mês, com apoio da PCRJ: é o projeto *Música no Lavradio* que oferece um show gratuito com clássicos da música brasileira, todo primeiro sábado de cada mês, junto à feira de antiguidades.

Próximo à Lapa ainda predominam os bares com música ao vivo, quase sempre de MPB e Samba, como é o caso da Rua Mem de Sá, onde se destacam as apresentações de música popular do *Carioca da Gema*, que abrigam até 200 pessoas; do *Café Cultural Sacrilégio* e o *Casarão Cultural dos Arcos*, com capacidade para 120 pessoas. Na Rua Gomes Freire, estão localizados espaços culturais que promovem apresentações de música ao vivo como o *Dama da Noite*, com capacidade para 200 pessoas e os recém-inaugurados *Na aba da Lapa* e o *Centro Cultural Memórias do Rio*, com capacidade para 300 pessoas.

Na Rua dos Arcos, funciona a *Fundição Progresso* "um espaço para todas as tribos"<sup>41</sup>, com capacidade de abrigar em um só evento cinco mil pessoas. Conhecida por abrigar Shows e Festas grandiosos, com uma enorme estrutura de produção, nas noites dos finais de semana, a Fundição Progresso também abriga apresentações de teatro;

---

<sup>40</sup> No térreo do Bar Rio Scenarium há um misto de antiquário e bar onde se realizam shows para até quatrocentas pessoas. No segundo andar, há o Espaço Cultural Ariano Suassuna, onde são realizadas palestras e exposições. No terceiro andar há um teatro com trezentos lugares. Segundo a reportagem do JB, os sócios deste centro cultural calculam que o orçamento necessário para manter este empreendimento (bar, shows, peças, oficinas, exposições) deveria girar em torno de 20 mil reais por mês. Por enquanto o lucro ainda é restrito e o público ainda é menor do que o esperado, como no caso de peças que ocorreram com cerca de 10% da capacidade de público da sala de Teatro. Já os shows de chorinho, samba, ciranda e ritmos nordestinos têm garantido a frequência de público ao local.

<sup>41</sup> [www.fundicao.org](http://www.fundicao.org)

cinema e vídeo; cursos e oficinas e Circo e *Hip-Hop* no *Cyber Circo Café*. A Fundação Progresso abriga ainda grupos culturais como o *Teatro do Anônimo*, serve de espaço de ensaio e apresentação para companhias de dança como a *Intrépida Trupe* e também possui uma galeria para exposições de artes plásticas. Bem ao lado da Fundação Progresso, encontra-se o *Circo Voador*, um lugar especial.

Reduto da boemia carioca dos anos 1970, 1980 e início dos anos 1990, o Circo Voador foi um importante marco cultural, palco de encontros e festas que reuniam uma multiplicidade de artistas e públicos. Em meio a muita polêmica, o Circo Voador foi fechado por irregularidades na infra-estrutura acústica e por problemas financeiros e hoje passa por uma reforma total, que segundo a PCRJ, fará com que torne-se um complexo multiuso formado por duas naves, onde serão instalados palcos, arquibancadas, área de platéia e camarins. A nave central concentrará eventos e a nave anexa servirá como área de apoio, com bar, espaço para exposições e eventos que requeiram um ambiente mais tranquilo.

De acordo com a PCRJ, o novo Circo Voador será moderno, com novo sistema de iluminação cênica, tratamento acústico adequado, sistema de ventilação e será dotado de acessibilidade universal, o que garantirá uma utilização mais confortável dos equipamentos. De acordo com um *folder* editado pelo Instituto Pereira Passos (IPP) da PCRJ, o Circo Voador será um novo espaço cultural com ampla programação artística e cultural. Estão previstos shows e festas nos fins de semana, gafeira nas noites de domingo, escola livre de circo, cursos de capoeira, eventos dirigidos à terceira idade, além de exposições, lançamentos de livros e oficinas de teatro. Ainda segundo este folheto do IPP, os logradouros ao redor do Circo serão reorganizados, com alteração do desenho atual, de forma a melhorar o acesso à área.

A reforma do Circo Voador tem um orçamento de 4 milhões de reais, e ainda estão previstas obras de infra-estrutura viária como a duplicação do acesso entre a Avenida Mem de Sá e a Fundação Progresso. Entretanto, ainda é uma demanda dos comerciantes e empresários locais, a reforma das galerias subterrâneas da área, visto que nas últimas chuvas, mesmo as ruas que foram recentemente reformadas sofreram com as enchentes e alagamentos que atingiram inclusive o interior de bares, restaurantes e antiquários.

Próximo aos Arcos da Lapa outro núcleo de espaços culturais contribuiu para a revitalização da área: o *Espaço Tá na Rua*, o *Espaço Cultural Hombu*, a *Sala Cecília Meireles*, a *Escola de Música da UFRJ*, o *Asa Branca*, entre outros espaços culturais.

Mais recentemente o *Bar Semente*, também com apresentações de samba ao vivo e a diversificada oferta cultural na rua da escadaria da Lapa.

Na *Cinelândia* temos o *Teatro Municipal*, a *Biblioteca Nacional* e o *Museu Nacional de Belas Artes*, além do *Rival BR*, do *Espaço Odeon* e do *Centro Cultural da Justiça Federal*. Tal como a reportagem do *Jornal do Brasil* citada anteriormente sugere, a gênese deste *boom* de “espaços culturais” está no processo de revitalização do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Nas proximidades da Praça XV, este processo tomou projeção ainda maior com a inauguração, em 1989, do *Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)*, na então pouco convidativa vizinhança da Igreja da Candelária. Hoje a paisagem local está bastante modificada: numa pequena área estão localizados o *Espaço Cultural dos Correios*, a *Casa França-Brasil*, o *Espaço Cultural da Marinha*, o *Museu da Imagem e do Som* e o *Paço Imperial*, que além de museu, possui cinema, galeria e bar.

A partir desta rápida análise sobre a concentração de espaços culturais localizados no Centro da cidade é possível dizer que esta área, além de ser considerada centro financeiro e comercial da cidade, é também um espaço de grande circulação de pessoas em busca de práticas culturais, o que lhe garante uma densidade populacional relativa e talvez sirva como uma justificativa para a concentração de equipamentos culturais. Porém, mesmo que o Centro da cidade esteja se tornando uma referência cultural importante para a cidade, aparentemente não recebe suficientes investimentos em infra-estrutura, por não oferecer condições básicas para atender aos inúmeros espaços culturais que abriga. De acordo com a reportagem publicada em 15/02/2002 no *Jornal do Brasil*, “o Centro é uma área de risco nos finais de semana” tal como sintetiza o jornalista Fernando Magalhães em seu artigo, conforme o trecho a seguir:

Livre da agitação dos dias de semana, o Centro do Rio revela dois mundos muito diferentes aos domingos. Um é limpo, cheiroso e alegre. É o interior dos centros culturais e museus. O outro é o oposto: cheio de lixo, odor de urina e melancólico. Por toda a parte, há muros e monumentos pichados, além de pivetes e mendigos pelos cantos, transmitindo uma sensação de abandono e insegurança.

Quanto às pichações e outras manifestações de rebeldia em relação aos monumentos, o Departamento Geral do Patrimônio Cultural da SMC desenvolve projetos destinados a sensibilizar os cidadãos cariocas para a importância dos bens culturais da cidade do Rio de Janeiro e de sua preservação. Uma das iniciativas da prefeitura foi a identificação dos *bens* através de placas e tótems em imóveis e logradouros de significativo valor cultural. Porém, são bastante comuns roubos de estátuas e destruição

de monumentos históricos e culturais na cidade. O departamento ainda edita publicações como O *Guia do Patrimônio Cultural* que traz informações históricas e arquitetônicas sobre o patrimônio cultural tombado e os *Roteiros Culturais* que destinam-se a orientar o cidadão carioca e o turista nacional e estrangeiro em seus passeios pela cidade.

A PCRJ realizou ao longo do recorte temporal desta pesquisa, a maior parte de suas ações de planejamento, produção, financiamento e coordenação de eventos e projetos culturais voltados para a pesquisa, criação e difusão das diversas formas de expressão artísticas na cidade do Rio de Janeiro, por meio do instituto *RioArte*. No entanto, no início do ano 2003, o prefeito César Maia transferiu, por meio de decreto, a gestão das lonas e teatros, que antes estava concentrada no *RioArte*, para as mãos de um *gestor cultural*. O escolhido para o cargo foi Miguel Falabella, um 'ator exclusivo da Rede Globo', que também exerce a função de produtor, diretor, autor e ator de grandes espetáculos de teatro e musicais. Tal como foi publicado no Segundo Caderno do jornal *O Globo* do dia 11 de Janeiro de 2003, Miguel Falabella assumiu a gestão de dez teatros e de seis lonas culturais da rede municipal. Porém, dados obtidos em trabalhos de campo revelam que a gestão de Falabella não chegou a modificar o funcionamento de todos os teatros e lonas, pois ficou concentrada em alguns teatros. Talvez seja importante conhecer os verdadeiros motivos dessa mudança que tirou do *RioArte* a responsabilidade de gestão de tais equipamentos culturais do município e que criou ainda mais polêmica com o pedido de demissão do então presidente da instituição.

Segundo o próprio Miguel Falabella, em entrevista ao Programa *Sem Censura*, sua gestão será marcada pela concentração dos investimentos em dois grandes espetáculos, realizados em um único Teatro. No primeiro ano de sua gestão, o espaço escolhido foi o Teatro Carlos Gomes e os espetáculos beneficiados foram musicais: durante o primeiro semestre o musical *Godspell* e no segundo semestre a *Ópera do Malandro*, que teve um orçamento de mais de 1,2 milhões de reais para seis meses de temporada e um enorme sucesso de público, o que gerou a ampliação da temporada no teatro por mais um semestre. Porém uma questão surge: por que concentrar os investimentos da gestão cultural da cidade em apenas dois espetáculos realizados em um único teatro? Segundo Falabella, o que justifica a concentração dos investimentos é a qualidade dos espetáculos, já que se os recursos fossem espalhados por todos os teatros e lonas culturais, não seria possível realizar espetáculos tão grandiosos e de tanta qualidade técnica e artística.

O Projeto *Porto dos Palcos*, idealizado por Miguel Falabella e pelo ator Paulo Reis, vai levar ao Armazém do Rio, no Cais do Porto, 52 espetáculos teatrais em quatro teatros, que funcionarão simultaneamente. Além de participarem de uma seleção com 520 inscritas, as peças teatrais, que serão apresentadas ao público durante três meses, receberam prêmios entre 40 mil e 250 mil, oriundas do novo *Fundo de Apoio ao Teatro – Fate* – para a realização dos espetáculos. Na primeira etapa do projeto, cada peça será apresentada quatro vezes, com ‘preços populares’ (R\$ 5), no Armazém do Rio e na segunda etapa serão seis apresentações gratuitas nas Lonas Culturais. O projeto tem como um dos objetivos promover a revitalização da zona portuária da cidade, assim como pretende transformar os armazéns em novos espaços culturais da cidade<sup>42</sup>, mas estes são planos futuros.

O guia *Rio Mapa Cultural* da cidade, apresenta um mapa e a programação de todos os equipamentos culturais administrados pela prefeitura – centros culturais, teatros, museus e arquivo da cidade, lonas culturais e bibliotecas. Fazendo uma breve reflexão sobre este “mapa cultural”, é possível perceber que há uma distribuição desigual e diferenciada destes equipamentos pela cidade. Tal como a tabela abaixo nos mostra, dos 12 teatros, 6 ficam na Zona Sul (sendo 1 no Humaitá, 1 no Leblon, 1 no Jardim Botânico, 1 no Flamengo, 1 na Gávea e 1 em Copacabana), 3 na área central (1 na Glória, 1 na praça Tiradentes e 1 na área portuária) e na Zona Oeste (1 em Campo Grande e 1 na Vila Kennedy) e 1 na Zona Norte (Tijuca). Os centros culturais estão concentrados na área central da cidade, já que de um total de 6, 4 estão nessa área central (sendo 1 no Centro, 2 em Santa Teresa e 1 na Gamboa), 1 no Flamengo e 1 na Praça Seca. Dos 3 Museus, 2 estão localizados na Gávea e 1 em Santa Cruz. Vejamos os dados da distribuição de Teatros, Museus e Centros Culturais por áreas da cidade no quadro abaixo:

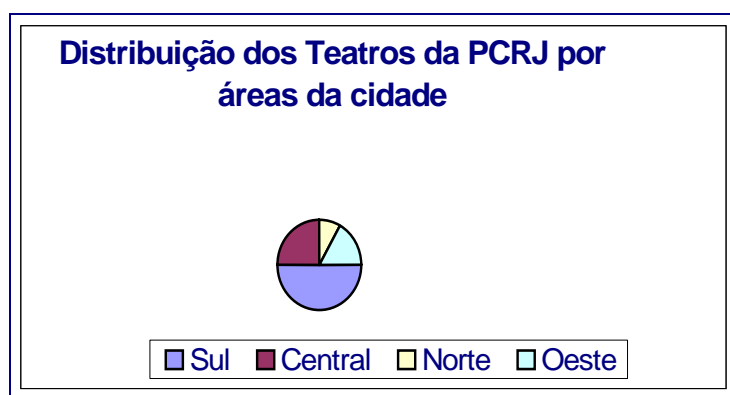
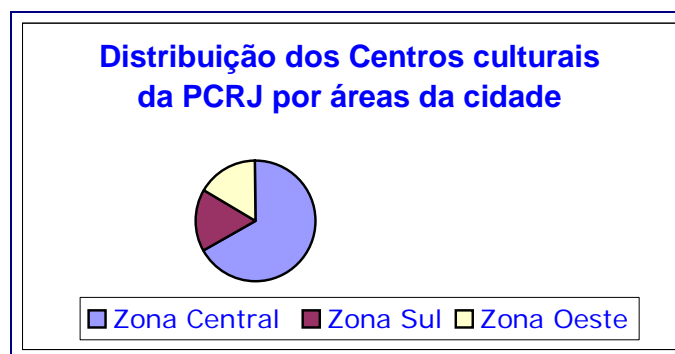
**Tabela III – Distribuição de Teatros, Museus e Centros Culturais por áreas da cidade**

Áreas - zonas	Teatros	%	Museus	%	Centros Culturais	%
Sul	6	50	2	66.7	1	16.6
Central	3	25	0	0	4	66.7
Norte	1	8,5	0	0	0	0
Oeste	2	16.5	1	33.3	1	16.6
<b>Total</b>	<b>12</b>	<b>100</b>	<b>3</b>	<b>100</b>	<b>6</b>	<b>100</b>

Fonte: *Rio Mapa Cultural* - novembro/2003 – PCRJ

<sup>42</sup> Para a diretora de projetos do RioArte, Fátima França, a maior dificuldade para tornar o Armazém um novo espaço cultural da cidade é que este ainda é um espaço sem investimentos básicos de infra-estrutura como palco, som e iluminação.

Como podemos observar na tabela acima, a maior parte dos teatros, museus e centros culturais da PCRJ está localizada nas Zonas Sul e Central da Cidade. Na Zona Sul, estão metade dos teatros da PCRJ e dois terços dos museus. Já a Zona Central da Cidade abriga vinte e cinco por cento dos teatros da PCRJ e dois terços dos centros culturais, com nítida desvantagem para as zonas Oeste e Norte da cidade. Vejamos os gráficos a seguir:



Com as Lonas Culturais ocorre uma concentração nas áreas periféricas da cidade, já que elas estão localizadas em bairros como Anchieta, Campo Grande, Realengo, Bangu, Vista Alegre e Guadalupe. Até a realização do último trabalho de campo em Janeiro de 2004 as Lonas culturais da Maré e de Santa Cruz ainda não estavam em funcionamento, nem apareciam no Rio Mapa Cultural. A Lona Cultural da Maré, ainda não foi inaugurada é a única lona localizada em um complexo de favelas - entre as favelas de Nova Holanda e Baixa do Sapateiro - integrará a rede de lonas que completou 10 anos em 2003.

Dentre as características sócio-econômicas descritas pelo “Anuário Estatístico da Cidade do Rio de Janeiro” de 1998, encontra-se o quadro de Equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro, segundo as Áreas de Planejamento e as Regiões Administrativas, que encontra-se no anexo III. De acordo com este quadro são

considerados como equipamentos culturais: museus; bibliotecas populares e especializadas; escolas e sociedades musicais; espaços e centros culturais; galerias de arte; teatros e salas de espetáculos; cinemas; bens tombados.

O referido anuário analisa a distribuição destes equipamentos culturais a partir das Áreas de Planejamento (AP)<sup>43</sup>. São cinco as Áreas de Planejamento. Assim como é possível observar na tabela abaixo, a população total em 1998, era de 5.551.538 e se distribuiu de modo bastante diferenciado pela cidade. Em uma rápida análise na tabela abaixo é possível notar que a distribuição dos equipamentos culturais não tem como critério a quantidade proporcional de população, até porque, como foi dito anteriormente, o centro da cidade apresenta uma densidade populacional relativa. Porém, o importante é perceber que as áreas de planejamento possuem uma oferta cultural bastante diferenciada. Vejamos os dados da tabela abaixo:

**Tabela IV - Distribuição de População e Equipamentos Culturais por Áreas de Planejamento**

Área de Planejamento	População	%	Equipamentos culturais	%
AP1	282.544	5,1	402	37,0
AP2	1.004.785	18,1	467	43,0
AP3	2.297.712	41,4	89	8,2
AP4	575.992	10,4	83	7,7
AP5	1.390.505	25,0	45	4,1
Total	5.551.538	100	1.086	100

Fonte: Anuário Estatístico da Cidade do Rio de Janeiro de 1998

É possível notar que as áreas de maior concentração populacional (AP3 e AP5) não são as que mais possuem equipamentos culturais. A Área de Planejamento 1 com apenas 5,1% da população total do município, possui sozinha 37% dos equipamentos culturais da cidade. A AP2 com 18% da população total abriga outros 43% desses equipamentos. Esse quadro nos revela que essas Áreas de Planejamento (AP1 e AP2) possuem juntas 80% dos equipamentos culturais da cidade e abrigam apenas 23,2% da população total.

É nítido que a Zona Sul e as outras áreas da cidade onde predominam os setores de renda média e alta da sociedade, têm um certo privilégio no que diz respeito à instalação de equipamentos culturais. Para a lógica de mercado é comum concentrar investimentos em áreas da cidade que ofereçam os 'melhores públicos' para seus

<sup>43</sup> Ver mapa das áreas de Planejamento no anexo IV



projetos. Esse é o caso da Zona Sul carioca, que abriga os bairros de mais alto Índice de Desenvolvimento Humano IDH<sup>44</sup>.

Vejamos os números do Anuário Estatístico da cidade do Rio de Janeiro de 1998 (anexo V). A AP2 tem um total de 467 equipamentos culturais, sendo 221 em Botafogo, 111 na Lagoa, 61 em Copacabana, 48 na Tijuca e 26 em Vila Isabel. Quanto a distribuição de bibliotecas (especializadas e populares), de um total de 79, a AP1 possui 37, a AP2 27, a AP3 10, enquanto a AP4 possui apenas 1 e a AP5 4 bibliotecas. No que tange à distribuição de escolas e sociedades musicais a desigualdade é evidente: de um total de 29, 15 estão localizadas na AP1, sendo 14 no Centro; 13 na AP2 e 1 na AP4, localizada na Barra da Tijuca. Quanto à distribuição de Espaços e Centros Culturais a desigualdade no acesso também é aparente (ver anexo VI). De um total de 67 Espaços e Centros Culturais, 31 estão localizados na AP1, 26 na AP2, 4 na AP3, 1 na AP4 e 5 na AP5.

**Tabela V - Distribuição de População e de Espaços e Centros Culturais por Áreas de Planejamento**

Área de Planejamento	População	%	Espaços e centros culturais	%
AP1	282.544	5,1	31	46,3
AP2	1.004.785	18,1	26	38,8
AP3	2.297.712	41,4	4	5,9
AP4	575.992	10,4	1	1,5
AP5	1.390.505	25,0	5	7,5
Total	5.551.538	100	67	100

Fonte: Anuário Estatístico da cidade do Rio de Janeiro de 1998

A tabela acima nos permite refletir sobre os desequilíbrios da distribuição destes equipamentos culturais, já que estes são os dados oficiais da cidade. Assim como acontece com os equipamentos culturais vistos em conjunto, a distribuição dos espaços e centros culturais não tem como critério a quantidade de população. Isso é revelado quando somamos as populações das AP1 e AP2: com 23,2% da população, essas áreas abrigam 85,1% deste tipo de equipamento. Esse quadro nos faz refletir sobre quais seriam os critérios da distribuição destes equipamentos. As tabelas analisadas acima nos possibilitam identificar como a política cultural pode refletir a lógica da desigualdade e da

<sup>44</sup> Para analisar a qualidade de vida de uma população, além dos indicadores econômicos tradicionais (renda *per capita*, produto nacional bruto, etc.) devemos considerar também os **indicadores sociais** (expectativa de vida, mortalidade infantil, analfabetismo, etc) e ainda os indicadores políticos (direitos humanos, democracia, participação política da população, etc.). O IDH é um indicador de desenvolvimento humano composto por três dimensões básicas: esperança de vida, educação e renda. O desempenho em cada dimensão é expresso na forma de um índice que varia de 0 a 1, quanto mais próximo de 1, melhor é a qualidade de vida da população. Ver anexo V

segregação, e como tudo isso influencia o acesso ao “capital cultural”. Este seria apenas um pequeno exemplo de como uma análise geográfica pode contribuir para melhor visualizarmos a desigualdade, em seus diversos níveis.

A partir de uma análise da distribuição dos equipamentos com gestão da prefeitura, é possível perceber que a cidade do Rio de Janeiro além de apresentar uma desigualdade na instalação de equipamentos, registra também diferentes políticas culturais para distintas áreas da cidade, como é o caso da instalação de Lonas Culturais em subúrbios e periferias, áreas tradicionalmente habitadas pelas camadas populares.

De acordo com a prefeitura, essas Lonas Culturais têm como finalidade *‘compensar a falta de equipamentos culturais em áreas “carentes” da cidade’*<sup>45</sup>, aproveitando as estruturas das lonas da ECO 92, que após a realização do encontro foram doadas pelo governo inglês ao Município do Rio de Janeiro. Esta política de instalação de lonas no lugar de centros culturais ou outro tipo de equipamento fixo, permanente, reflete como as políticas culturais que partem da PCRJ são diferenciadas de acordo com o grupo social que será beneficiado.

Não podemos negar a importância destes “equipamentos temporários”, pois neles são realizados inúmeros eventos como shows, peças teatrais, diversas oficinas e até exibição de cinema, como foi o caso do Festival do Rio 2003, que possibilitou a ampliação de público do evento ao garantir a exibição gratuita de filmes nas lonas culturais de Realengo, Anchieta, Guadalupe, Vista Alegre e Bangu. Iniciativas que buscam articular ações da PCRJ com ações de grupos privados são louváveis, assim como é de grande importância o fato das Lonas terem surgido com a finalidade de possibilitar aos moradores de áreas periféricas da cidade a experiência de criar e produzir manifestações culturais. É fato que as lonas abrem oportunidade para produtores e artistas locais, e que nas lonas são oferecidas oficinas e outras atividades gratuitas. Por outro lado, é importante destacar que a maior parte das atividades realizadas nas lonas não é gratuita, o que, de certa forma, acaba por reproduzir a lógica da troca e não do uso. Se as lonas culturais foram criadas com o objetivo de proporcionar à população dos locais onde elas estão localizadas, um novo espaço para a produção cultural - através das oficinas culturais, por exemplo - e também um espaço onde os artistas locais pudessem se apresentar, então seria necessário que mais atividades pudessem ser desenvolvidas de forma gratuita ou com preços mais acessíveis a este grupo social que vive na periferia da cidade, nos

---

<sup>45</sup> [www.rio.rj.gov.br/culturas](http://www.rio.rj.gov.br/culturas)

subúrbios e nos complexos habitacionais e grandes favelas. De acordo com dados obtidos em trabalhos de campo, as Lonas Culturais recebem artistas locais, desde que eles garantam público, pois o orçamento das lonas é pequeno (cerca de 15 mil Reais mensais) e a bilheteria dos eventos é muito necessária para a gestão destes equipamentos<sup>46</sup>.

Um outro dado obtido através deste breve levantamento de dados das Lonas Culturais é a irregularidade do funcionamento e a pouca divulgação de suas atrações nos veículos de comunicação da cidade. A irregularidade do funcionamento pode ser expressa pelo fato de que durante o mês de dezembro, de 2003, início das férias escolares e mês de festas, as lonas estavam fechadas, com suas atividades suspensas até meados de janeiro. Já as falhas de divulgação ficam por conta dos erros do Rio Mapa cultural e da programação cultural do *site* da SMC, que neste mesmo período anunciavam as atrações do mês, como se o funcionamento das lonas estivesse ocorrendo normalmente. Mesmo com todos os problemas, as lonas culturais são ótimos exemplos de como superar a desigualdade da distribuição de equipamentos culturais pela cidade.

Conforme pudemos perceber, além da forte desigualdade na distribuição espacial dos equipamentos culturais, há uma visível diferenciação quanto ao tipo de ação cultural destinada a cada área da cidade do Rio de Janeiro. Uma reflexão crítica sobre a distribuição geográfica dos equipamentos culturais da PCRJ existentes no município do Rio de Janeiro serve como norte geral para questionarmos não só a desigualdade de sua distribuição espacial, mas também as condições de acesso e uso. Parece-nos, assim, que a desigualdade não é apenas econômica, mas também social, cultural e política. Desigualdade que se reproduz no conjunto da sociedade e que se reflete em acessos diferenciados e oportunidades desiguais. Segundo Canclini,

Pela imposição da concepção neoliberal de globalização, para a qual os direitos são desiguais, as novidades modernas aparecem para a maioria apenas como objetos de consumo, e para muitos apenas como espetáculo. O direito de ser cidadão, ou seja, de decidir como são produzidos, distribuídos e utilizados esses bens, se restringe novamente às elites (1996:32).

---

<sup>46</sup> ver tabelas com informações sobre as Lonas no anexo VII

### 5.3 - “A GENTE NÃO QUER SÓ COMIDA, A GENTE QUER COMIDA, DIVERSÃO E ARTE...”: AS AÇÕES CULTURAIS DE RESISTÊNCIA, DE CRIAÇÃO E USO CULTURAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A partir de um levantamento das ações culturais da prefeitura é possível notar que o acesso e o uso dos equipamentos culturais é bastante diferenciado e desigual se buscarmos analisar a cidade a partir de sua diversa composição social. As iniciativas de socialização das oportunidades culturais ainda parecem pequenas diante da imensa oferta de consumo cultural favorecida não apenas pela ação dos órgãos governamentais de cultura, mas principalmente pela ‘indústria cultural’.

Porém, há no *Rio Mapa Cultural*<sup>47</sup>, um tópico especial para a programação cultural gratuita da cidade, chamado de *cultura ao ar livre*. Os principais programas em funcionamento no final de 2003 eram: 1) *A cultura se faz na rua*; 2) *Palco sobre rodas*; 3) *Carreta da cultura* 4) *Fazendo arte na praça*.

O programa *Cultura se faz na Rua* apresentou durante o segundo semestre de 2003 o *Circuito Carioca de Teatro de Rua, Circo e Folias*. Este projeto mostra que é possível tornar o acesso à cultura algo mais socializado, principalmente quando a população participa do processo de decisão quanto ao tipo de ação desenvolvida ou patrocinada pela PCRJ através de sua Secretaria das Culturas.

O projeto *Circuito Carioca de Teatro de Rua, Circo e Folias* foi dirigido e produzido por grupos e produtoras independentes, mas contou com o apoio da PCRJ e ofereceu ao longo do segundo semestre de 2003 uma rica programação com os grupos culturais independentes da cidade, como o *Teatro do Anônimo*, o *Grupo Off-Sina*, *Grupo Cultural Jongu da Serrinha*, o *Jongu da Dona Sú*, a *Carroça dos Mamulengos*, os grupos de *Folias de Reis do Morro Santa Marta e Mangueira*, o *Boi Brilho de Lucas*, além de inúmeros outros artistas e grupos culturais independentes que buscam reforçar a idéia de uma *cultura popular* com raízes históricas, étnicas e de *resistência*.

Como o próprio nome sugere, este projeto objetivava realizar um circuito por diferentes áreas da cidade, levando às Zonas Central, Norte e Oeste apresentações de teatro de rua, mamulengos, jongu, folia de reis etc. Este projeto tornou-se viável a partir de uma parceria entre a PCRJ e grupos culturais e produtoras de pequeno porte,

---

<sup>47</sup> Edição de novembro de 2003

evidenciando que mesmo que a lógica do consumo prevaleça, ainda há espaço para projetos que promovam e ações populares de *uso cultural*.

Durante a realização de trabalhos de campo nas apresentações deste projeto, ficou evidente que a arte não pode depender única e exclusivamente do mercado, pois é também função dos órgãos de governo apoiar manifestações artísticas mantidas pelas camadas mais pobres da população, por grupos alternativos de cultura popular, etc. Entretanto, a prefeitura apoiou um projeto elaborado e dirigido com a preocupação de difundir valores e práticas culturais populares como o teatro de mamulengos, o jongo e a folia de reis. Isto mostra que o papel da sociedade em apoiar projetos que não estimulem o consumo cultural é fundamental para ganhar apoio dos órgãos governamentais.

Há ainda uma iniciativa da PCRJ de promover práticas culturais quase gratuitas, ou com preço acessível à população que, normalmente, não pode assistir a peças teatrais em função de seus preços elevados. Este projeto da prefeitura promove apresentações de teatro a um Real (R\$1,00) no último domingo de cada mês. Segundo a PCRJ, “permitir que mais pessoas tenham acesso às melhores produções teatrais e musicais apresentadas na cidade é o objetivo do *Domingo é dia de Teatro a Um Real*”. Porém, o fato deste projeto só acontecer uma vez por mês faz com que sejam criadas enormes filas, que se iniciam no início do dia e que demandam uma disposição extra daqueles que desejam assistir a um teatro quase gratuito. Há ainda a presença de cambistas que burlam as regras da venda de ingressos e que causam transtornos para aqueles que poderiam ser beneficiados pela ação da PCRJ. É importante ressaltar que, tanto as filas intermináveis e desgastantes, quanto a presença de cambistas, acabam por desviar os propósitos originais do projeto. Se por um lado as enormes filas que perduram por todo o dia demonstram que existe uma grande demanda por parte da população que gostaria de poder ir mais vezes ao teatro; por outro lado evidencia que há uma necessidade de ampliar os dias em que o teatro possa ter um preço mais acessível, já que as filas acabam excluindo parcelas significativas da população que não podem, por questão de tempo, dinheiro, ou saúde, enfrentar uma fila por diversas horas.

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro também tem mostrado interesse em apoiar manifestações populares de cultura e um exemplo disso é a criação da *Célula Cultural*, um projeto ainda pouco conhecido e que pretende “dar vez e voz aos moradores de cada bairro”, através de pesquisas e apoios às atividades advindas das próprias comunidades e que tenham valor para a cultura local. As onze *Células Culturais* da

prefeitura vão funcionar em postos como Bibliotecas Populares e Centros Culturais e vão ouvir sugestões dos moradores de bairros periféricos como Campo Grande, Santa Cruz, Irajá, Bangu, Penha, Jacarepaguá. Olaria/Ramos, Ilha do Governador, Paquetá, Rocinha e Tijuca.

Estas ações de apoio aos pequenos produtores são fundamentais, pois em um país onde temos uma imensa desigualdade social, o Estado não pode deixar a cultura apenas nas mãos do mercado. As instituições vinculadas ao Estado em seus diferentes níveis (Federal, Estadual e Municipal) devem servir como mediadoras entre o artista, o produtor e o público. As políticas ligadas à cultura devem ter como prioridade, entre outras coisas, o resgate e a preservação do patrimônio cultural; o incentivo à participação da população na vida cultural do lugar; a integração de estratégias comuns entre a cultura, a educação e os meios de comunicação, etc. É assim que acontece em Cuba, onde há mais de trezentas (300) casas de cultura espalhadas pelo país, incentivando as pessoas ao estudo de suas próprias comunidades e possibilitando o desenvolvimento do potencial cultural local. Tal como Feijó afirma, a política cultural desenvolvida em Cuba desde a Revolução Cubana é a de criar condições para a produção cultural e não administrá-la, pois ao lado da criação das condições materiais para a produção cultural, ainda se desenvolve um sólido trabalho de reforma educacional (1983:48-49).

O estabelecimento de uma ligação entre cultura e formação cidadã pode ser um eixo de políticas culturais preocupadas não só com o mercado cultural, mas principalmente com a criação das condições para que os indivíduos possam tornar-se artistas, novas platéias, ou mesmo sujeitos mais atentos e críticos à sociedade. De acordo com Moles, os termos *cultura* e *educação* tendem a perder suas especificidades, já que entramos em uma época em que a educação deve ser permanente, em que o indivíduo adquire, a cada instante, novos elementos de utilização que têm um caráter cada vez mais intelectual e cujo conjunto constitui sua “cultura individual” (Moles, 1973:28-29).

Desse modo, parece-nos que as políticas culturais devem estar conectadas aos problemas urbanos e às desiguais oportunidades que a cidade oferece, para não contribuir ainda mais com este desequilíbrio. Isto significa que negar a oportunidade a um indivíduo ou grupo social de ter contato com novos produtos e bens culturais significa segregar as oportunidades de educação, lazer e, até mesmo, trabalho. O que nos leva a pensar que as decisões no campo da cultura deveriam levar em conta as desigualdades sociais existentes, e contribuições para minimizá-las.

A desproporção e a desigualdade na instalação de certos tipos de equipamento cultural pode significar que a cidade é planejada e ordenada de acordo com as demandas das classes sociais de maior poder aquisitivo. Isso acontece por dois motivos principais: o primeiro é o fato de que em nosso país o poder político esteve, historicamente, concentrado nas mãos das elites; o segundo está no fato da cultura estar sendo tratada como um produto a que se tem acesso por meio do consumo.

A localização concentrada de equipamentos culturais em áreas nobres ou centrais da cidade do Rio de Janeiro, em contraposição à instalação de equipamentos temporários nas periferias e subúrbios poderia indicar que este tipo de política evidencia um ordenamento desigual e diferenciado na cidade do Rio de Janeiro. Desigual pelo visível desequilíbrio na distribuição de equipamentos culturais na cidade e diferenciado, pois se para as periferias e subúrbios a prefeitura cria as lonas culturais, para as favelas nem isso. Com exceção da Lona Cultural da Maré, que ainda não está em funcionamento, as favelas cariocas apresentam poucos espaços destinados à cultura.

A partir de alguns trabalhos de campo foi possível notar que os poucos espaços culturais existentes em favelas estão vinculados aos projetos de inserção social, como é o caso da *Casa de Cultura da Maré*, da *Sede do Grupo Cultural Afro Reggae* em Vigário Geral e no Cantagalo, da sede do Grupo *Nós do Morro* do Vidigal, da *Casa das Artes do Morro dos Macacos*, da *Casa das Artes da Mangueira*, do Centro Cultural Cartola, da sede do *Grupo Cultural Jongo da Serrinha* e de inúmeros outros projetos sociais que destacam-se na cidade do Rio de Janeiro, como o prédio do Cantagalo, sede dos projetos do *criança esperança* e de inúmeros outros projetos sociais.

Existem iniciativas como o *Circo Voador de Ramos* que surgem a partir de parcerias entre ONGs e órgãos governamentais. E equipamentos como o *Casarão dos Prazeres* administrados pela Secretaria Municipal de Educação e não pela SMC, mas que oferece oficinas de percussão, dança, capoeira, sessões de vídeos e atividades educativas para a população do Morro dos Prazeres em Santa Teresa. E obras da PCRJ que indicam a construção do *Centro Cultural Dona Marta*, em Botafogo. De fato, o número de equipamentos culturais localizados em favelas é muito reduzido, na medida em que os principais complexos de favelas não dispõem de nenhum tipo de espaço destinado a realização de práticas culturais.

#### 5.4 - ACESSO CULTURAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: POR UMA POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA

Segundo Coelho (1997), o acesso cultural pode ser dividido em físico, econômico e intelectual. O acesso físico possibilita o contato direto a uma unidade ou modo cultural<sup>48</sup>. O acesso econômico é a possibilidade econômica de produzir ou consumir um produto cultural. Já o acesso intelectual é a possibilidade de uso ou apropriação de um produto cultural em todas as suas dimensões e que possibilita a criação de novas manifestações culturais.

Considerando o acesso físico como a possibilidade de contato direto a uma unidade cultural, como vimos pode ocorrer através de ações culturais de criação, na qual o sujeito tem papel ativo durante a ação cultural, ou pode ocorrer através de ações culturais de serviço, na qual o sujeito é um consumidor de um produto ou bem cultural. Existem ações como as atrações ao ar livre (shows na praia, em praças, etc) que favorecem o acesso físico à cultura, na medida em que possibilitam o contato entre o artista e a platéia sem a troca material. Porém, as práticas culturais - como ir a uma casa de show ou a um teatro – muitas vezes implicam no *consumo no e do* lugar, o que condiciona o acesso físico ao acesso econômico.

O acesso econômico - que possibilita economicamente os atos de produzir ou consumir um produto cultural – evidencia ainda mais a desigualdade entre as classes sociais. Como foi dito anteriormente existem exemplos, como o das leis de incentivo que privilegiam os grandes projetos culturais, em especial aqueles que possibilitam o *marketing* empresarial, deixando de lado pequenos projetos formulados por setores populares. Além disso, a distribuição gratuita de ingressos para espetáculos de teatro, dança e música são ações com impacto ainda bastante reduzido.

Quanto à possibilidade de acesso intelectual, as parcelas pobres da população, mais uma vez, vêm-se afastadas em função das restrições de acesso expostas acima. É inegável, porém, que mesmo os grupos sociais menos favorecidos economicamente, possuem uma ampla produção cultural que exemplifica como a criatividade não depende apenas da educação formal (escolar ou acadêmica).

---

<sup>48</sup> O *modo cultural* é uma “forma particular de manifestação de uma cultura. *Modo* designa o *tipo* de uma manifestação cultural”. “... um modo cultural será dominante à medida que estiver associado a uma forma ou grupo social dominante, condição esta que permanece invisível aos dominados, que tendem a considerar os modos dominantes como naturais e necessários.” (Coelho, 1997)



A arte e a cultura popular começam a ganhar espaço em outras camadas sociais, e mesmo que esse fenômeno ocorra coberto por uma “roupagem” elitizada (capoeira em academia ou roda de samba em boate da Zona Sul), não devemos desprezá-lo, pois ele ilustra esse movimento de transformação que o gosto pela arte sofre ao longo do tempo. O caso do Funk ilustra essa mudança e evidencia que ainda existem possibilidades da cidade possibilitar realmente o *encontro das diferenças*. Tal como o DJ Malboro declarou<sup>49</sup>, “o funk é a cola da cidade partida” e tem sido ouvido em várias partes da cidade, inclusive aquelas mais elitizadas como boates da Zona Sul, famosos festivais de *Jazz*, ou em desfiles no ‘*Fashion Rio*’. Mesmo com todo o rótulo de ‘música de bandido’, há grupos do movimento funk carioca que fazem rima com o preconceito “*É som de preto/ De favelado/ Mas quando toca, ninguém fica parado*” e espalham suas influências musicais por toda a cidade<sup>50</sup>. Para Vianna o *funk* é o maior movimento cultural dos últimos tempos, mas assim como o samba foi no passado, sofre com o preconceito da elite em relação a esta manifestação cultural<sup>51</sup>.

Nosso levantamento aponta para o fato que as políticas culturais têm favorecido as parcelas privilegiadas da população que têm capital cultural acumulado para elaborar, encaminhar e aprovar projetos culturais nos órgãos responsáveis. Se admitirmos que as políticas culturais até o presente momento têm favorecido os projetos culturais vinculados à elite e não a classe com menor poder aquisitivo, em países como o Brasil, isto significa dizer que as manifestações culturais populares mantêm-se vivas graças aos esforços, espontaneidade e criatividade dos distintos atores sociais envolvidos e não em função de uma política pública de cultura.

Muitas vezes, o acesso a outros bens culturais (não-populares ou destinados à elite), ocorre através do consumo, cada vez mais impossibilitado pela urgência de outros gastos (moradia, alimentação, saúde, educação). Talvez isto signifique que as classes de menor poder aquisitivo estejam sendo afastadas de determinadas práticas culturais que dependem do poder aquisitivo, já que a cultura deixa de ser vivenciada, para ser ela mesma objeto de consumo.

---

49 Em reportagem publicada no Segundo Caderno do Jornal o Globo de 21 de dezembro de 2003.

50 Saber se este movimento é gerado pela indústria cultural ou pela resistência da favela é algo que daria margem a uma outra dissertação. O antropólogo Hermano Vianna em 1988 já identificava a riqueza desta manifestação cultural em seu livro “O mundo funk carioca” Zahar

51 Tudo isso sinaliza para o fato de que, no Brasil, os grupos sociais historicamente marginalizados – como os negros e migrantes pobres nordestinos - possuem uma rica produção cultural, que foi deixada à margem da cultura de elite, mas que vem, aos poucos ganhando espaço.

Entretanto, é importante ressaltar que existem políticas sociais que buscam articular ação social e acesso à cultura e, ainda que de forma muito tímida, procuram incentivar determinadas práticas culturais através de ações de inserção social que utilizem a cultura como instrumento principal. Isto significa que em muitos casos, estas classes de menor renda têm acesso a certos bens e produtos culturais vinculados (ou destinados) à elite por meio de projetos sociais (governamentais ou não).

As ações de inserção social que utilizam a cultura como instrumento de ação, em sua maior parte, são elaboradas por grupos independentes e ONGs e quase sempre são financiadas por organismos multilaterais e instituições públicas e privadas. Parte significativa destas iniciativas ocorre de forma isolada, não integrada e sem a formulação clara de uma política. A presença dos órgãos do governo é quase sempre feita sob a forma de parceria e não como formuladores e empreendedores. Talvez a principal falha destas ações e também o que as aproxima da noção de política tradicional é o fato de serem ações intervencionistas, ou seja, promovidas de fora para dentro, sem a participação do grupo “alvo”. O reconhecimento que a política pode ser formulada de forma participativa poderia tornar estas ações de inserção social ainda mais eficientes e duradouras.

Este parece ser o caso do *Circo Voador da Praia de Ramos*, um projeto que busca articular ações culturais com ações voltadas à conscientização ambiental. Coordenado pelo NUMA – Núcleo de Cultura e Meio Ambiente – uma ONG com sede na Lapa, “o *Circo Voador Praia de Ramos abre espaço para projetos dirigidos à transformação das comunidades, apoiados em programas de formação de cidadania e de profissionalização e com ênfase em ações culturais, de arte-educação e de conscientização ambiental*”, tal como o *site* do projeto divulga. As atividades foram iniciadas em abril de 2001, como parte do Plano de Revitalização da Praia de Ramos – mais conhecido como *Piscinão de Ramos*. Este projeto, tal como foi dito anteriormente, é uma intervenção que ocorre de fora para dentro, ou seja, sem a participação efetiva dos moradores do local e esta é a raiz dos problemas enfrentados pelo grupo que coordena a ação.

Porém, muitos projetos de inserção social procuram ter como foco privilegiado a cultura do lugar, mantendo vivas tradições e heranças culturais locais. Parece-nos fundamental que o governo abra canais e crie meios para viabilizar o acesso à produção cultural às camadas mais pobres da população, assim como busque ampliar as oportunidades de inserção social através de projetos culturais. Isso seria apenas uma

orientação para que o campo da cultura cumprisse também um papel político e não apenas lúdico.

Como afirma Feijó acerca do pensamento de Walter Benjamin, politizar a arte não é criar uma obra de tendência, mas descobrir e refletir sobre sua própria posição no processo de produção capitalista. A arte politizada pode tornar-se verdadeiramente revolucionária, como é a obra de Brecht (Feijó, 1983:38). Talvez seja necessário inserir os grupos populares na dinâmica da produção cultural e, para que isso ocorra a política cultural deve ser pensada a partir de lógica que não siga apenas as orientações do mercado, já que esta é uma lógica excludente.

Existem mecanismos de possibilitar a formulação e o funcionamento da política cultural de uma cidade a partir da participação popular, através de plenárias, de audiências públicas, de comissões e da descentralização das decisões. O estabelecimento de políticas sistemáticas no âmbito da cultura pode ocorrer através de um calendário anual da cultura, no qual a população tenha uma participação ativa, renovando constantemente as produções culturais, já que os recursos não são suficientes para patrocinar todos os projetos. Uma Secretaria de Cultura pode oferecer ainda oficinas e programas que favoreçam o crescimento humano, concursos públicos para produtores culturais e cursos de elaboração de projetos, para que as oportunidades de acesso aos mecanismos de financiamento sejam, efetivamente, socializadas.

Recentemente, a cidade do Rio de Janeiro iniciou uma discussão acerca da gestão cultural da cidade que resultou em um diálogo mais aberto entre os órgãos governamentais de cultura e a chamada 'classe artística', o que já pode ser um sinal de avanço, mesmo que inicial. Durante o *Fórum das Artes*, um grupo de artistas cariocas começou a se reunir no *Espaço Cultural Sérgio Porto* para discutir a política cultural a ser adotada e debater os rumos do financiamento do teatro a partir da criação de um novo fundo de amparo ao teatro – o Fate.

A produção cultural popular está amarrada a novas práticas culturais e, talvez por isso, possa ser estimulada por novas políticas culturais. Mesmo sabendo que a cultura popular não é uma noção de simples entendimento, partimos do pressuposto que ela deveria ser mais incentivada. Um tipo de incentivo importante que poderia ser dado à cultura popular é incentivar novas gerações a manter tradições culturais que quase foram esquecidas com o passar dos anos. Um exemplo disso é a força que a capoeira tem hoje, divulgada em várias partes do país e do mundo. Tal como Velho (2001:22) afirma nas

últimas décadas a capoeira tem despertado forte interesse entre jovens brancos e de camadas médias e elites, particularmente em centros urbanos como Rio e São Paulo, fato que possibilita o encontro de camadas sociais distintas, na medida em que os mestres de capoeira, em sua grande maioria originários das camadas populares desempenham o papel de intermediação entre seu meio de origem e outras classes sociais e níveis de cultura (Travassos, 2000 apud Velho, 2001).

Outro exemplo que merece destaque é a preservação do Jongo, uma das manifestações culturais mais importantes da cidade do Rio de Janeiro. O Jongo é um tipo de dança originária da África (da região onde hoje estão Congo e Angola), que é considerado um dos pais do samba. São poucas as comunidades que ainda praticam o Jongo, mas ainda existem aquelas em que a prática desta dança permanece viva, como na comunidade do Morro da Serrinha em Madureira, que expressa o verdadeiro sentido da *resistência cultural*. O resgate do Jongo enquanto prática cultural da Serrinha só foi possível graças a uma iniciativa de Mestre Darci, que há algumas décadas permitiu a presença de jovens e crianças nas rodas de jongo. Antes disso, esta *cultura do jongo* era restrita aos mais velhos do lugar e *invisível* aos olhos das crianças. Para manter viva uma tradição que morreria com os velhos do lugar e permitir que ela pudesse ser passada para as gerações mais novas, o jongo começou a ser ensinado às crianças da serrinha e o *encontro das diferenças*, fortaleceu ainda mais esta manifestação cultural. Em 2000 o grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS) se transformou em uma ONG e em junho de 2001, o GCJS inaugurou o *Centro Cultural Jongo da Serrinha* e a *Escola de Jongo*.

Em meados de 2003, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, apresentou-se em uma temporada de dois meses no Teatro Carlos Gomes, com um espetáculo com dança do jongo, balés afro-brasileiros e samba de terreiro e partido-alto da Serrinha. No espetáculo estavam em cena mais de 50 pessoas entre 4 e 83 anos, fato que possibilitou perceber como é importante a manutenção desta manifestação popular para a manutenção de tradições e heranças para as futuras gerações do local. Caso a cultura do jongo não fosse ampliada aos jovens da comunidade onde Mestre Darci viveu, ela desapareceria.

Nesse sentido, incentivar manifestações da cultura popular é permitir e criar condições para que novos grupos culturais surjam e se mantenham no cenário cultural carioca, para que dessa forma seja possível dar a oportunidade a novos atores sociais de despertarem sua criatividade. Quando este tipo de manifestação cultural popular ganha a forma de espetáculo artístico e apresenta-se em um equipamento cultural no Centro da

Cidade, cria-se a condição necessária para que outras camadas sociais tenham a possibilidade de conhecer novas manifestações de arte e cultura popular. Além disso, o *encontro das diferenças* é facilitado, pois um equipamento da prefeitura abrigou um espetáculo de jongo, a preço popular e permitiu o encontro de diferentes camadas sociais interessadas em assistir a uma manifestação da cultura popular. As apresentações do Grupo Cultural Jongo da Serrinha no Teatro Carlos Gomes ocorreram em dias alternativos (terças e quartas-feiras) e com ingressos a preços acessíveis (5 reais, com meia entrada para estudantes, idosos e professores). A 'cultura do Jongo', que ainda está em processo de reconhecimento como patrimônio histórico Nacional pelo Instituto da Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), parece ampliar suas ações e ganhar força não apenas como manifestação cultural, mas também enquanto movimento social.

Existem ainda exemplos de como a participação popular pode influenciar a produção do espaço, como é o caso do CEASM - Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, que é uma associação de moradores e ex-moradores da Maré<sup>52</sup> que têm como objetivo superar as condições de pobreza e exclusão, tendo como foco a educação, a pesquisa, a cultura e a geração de trabalho e renda local. O objetivo maior das diferentes atividades é estender aos moradores o acesso a novos produtos culturais, assim como, ampliar os meios para sua produção. Na visão de seus idealizadores, o CEASM trouxe uma nova perspectiva de reivindicação comunitária: a aquisição de bens culturais como caminho para conquista definitiva da cidadania. Isto porque até então, as reivindicações feitas pelas associações comunitárias eram sempre vinculadas à conquista de infra-estrutura básica: esgoto, luz e água encanada. Para os idealizadores do CEASM, a luta social deve ir para além da infra-estrutura básica; passando por demandas mais subjetivas como o direito à festa, ao lazer e à cultura, fato que merece destaque neste estudo.

---

<sup>52</sup> De acordo com o *site* do CEASM ([www.ceasm.org.br](http://www.ceasm.org.br)), a Maré reúne cerca de 130 mil moradores em suas 16 comunidades, que compõem o chamado Complexo da Maré. Este é o maior complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro e está localizado junto à Baía de Guanabara, à Av. Brasil e às principais vias de acesso à cidade. Durante muito tempo, esta área foi caracterizada pela sua forma de ocupação principal - as palafitas, que constituíam as habitações precárias suspensas sobre a lama e a água – que só foram erradicadas no início dos anos 80. Em 1994, a prefeitura deu à Maré o *status* de bairro e atualmente a 30ª Administração Regional é responsável pela Maré, abrangendo tanto os conjuntos habitacionais quanto as áreas de antigas favelas. Formada, em sua maioria, por uma população de negros e migrantes, com pouca escolaridade e qualificação, e baixa renda familiar, esta área da cidade é considerada um *Bairro Popular* com terceiro pior Índice de Desenvolvimento Humano dentre os bairros da cidade. Por outro lado, a Maré conquistou importantes avanços nos últimos 20 anos no que se refere aos itens básicos de infra-estrutura, como luz, água e esgoto.

A *Casa de Cultura da Maré* é um projeto cultural vinculado ao CEASM que surgiu a partir de da doação do espaço físico por um grupo empresarial, aliado à experiência acumulada pela ONG em desenvolver ações no campo cultural em seus diversos projetos. De acordo com os coordenadores do projeto, “a *Casa de Cultura da Maré* pretende ser um espaço capaz de permitir o acesso regular de moradores da Maré e de outras localidades da cidade” e pretende ser “um espaço de discussão e reflexão nos mais variados campos sociais, de encontro de diferentes sujeitos e grupos, a fim de estimular o diálogo entre as identidades dos sujeitos dos diferentes espaços sociais e as características e manifestações da diversidade cultural de nossa sociedade”.

Um exemplo de como as oportunidades de contato cultural podem ser multiplicadas a partir do incentivo à participação popular é a instalação, antes impensável, salas de cinema em favelas cariocas. A partir de uma parceria entre a prefeitura, as ONGs CEASM (na Maré) e *Nós do Morro* (no Vidigal<sup>53</sup>) e o grupo *Estação de Cinema*, o projeto de abrir salas de cinemas em favelas cariocas espera pela assinatura do contrato, já que as verbas municipais foram autorizadas (R\$ 603 mil para a Maré e R\$ 1,548 milhão para o Vidigal). De acordo com a reportagem publicada no Caderno B do Jornal do Brasil de 28/08/2003, as salas dos cinemas terão 150 e 80 lugares e o ingresso vai custar R\$ 4. Para Adriana Rattes, diretora do Grupo *Estação de Cinema*, a incursão do *Estação* nas comunidades de baixa renda, atende à busca por novos públicos. É importante destacar que a instalação de salas de cinema em favelas tornou-se possível através da parceria entre população local organizada, governo e grupos privados e pode servir como exemplo de como a participação popular contribui para uma produção do espaço menos desigual.

A parceria do CEASM com o grupo *Estação* é anterior ao projeto de construção de salas de cinema na Maré. Há pelo menos dois anos o Grupo *Estação* e o CEASM promovem a exibição de filmes em horários alternativos (domingos pela manhã) acompanhados de debates no Cine Odeon para um público amplo. Essas ações têm como objetivo ampliar o acesso a novos produtos culturais e educacionais e, também, produzir conhecimentos sobre sua realidade e sobre o processo de segregação que faz com que a cidade não seja lugar de apropriações e sim da troca, do consumo. Se por um lado estas ações permitem que os garotos que moram em favelas e periferias possam sair da rotina (que os limita a própria favela ou aos bairros próximos) – e favorecer o

---

<sup>53</sup> A ONG *Nós do Morro* do Vidigal, é outro exemplo de como a organização da sociedade pode possibilitar a construção de novas ações no campo da cultura. O grupo *Nós do Morro* capacitou atores para atuar no filme *Cidade de Deus* e faz um trabalho contínuo de possibilitar a formação e o contato com novos bens e conhecimentos no campo da cultura.

efetivo uso da cidade, ampliando seus horizontes; por outro lado indicam que a implantação de um equipamento cultural como uma sala de cinema conjuga variadas possibilidades de enriquecimento de percepções e sensações, pois o acesso ao cinema, aliado às iniciativas sócio-educacionais do CEASM e de outras instituições locais permite uma ampliação dos horizontes de moradores de áreas periféricas. O projeto de instalação das salas de cinema tem previsão de funcionamento regular a partir do primeiro semestre de 2004 e, por enquanto, a *Casa de Cultura da Maré* abriga outras atividades como: Oficina de Hip-Hop, Oficina de Técnicas Têxteis, ensaios de Grupos de Teatro do CTO, ensaios do Corpo de Dança da Maré e eventos do CEASM.

Na mesma linha de atuação temos o *Grupo Cultural Afro Reggae*, fundado em 1993 que define como principais áreas temáticas de sua atuação a organização voltada à participação popular em relação aos direitos humanos, através de debates e ações permanentes que busquem diminuir conflitos resultantes de racismo, de relações desiguais entre os gêneros e entre os grupos sociais. O GCAR trabalha o fortalecimento da cidadania de jovens moradores de favelas através da arte e de manifestações culturais, desenvolvendo novas oportunidades de educação, formação, comunicação, trabalho e renda. Os beneficiários principais deste projeto, segundo informações do *site* são crianças, adolescentes e organizações populares. As principais fontes de recursos se dividem entre as agências multilaterais e bilaterais, que contribuem com 85% do orçamento, os órgãos do governo com 5% e os outros 10% com outras fontes de recursos.

Dentre as atividades desenvolvidas pelo grupo, os projetos que mais se destacam são o *Centro Cultural Afro Reggae*, localizado em Vigário Geral e que tem como proposta dar uma formação aos jovens da favela através de atividades sociais, pedagógicas, culturais e artísticas, com o intuito de dar alternativas frente à difícil realidade do subemprego e do narcotráfico; o *Jornal Afro Reggae Notícias* que publica informações sobre a cultura afro-brasileira e diásporas africanas e a *Trupe da Saúde* que realiza atividades circenses voltadas para a prevenção de doenças sexualmente transmissíveis e que faz apresentações em escolas, favelas e praças públicas.

Estes são alguns exemplos de que a sociedade organizada pode produzir modificações no espaço e buscar caminhos para transformar ausência e a dificuldade em formas criativas de manifestação cultural. A manifestação pode ser entendida como uma luta por um reconhecimento, ou ainda como Bourdieu define:

(...) um acto tipicamente mágico (o que não quer dizer desprovido de eficácia) pelo qual o grupo prático, virtual, ignorado, negado, se torna visível, manifesto, para outros grupos e para ele próprio, atestando assim a sua existência como grupo conhecido e reconhecido, que aspira à institucionalização. O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto. (1989:118)

As manifestações culturais que tomamos como foco desta análise são justamente aquelas que representam uma resistência à cultura hegemônica, principalmente por aceitarem a diferença, lutar pelo direito de não estarem constantemente de acordo com a lógica formal. Por se tornarem mais criativas diante das desigualdades ou ausências, estas ações buscam reforçar a idéia de que esta parcela mais pobre da população pode ser agente de suas ações, sujeitos ativos e não apenas um *público-alvo*, caracterizado pela passividade, tão comum nas “ações sociais” paternalistas ligadas à lógica formal.

Vale ressaltar manifestações culturais mais amplas, que perpassam diferentes iniciativas, como é o caso do *Movimento Hip-Hop* que procura trabalhar a conscientização política por meio da arte. A importância deste movimento social está no fato de articular vários campos - cultural, político, educacional para criar arte e cultura e, ao mesmo tempo, se empenhar em um debate político. O hip-hop é um tipo de produção artística, que combina a música (o rap), a dança (o break) e artes plásticas (o grafite), mas que tem como eixo de suas ações questionar a desigualdade e evidenciar os conflitos dela resultantes<sup>54</sup>.

De acordo com Santos (1993), a geografização da cidadania supõe que se levem em conta pelo menos dois tipos de franquias, a serem abertas a todos os indivíduos: os direitos territoriais e os direitos culturais, entre os quais o direito ao entorno (1993:121). Há desigualdades sociais que são, em primeiro lugar, desigualdades territoriais, porque derivam do lugar onde cada qual se encontra. O cidadão é o indivíduo em um lugar (1993:123). Isto significa que para os pobres, estar excluído dos “processos globais” não é a pior das exclusões. A carência de todos os tipos de consumo, seja ele material ou imaterial, não é a única. Há também a carência de participação política, de direitos básicos, enfim, de cidadania, entendida de forma ampliada (Santos, 1996).

Analisar a política cultural da cidade do Rio de Janeiro através de uma reflexão crítica sobre a instalação de equipamentos culturais é um caminho para falarmos do acesso cultural desigual e diferenciado entre os grupos sociais. Trata-se de analisar os

---

<sup>54</sup> O evento HUTUS, organizado pela CUFA – Central Única das Favelas – e outros parceiros importantes como a PCRJ, é um exemplo da força deste movimento que propicia o *encontro*, possibilita o debate acerca da desigualdade e afirma a existência das diferenças.



efeitos sociais das intervenções urbanas e o significado que isto pode ter para a população. As intervenções urbanas podem ser vistas como oportunidades (Ribeiro, 2000:19), já que nelas encontram-se em jogo o acesso à informações estratégicas, as possibilidades de mobilização social, o conhecimento da vida urbana, as formas de penetração em redes sociais, além da experiência social e política (idem). No caso de uma intervenção urbana focada na cultura ainda estão em jogo as apropriações simbólicas, o sentimento de pertencimento ao lugar e inúmeras outras sensações fundamentais para o crescimento do indivíduo e do grupo.

Carvalho diz que para que a participação popular seja eficaz, é necessário:

investir fortemente na qualificação dos movimentos sociais e de outros atores da sociedade civil para uma ação propositiva e capaz de participar eficazmente de negociações; qualificar agentes governamentais, contribuindo para fortalecer neles uma cultura democrática e participativa e a capacidade de implementar políticas inovadoras quanto à melhoria das condições de vida de toda a população e à democratização dos processos de gestão.

Tudo o que foi dito nesta etapa do trabalho que pretendia refletir sobre o acesso cultural nos permite perceber que o acesso que não é dado como direito ao cidadão pode ser conquistado. Esta conquista deve se dar a partir da participação social. Segundo Ribeiro, a participação social em intervenções urbanas, dependendo de seu desenho e alcance, pode ser compreendida como oportunidade para a integração social, isto porque a participação permite o alargamento do universo de relações sociais, o aprendizado dos procedimentos institucionais, a defesa dos interesses e o alcance de informações necessárias à mobilidade social (2000:19). É importante destacar que a leitura de participação feita por Ribeiro vai para além da esfera política, já que analisa a participação como oportunidade de integração social. Do mesmo modo, os objetivos imediatos das intervenções urbanas podem ser entendidos como meios para o alcance de metas sociais mais amplas (Ribeiro, 2000:83), já que não se trata, apenas, do bom uso dos recursos, mas, do fortalecimento (ou não) dos processos de organização (idem:78).

## 6. A Produção do Espaço Urbano e o Direito à Cidade: uma possível conclusão?

Tal como vimos, a meta inicial deste trabalho era responder as seguintes questões: quais são os grupos que efetivamente se beneficiaram com as políticas culturais da última década (1993-2003) e quais as conseqüências para aqueles grupos que têm acesso restrito a certos bens culturais? Após tudo que foi exposto neste estudo, talvez seja possível dizer que a política cultural da PCRJ caminhou no sentido de favorecer aos interesses de alguns segmentos sociais privilegiados e de determinadas frações do capital privado. Muitas ações da PCRJ têm como finalidade construir uma imagem que possibilite à cidade do Rio de Janeiro ser competitiva no cenário mundial (tal como *evidencia* a política de intervenções que criou a *Cidade da Música*, a *Cidade do Samba* e o *Centro de Tradições Nordestinas*). Quanto às conseqüências para os grupos menos privilegiados pela política cultural da PCRJ, deve-se ressaltar a importância das *ações culturais de resistência* que caminham no sentido oposto ao da lógica dominante que vê a política cultural apenas pelo viés da economia da cultura. Isto significa que apesar da política cultural da PCRJ confirmar a hipótese de espetacularização do espaço da cidade - que esvazia o sentido de habitar a cidade, ao renegar o sentido lúdico e poético do acesso a cultura ao submetê-lo ao universo da mercadoria - inúmeras iniciativas têm conseguido articular manifestação cultural e inserção social e o resultado destas ações é a criação de possibilidades de ampliar o universo cultural daquele grupo social menos favorecido pelos investimentos feitos pela PCRJ.

Para Santos, o Mundo é um conjunto de *possibilidades*, cuja efetivação depende das *oportunidades* oferecidas pelo lugar (1997:271). Ao longo deste trabalho procuramos

identificar de que forma a Geografia realiza a interpretação dos fatos culturais no espaço. Para isso elaboramos um capítulo inteiro dedicado a situar o leitor no contexto (passado, presente e possibilidades futuras) da Geografia Cultural. Ficou explícito que este só pode ser considerado um trabalho de Geografia Cultural se nossas análises puderem apresentar uma visão *crítica* no sentido de permitir perceber os impactos espaciais das ações culturais como manifestação da diversidade de grupos sociais que compõem nossa sociedade. A cidade é composta por uma diversidade de paisagens e não se pode querer intervir no espaço de forma a construir paisagens a partir da paisagem dominante. É preciso levar em conta a diversidade espacial da cidade pois a composição social do espaço urbano carioca é bastante diversificada. Também é preciso ressaltar que os diálogos interdisciplinares e a possibilidade de articular um estudo cultural com uma análise política do espaço urbano enriquecem ainda mais a reflexão.

Tal como vimos no capítulo três, o estudo da cultura envolve processos bastante complexos e por isso inúmeras dificuldades podem surgir. Trilhamos alguns parâmetros para pensar a *cultura* e, talvez, defini-la enquanto 'um acúmulo de representações, códigos, valores e informações que o indivíduo recebe e troca com o grupo social no qual está inserido e através de diferentes canais que possibilitam uma ampliação de sua visão de mundo'. Porém a cultura também é algo que se expressa por meio de produtos e não se pode negar a existência de uma indústria cultural que procura nortear a produção cultural de forma a favorecer seu lucro e sua acumulação de capitais. Portanto, falar de cultura é algo que sempre parece meio incompleto.

A política cultural serviu como um recorte daquilo que procuramos analisar: o acesso a cultura enquanto um direito social. Como a política cultural é norteadada por uma série de interesses, pode contribuir para a segregação das oportunidades de acesso a bens e produtos culturais, na medida em que trata a cultura como uma mercadoria; assim como pode tentar incentivar iniciativas que caminhem no sentido oposto ao da lógica de mercado, que faz da *cultura um caminho possível para o fortalecimento da cidadania*.

O estudo das políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro permitiu-nos verificar como os bens culturais são instalados de forma a privilegiar a *lógica da troca*, que como vimos, prevalece sobre a *lógica do uso* o que faz dos equipamentos culturais, lugares de consumo cultural. Uma conclusão que se impõe é que a instalação de objetos culturais tende, portanto, a obedecer à racionalidade capitalista que se traduz em uma

intencionalidade econômica, ou mercantil, que, por sua vez dificulta as formas simbólicas de apropriação (Santos,1997).

As políticas culturais se mostram por meio de ações que norteiam, entre outras coisas, a instalação de objetos, aqui representados pelos equipamentos culturais. Os objetos são instalados de forma a obedecer a uma lógica que é, na maior parte dos casos, uma intencionalidade mercantil, e também simbólica. Nisto também estamos de acordo com Santos, quando este nos diz que a intencionalidade mercantil é, antes, uma intencionalidade simbólica (1996:173). Santos ainda nos diz que tanto os objetos quanto as ações são cada vez mais artificializados, e obedecem cada vez mais a uma racionalidade e uma intencionalidade capitalista.

os objetos que constituem o espaço geográfico atual são intencionalmente concebidos para o exercício de certas finalidades, intencionalmente fabricados e intencionalmente localizados. A ordem espacial assim resultante é, também, intencional (Santos, 1997)

Para Lefebvre, o uso da cidade, cada vez mais, deixa de estar vinculado ao *direito à cidade* e às possibilidades plenas de apropriação dos espaços. Tal como nos diz Carlos, a tendência que se vislumbra, hoje, é aquela da realização da vitória do valor de troca sobre o uso, o que esvazia a possibilidade da apropriação do espaço. Para esta autora, o processo de reprodução espacial se produz como condição, meio e produto da reprodução do capital e do poder político que constrange e coage, limitando os usos (Carlos, 2001:423) e que torna o habitante da cidade um mero 'consumidor de bens'.

Portanto, seguindo o raciocínio de Lefebvre (1969) podemos dizer que a cidade dá lugar ao consumo do lugar e dos objetos no espaço, onde o que prevalece é a *troca*. Os espaços urbanos são destinados à troca, assim como a apropriação e os modos de uso tendem a se subordinar cada vez mais ao mercado (Carlos, 1999). Há uma tendência muito forte de vincular as práticas culturais (como o uso de determinados equipamentos culturais, por exemplo) a uma relação mercantil.

Intervir no espaço é intervir na reprodução da vida social. Quando um Estado intervém no espaço é preciso levar em conta as diferenças e desigualdades que marcam a composição social da cidade. Partimos da idéia que as políticas culturais serão mais democráticas ao permitirem a afirmação da diferença e não ao ampliarem as desigualdades. A diferença é uma das categorias fundamentais para pensar a sociedade e não é por acaso que Lefebvre propõe o *direito à diferença*. Se "a vida urbana pressupõe

encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos 'padrões' que coexistem na Cidade" (Lefebvre, 1969:20), então temos que pensar a cidade de forma a favorecer este encontro e não a segregação. A segregação a que nos referimos é aquela que dificulta o acesso de determinados grupos sociais a certas ações, objetos e vivências culturais. Esta segregação pode ser entendida como resultado de um espaço concebido de forma a favorecer a distância entre os grupos sociais e não seu encontro e que, ao mesmo tempo resulta numa ampliação ainda maior das distâncias entre os que têm e os que não têm direito à cidade.

De acordo com Lefebvre (1969), a industrialização tem um papel importante na criação do novo formato da cidade, diferenciando-a de sua antiga forma. Se antes a cidade era vista através de seu valor de uso, e da possibilidade de os seus habitantes usufruírem seu espaço; com a mercantilização da cidade ela se torna *valor de troca*, um produto de consumo. A cidade capitalista é o maior exemplo de como esta racionalidade do capital se instaura no espaço e modifica não apenas a materialidade do espaço urbano, como suas relações sociais. O modo de vida da população é influenciado por esta 'racionalidade capitalista' e por sua imensa carga de subjetividade.

A ação da PCRJ na cidade do Rio de Janeiro se dá principalmente por meio da reconfiguração do espaço que tem como objetivo a adequação da cidade às necessidades atuais do capitalismo que promove a competição entre cidades. Esta lógica de competição incentiva ações destinadas à reprodução do capital e poucas vezes colocam no centro de suas intervenções as reais necessidades da população local mais pobre. Por este motivo, as ações da PCRJ parecem atingir de maneira contraditória e desigual as diferentes camadas sociais, ampliando os contrastes sociais e o número de pessoas que não têm direito à cidade. Desta forma, por mais que se modifiquem velhas estruturas urbanas, muitas vezes velhas desigualdades sociais permanecem inalteradas. O Estado estabelece relações desiguais com as diferentes camadas sociais a partir de suas ações planejadas de modo a garantir os interesses das classes dominantes que buscam ampliar sua acumulação de capitais e a espetacularização da cidade.

A perversidade da tentativa de implantar este modelo espetacularizante está no fato de que os governos municipais tendem a se desfazer de sua responsabilidade com relação a toda a área urbana e a concentrar investimentos em fragmentos centrais, obedecendo à lógica de uma política de localização que segue critérios econômicos no

contexto de uma competição entre as cidades gerada com o objetivo de gerar a máxima produtividade e a máxima lucratividade. Debord (1967, p. 14) propôs que o espetáculo é uma visão de mundo que se objetivou e um meio de manipulação social e conformismo político que entorpece atores sociais, turvando-lhes a consciência acerca do poder e, assim, dos efeitos da privação capitalista<sup>55</sup>. Assim, a cidade-espetáculo seria o 'palco' onde se encena o espetáculo para poucos, e onde o indivíduo é passivo, espectador, cujo papel social mais importante seria a de consumidor. No entanto, acreditamos que existem ações que revelam descontentamento e resistência à lógica da uniformização e da dominação.

Pensar a cidade significa pensar o direito à cidade e às possibilidades plenas de apropriação dos espaços. Lefebvre introduz a possibilidade de pensar uma outra cidade, cujos planos, projetos e ações políticas possam ter outras finalidades, outras intencionalidades que não apenas a acumulação capitalista. Isto porque este caminho já nos indicou que o resultado desta intencionalidade capitalista é a produção de um espaço onde prevalece a segregação. Tudo isso nos permite dizer que devemos pensar a cidade através de uma visão que permita o *direito à cidade*, através de políticas que ampliem, não a segregação, mas as possibilidades de encontro das diferenças e as oportunidades de novas apropriações simbólicas. As práticas culturais enquanto práticas sócio-espaciais específicas e próprias de grupos sociais distintos podem converter-se em mais um meio de conscientização e de luta contra a alienação dos cidadãos em relação à sua cidade.

Esta pesquisa indica inúmeras questões que podem ser pensadas acerca do direito à cidade, mas não tem a pretensão de respondê-las de forma conclusiva. Acreditamos que o direito à cidade tal como Lefebvre (1969) propõe, é o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) e o direito à obra. Este direito está relacionado à possibilidade de renovação da vida urbana e ao uso pleno da cidade. Buscamos refletir sobre o papel das políticas culturais na elaboração de caminhos que possibilitem pensar o acesso à cultura de forma ampliada e como este acesso relaciona-se ao uso da cidade. O acesso à cultura é um direito que cabe a política cultural ajudar a consolidar e não pode ser algo definido exclusivamente pela lógica excludente do mercado, baseada no lucro e na competição. A proposta desta análise foi identificar as

---

<sup>55</sup> Se para Marx interessava investigar a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social, investigando o processo de transfiguração do *ser* em *ter*, para Debord, trata-se de investigar a fase posterior, na qual ocorre a transfiguração do *ter* em o *parecer*.

desigualdades que marcam o acesso à cultura e ressaltar a importância de políticas culturais que tornem mais equilibradas as possibilidades de produção e uso da cultura.

## Referências Bibliográficas

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Cultura e transformação urbana In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Ed Bertrand Brasil, 1999

\_\_\_\_\_. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forence - Universitária, 1981

BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte De Representar como Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. *Geographia*, nº 3, ano II, Niterói: UFF/EGG, 2000.

\_\_\_\_\_. O Ordenamento Territorial Urbano na Era da Acumulação Globalizada. In *Território Territórios/Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGeo-UFF/AGB – Niterói*, 2002

BARRIOS, Sonia. A produção do espaço. In SANTOS, M. e SOUZA, M, A (orgs.) *A construção do espaço*. Ed. Nobel: São Paulo, 1986

BAUMAN, Zygmunt *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

\_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

BERGSON, Henri. O Pensamento e o Movente. In *Os Pensadores: Willian James e Henri Bérqson*. São Paulo: Nova Cultural. 1989 (1934)

BOBBIO, N. Teorias do Poder , in *Estado, Governo e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981

BOGARD, Leo. O controle dos Mass Media. In *Civilização industrial e culturas de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

BÜTTNER, Claudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002



CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996

\_\_\_\_\_ *Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1984

CARLOS, Ana Fani Alessandri. O sentido da cidade: as possibilidades da análise geográfica in SPOSITO, M. E. (org). *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP, 2001

\_\_\_\_\_ Ana Fani Alessandri; SEABRA, Odette Carvalho de Lima e DAMIANI, Amélia Luísa; (orgs.) *O Espaço no fim de século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 1999

CARVALHO Maria do Carmo A. A. *Participação Social no Brasil Hoje* - Texto retirado do site do Instituto Polis. São Paulo: Instituto Polis

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*, Florianópolis: Ed da UFSC, 1999

\_\_\_\_\_ O Papel da Nova Geografia Cultural na Compreensão da Ação Humana. In *Matrizes da Geografia Cultural*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

\_\_\_\_\_ A Geografia Cultural: o estado da arte. In *Manifestações da cultura no espaço*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 1997 – 2ª edição – 1999

CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia Cultural: passado e futuro – uma introdução. In *Manifestações da cultura no espaço*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999

\_\_\_\_\_ Carl Sauer e a Escola de Berkeley – uma apreciação. In *Matrizes da Geografia Cultural*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto L. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

COSGROVE, Denis. Geografia Cultural do milênio. In *Manifestações da cultura no espaço*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999

\_\_\_\_\_ A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas in *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998

DAMIANI, Amélia Luísa; CARLOS, Ana Fani Alessandri; SEABRA, Odette Carvalho de Lima (orgs.) *O Espaço no fim de século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 1999

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo, 1966

DURHAM, Eunice. R. Cultura e Ideologia. In *Dados Revista de Ciências Sociais*. Vol. 27, nº 1, (p.71-88). Rio de Janeiro: Editora Campus, 1984

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

FERRARA, Lucrecia. *Ver a cidade*. São Paulo: Editora Nobel, 1988

FREITAG-ROUANET, Bárbara. Vida urbana e cultura In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

GARCÍA, Fernanda Sanches. *Cidade-espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

GERBNER, George. Poder institucionalizado e sistemas de mensagens. In *Civilização industrial e culturas de massas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997

HAESBAERT, Rogério. *Des-territorialização e identidade*. Niterói: Eduff, 1997

\_\_\_\_\_. Nossos Clássicos: Paul Vidal de La Blache. *Geographia*, nº1, ano 1, Niterói: UFF/EGG, 2001.

\_\_\_\_\_. Nossos Clássicos: Paul Vidal de La Blache. *Geographia*, nº6, ano 3, Niterói: UFF/EGG, 2002

\_\_\_\_\_. Região, diversidade territorial e globalização. *Geographia*, nº1, ano 1, Niterói: UFF/EGG, 2001.

HELLER, Agnes e FEHÉR, Ferenc. Existencialismo, alienação, pós-modernismo: movimentos culturais como veículos de mudança nos padrões do cotidiano. In *A condição política pós moderna*. Rio de Janeiro: Civilizações brasileiras, 1998

LA BLACHE, Paul Vidal de. A Geografia Política: a propósito dos escritos de Friedrich Ratzel. In *Annales de Géographie* n.32, ano 7, 1898 (título original: La Géographie Politique a propôs dês écrits de M. Friedrich Ratzel). Tradução: Rogério Haesbaert e Sylvain Souchaud. In *Geographia*, nº7, ano 4, Niterói: UFF/EGG, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969

\_\_\_\_\_. *Espacio y Política*. Barcelona: Península, 1976

\_\_\_\_\_. *A Revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 1999

\_\_\_\_\_. *The Production of Space*. Oxford (R.U.) e Cambridge (EUA): Blackwell, 1991

LEMOES, Amália Inês Geraiges de. O sentido da cidade hoje: reflexões teóricas in SPOSITO, M. E. (org). *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP, 2001

MACIEL, Caio Augusto Amorin. *Morfologia da paisagem e imaginário geográfico: uma encruzilhada onto-gnoseológica*. in *Geographia Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF*, nº6, ano 3, Niterói: UFF/EGG, 2002

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*; tradução de Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro, São Paulo: Paz e Terra, 2001

MARTINS, José de Souza (org.). *Henri Lefebvre e o Retorno à Dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996

MARTINS, Luciana de Lima. Friedrich Ratzel in *Geographia* Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF, nº5, ano 3, Niterói: UFF/EGG, 2001

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Livro 1: o processo de produção de capital – volume 1, 18ª edição. Tradução de Reginaldo Sant'anna. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2001

MCDOWELL, Linda. A transformação da Geografia Cultural. In *Geografia Humana: Sociedade, Espaço e Ciência Social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

MOLES, Abraham A. *Sócio-dinâmica e Política do Equipamento Cultural na Sociedade Urbana* in Civilização industrial e cultura de massas. Petrópolis: Editora Vozes, 1973

MORAES, Antônio Carlos Robert de. *Geografia: pequena história crítica*. São Paulo: Hucitec, 1993

MOREIRA, Ruy. A diferença e a Geografia. *Revista Geographia* nº 1, Ano 1, Niterói/RJ: UFF/EGG 1999

PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999

RAFFESTIN, C. *Por uma Geografia do Poder*. Ed. Ática, São Paulo: 1993

RATZEL, Friedrich. O solo, a Sociedade e o Estado. São Paulo: 1982 – tradutor: Mario Antônio Enfrásio. – traduzido de Lê Sol, la Societé et l'État “- Lannée Sociologique (1898-1899) 3ª: 1-14, Paris

RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Intervenções urbanas, democracia e oportunidade: dois estudos de caso*. Rio de Janeiro: Fase, 2000

\_\_\_\_\_. *O espetáculo urbano no Rio de Janeiro: comunicação e promoção cultural* in Cadernos do IPPUR/ UFRJ. Ano IX. Nº ¼, Jan/Dez, 1995.

RIO, Gisela Aquino Pires do. Espaço, economia e Cultura: uma possível agenda de pesquisa in *Matrizes da Geografia Cultural*. Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999

\_\_\_\_\_. *Geografia Cultural: um século* (1) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000

\_\_\_\_\_. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

\_\_\_\_\_. *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997

\_\_\_\_\_. *O espaço geográfico como categoria filosófica*. São Paulo: Revista Terra Livre nº 5 AGB/Marco Zero

SAHLINS, Marshall D. *Cultura e Razão Prática* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

\_\_\_\_\_ O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte1). *Mana* 3 (1) 41-73, 1997

SAUER, Carl O. *A Educação de um geógrafo*. In *Geographia* Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF, nº 4, ano II, Niterói: UFF/EGG, 2001

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público* São Paulo: Cia das Letras, 1993

SEVCENKO, Nicolau O desafio das tecnologias à cultura democrática In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

SOUZA, Marcelo José Lopes de. *O desafio Metropolitano: um estudo sobre a problemática sócio-espaçial nas metrópoles brasileiras*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000

OLIVEIRA, Anita Loureiro. *A distribuição dos centros culturais da cidade do Rio de Janeiro: uma reflexão sobre práticas culturais e produção do espaço*. Niterói: UFF (Trabalho de conclusão de curso de Graduação), 2002

PALLAMIN, Vera M. A arte urbana como prática crítica. In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

PRIGGE, Walter *Metropolização* In PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação liberdade, 2002

WAGNER, Philip, L e MIKESELL, Marvin W. *Temas de Geografia Cultural* in *Geografia Cultural: um século* (1) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000

WERTER, Holzer. *Nossos Clássicos: Carl Sauer (1889-1975)* In *Geographia* Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF, nº 4, ano II, Niterói: UFF/EGG, 2001

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992

VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e Violência* Rio de Janeiro, Ed. UFRJ: Ed. FGV, 1996

VELHO, Gilberto e Kuschinir, Karina (orgs.) *Mediação, política e cultura*. Rio de Janeiro, Aeroplano: 2001

VIANA, Hermano (org). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997

#### **\*Notas de aula do curso de Mestrado**

*Métodos e Técnicas em Ordenamento Territorial*, ministrada por Jorge Luiz Barbosa

*Teorias da paisagem*, ministrada por Jorge Luiz Barbosa

*Leituras da obra de Henri Lefebvre*, ministrada por Ester Limonad

*Cidade, Política e Cultura*, ministrada por Márcio Pinõn de Oliveira

#### **Lista de Sites da internet**

[www.ceasm.org.br](http://www.ceasm.org.br)

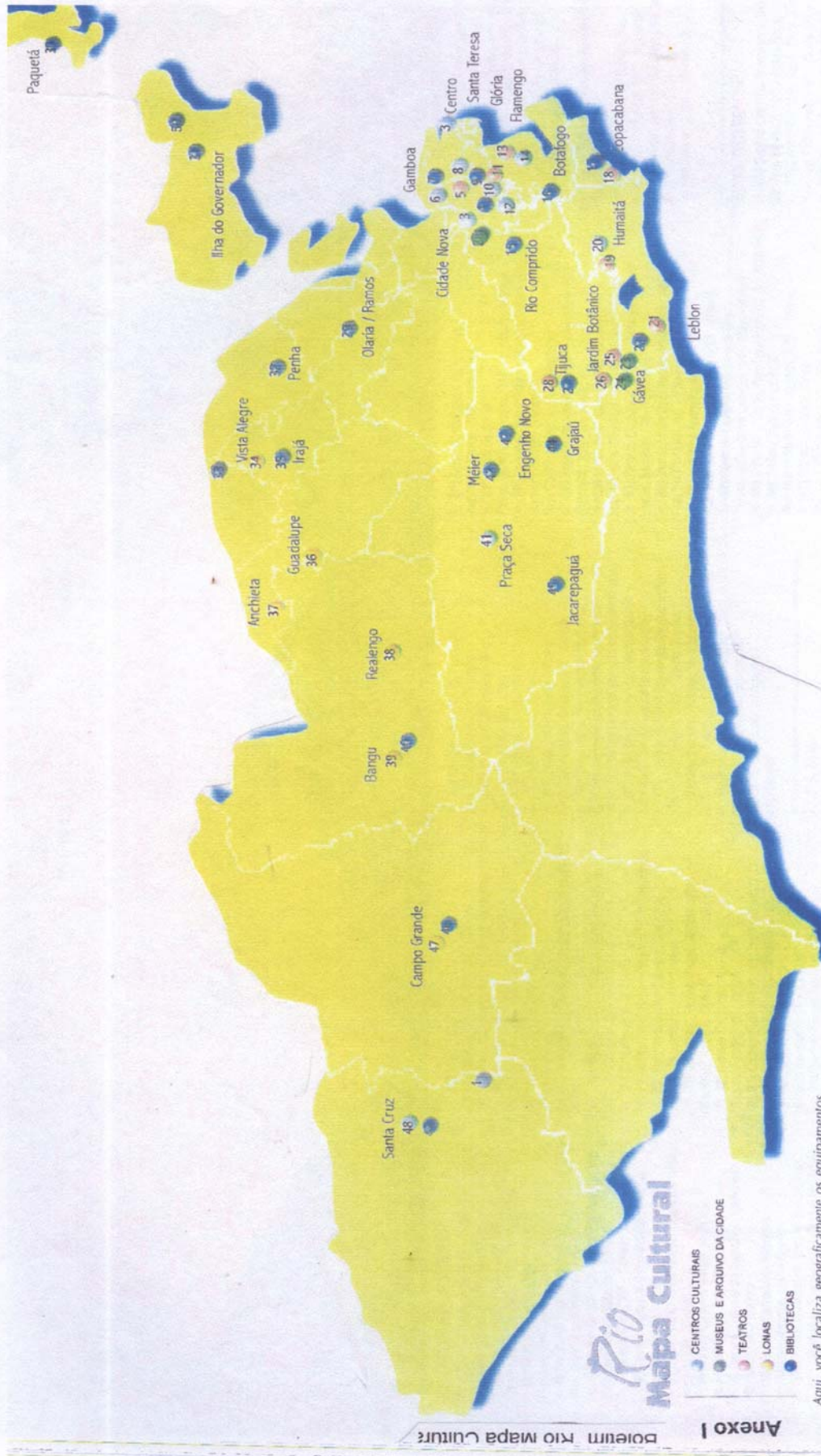
[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

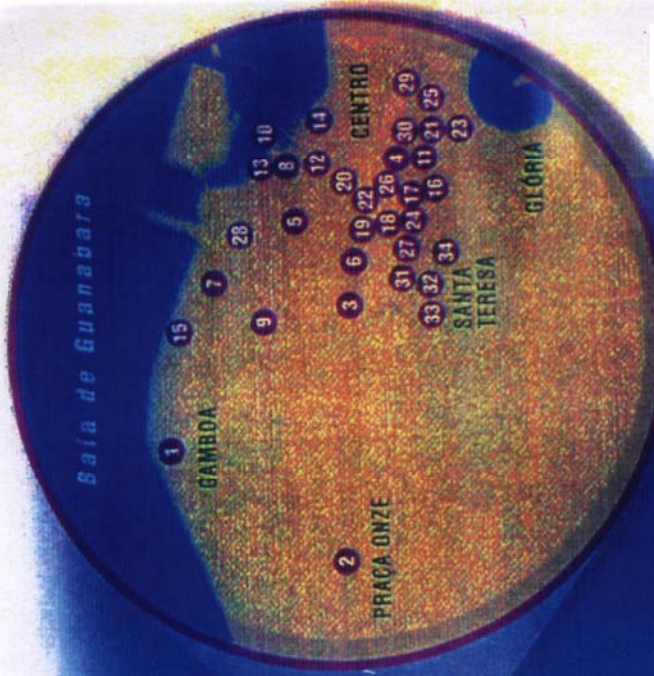
[www.ibonline.com.br](http://www.ibonline.com.br)

[www.oglobo.com](http://www.oglobo.com)

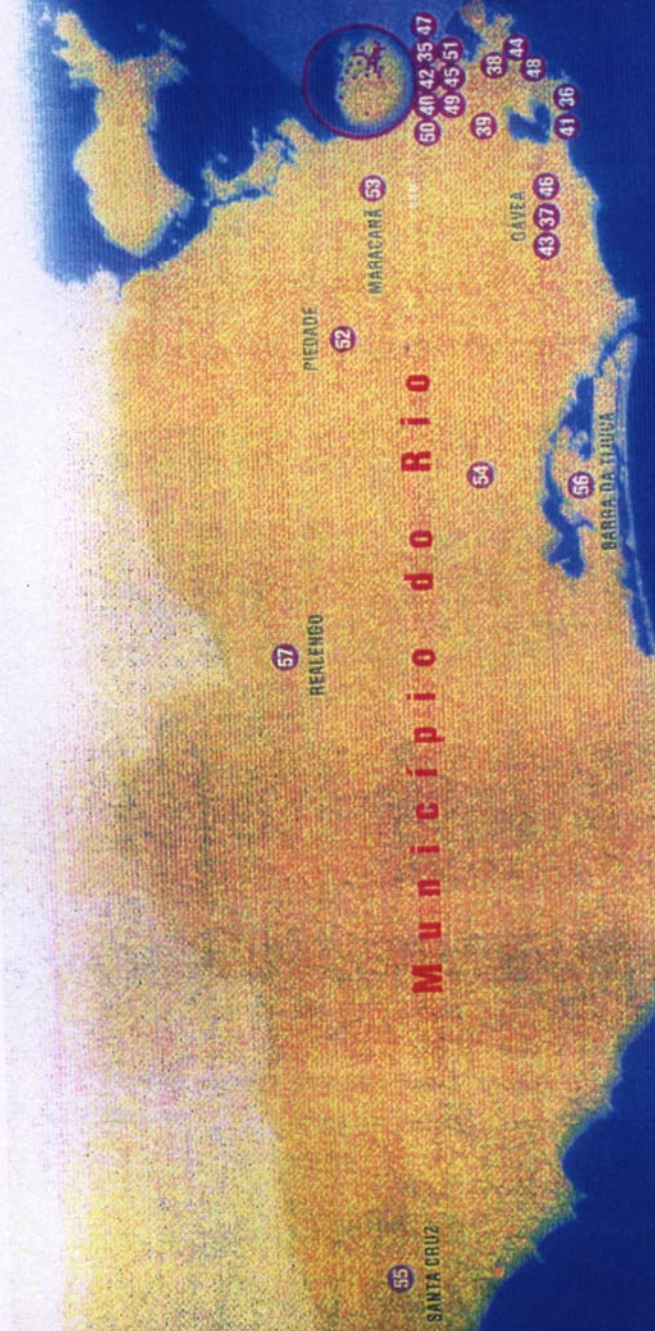
[www.rio.rj.gov.br/culturas](http://www.rio.rj.gov.br/culturas)

# Anexo I – Mapa JB – Localização dos Centros Culturais da Cidade





# Município do Rio



- 1) Centro Cultural José Bonifácio: Rua Pedro Ernesto, 80 - Gombos
- 2) Centro Cultural Calouste Gulbenkian: Rua Benedito Hipólito, 125 - Praça Onze
- 3) Centro de Artes, Heliófilicás: Rua Luís de Camões, 68 - Centro
- 4) Conjunto Cultural da Caixa: Rua República do Chile, 230 - Centro
- 5) Espaço Cultural do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (Crea): Rua Buenos Aires, 40 - Centro
- 6) Espaço Cultural Constituição: Rua da Constituição, 34 - Centro
- 7) Centro Cultural da Saúde: Praça Marechal Ancora, 370 - Centro
- 8) Centro Cultural Banco do Brasil: Rua 1º de Março, 66 - Centro
- 9) Centro Cultural da Light: Av. Marechal Floriano, 168 - Centro
- 10) Espaço Cultural da Marinha: Av. Alfredo Agache, s/nº - Centro
- 11) Espaço Cultural do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES): Av. Chile, 100 - Centro
- 12) Espaço Cultural dos Correios: Rua Visconde de Itaboraí, 20 - Centro
- 13) Casa França-Brasil: Rua Visconde de Itaboraí, 78 - Centro
- 14) Paço Imperial: Praça 15, 48 - Centro
- 15) Armazém Nº 5: Av. Rodrigues Alves, s/nº - Centro
- 16) Função Progresso: Rua dos Arcos, 20 a 54 - Lapa
- 17) Agência de Organismos Artísticos (Agora): Rua Joazeiro Silva, 71 - Lapa
- 18) Oficina de Arte Maria Teresa Vieira: Rua da Carioca, 85 - Centro
- 19) Condomínio Cultural: Rua Luís de Camões, 2 - Largo de São Francisco
- 20) Centro Cultural Cândido Mendes: Rua da Assembleia, 10 - Centro
- 21) Complexo Multicultural da Biblioteca Nacional: Av. Rio Branco, 219 - Cinelândia
- 22) Centro Cultural Carioca: Rua do Teatro, 37 - Centro
- 23) Centro Cultural de Justiça Federal: Av. Rio Branco, 281 - Cinelândia
- 24) Rio Semáforo: Rua do Lavradio, 20 - Centro
- 25) Centro Cultural de Brasil (Academia Brasileira de Letras): Av. Presidente Wilson - 231 - Centro
- 26) Centro de Artes da Funarte: Rua da Imprensa, 18 - Centro
- 27) Casarão Cultural dos Arcos: Av. Mori de Sã, 23 - Lapa
- 28) Espinha do Paratambó: Av. Rio Branco, 44 - Centro
- 29) Espaço Maison de France: Av. Pres. Antonio Carlos, 58 - Centro
- 30) Novo conjunto cultural de Caixa Econômica Federal: Avenida Rio Branco, 174 - Centro (a ser inaugurado no final do ano)
- 31) Casa de Osório: Rua do Riachuelo - Centro (a ser inaugurado em agosto)
- 32) Centro Cultural Laurinda Santos Lobo: Rua Monte Alegre, 305 - Santa Teresa
- 33) Parque das Ruínas: Rua Murilo de Nobre, 165 - Santa Teresa
- 34) Raioz Santa do Alto Glória: Rua Hermenegildo de Barros, 73 - Santa Teresa (a ser inaugurado em março)
- 35) Centro Cultural Diluvelto Vianna Filho (Castelinho): Praia do Flamengo, 155 - Flamengo
- 36) Casa de Cultura Laura Alviri: Av. Vieira Scotti, 176 - Ipanema
- 37) Casa da Gávea: Praça Santos Dumont, 116 - sobrado - Gávea
- 38) Espaço Cultural de Fundação Escola de Serviço Público (Fesep): Rua Carlos Perello, 54 - Botafogo
- 39) Espaço Cultural Sérgio Porto: Rua Humaitá, 163 - Humaitá
- 40) Instituto Cultural Villa Maurina: Rua General Dionísio, 53 - Botafogo
- 41) Centro Cultural Cândido Mendes: Rua Jorna Angélica, 63 - Ipanema
- 42) Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB): Rua do Pinheiro, 10 - Flamengo
- 43) Instituto Moreira Salles: Rua Marquês de São Vicente, 476 - Gávea
- 44) Casa de Cultura Margarida Rey: Travessa Cristiano Lacorte, 54 - Copacabana
- 45) Casa da Cultura: Rua Lauro Müller, 3 - Botafogo
- 46) Centro Cultural de PUC: Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
- 47) Espaço Cultural Finep: Praia do Flamengo, 200 - Flamengo
- 48) Espaço Cultural Wanderley Rebelo/Monica Köhner: Av. N. S. de Copacabana, 660 sobreloja 201 - Copacabana
- 49) Espaço Cultural Edson Sento Sa: Rua São Clemente, 407 - Botafogo
- 50) Casas Casadas: Rua Leis Lezi Larenhais (a ser inaugurado em setembro)
- 51) Casa da Arte e Cultura Julieta Serpa: Praia do Flamengo, 340 - Flamengo (a ser inaugurado em março)

## CENTRO/SANTA TERESA:

- 49) Espaço Cultural Edson Sento Sa: Rua São Clemente, 407 - Botafogo
- 50) Casas Casadas: Rua Leis Lezi Larenhais (a ser inaugurado em setembro)
- 51) Casa da Arte e Cultura Julieta Serpa: Praia do Flamengo, 340 - Flamengo (a ser inaugurado em março)

## ZONA NORTE

- 82) Centro Cultural Gama Filho: Rua Manuel Vitorino, 553 - Pileado
- 83) Centro Cultural do Centro de Integração Escola Empresa (CIEE): Av. Maracanã, 1524 - Maracanã

## ZONA OESTE

- 54) Centro Cultural Professora Dyla Sylvia de Sá: Rua Barão, 1.190 - Praça Seça, Jacarapaguá
- 55) Centro Cultural Santa Cruz (Ecomuseu): Rua das Palmeiras, s/nº - Santa Cruz
- 56) Casa de Cultura da Universidade Estadual de Sã: Av. Erico Veríssimo, 359 - Barra da Tijuca
- 57) Centro Cultural Castelo Branco: Avenida Santa Cruz, 1.631 - Realengo

Anexo III -Quadro de Equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro, segundo as áreas de planejamento e as Regiões Administrativas

Características Socioeconômicas

Quadro-resumo dos equipamentos culturais, segundo as Áreas de Planejamento e as Regiões Administrativas - 1998

Áreas de Planejamento e Regiões Administrativas	Total	Bibliotecas		Escolas e Sociedades		Espaços e Centros		Teatros e Salas de		Bens Tombados
		Museus	Especializadas	Musicais	Populares e Especializadas	Culturais	Galerias de Arte	Espectáculo	Cinemas	
<b>Total</b>	<b>1 086</b>	<b>79</b>	<b>79</b>	<b>29</b>		<b>67</b>	<b>77</b>	<b>108</b>	<b>118</b>	<b>529</b>
Área de Planejamento 1	402	42	37	15		31	19	31	7	220
I Portuária	27	1	2	-		-	-	-	-	24
II Centro	283	30	29	14		27	9	27	7	140
III Rio Comprido	22	3	2	1		1	1	1	-	13
VII São Cristóvão	20	6	2	-		-	-	1	-	11
XXI Paqueta	18	-	1	-		-	-	-	-	17
XXIII Santa Teresa	32	2	1	-		3	9	2	-	15
Área de Planejamento 2	467	28	27	13		26	52	61	48	212
IV Botafogo	221	17	17	4		8	8	16	18	133
V Copacabana	61	1	1	3		3	18	16	7	12
VI Lagoa	111	7	4	4		12	26	16	9	33
VIII Tijuca	48	1	2	2		2	-	9	7	25
IX Vila Isabel	26	2	3	-		1	-	4	7	9
Área de Planejamento 3	89	8	10	-		4	2	9	22	34
X Ramos	11	2	3	-		-	-	1	-	5
XI Penha	4	-	1	-		-	-	-	-	3
XII Inhaúma	12	-	-	-		-	-	-	-	2
XIII Méier	25	4	3	-		1	-	3	2	12
XIV Irajá	4	-	1	-		1	-	-	-	2
XV Madureira	17	2	-	-		-	1	2	6	6
XX Ilha do Governador	13	-	2	-		1	1	2	3	4
XXII Anchieta	3	-	-	-		1	-	-	2	-
Área de Planejamento 4	83	1	1	1		1	4	5	37	33
XVI Jacarepaguá	20	-	1	-		1	-	1	-	17
XXIV Barra da Tijuca	63	1	-	1		-	4	4	37	16
Área de Planejamento 5	45	-	4	-		5	-	2	4	30
XVII Bangu	19	-	1	-		3	-	-	-	15
XVIII Campo Grande	16	-	1	-		2	-	2	4	7
XIX Santa Cruz	6	-	2	-		-	-	-	-	4
XXVI Guaratiba	4	-	-	-		-	-	-	-	4

Fonte : Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos – IPP, Diretoria de Informações da Cidade - DIC.



## Anexo IV

### Quadro II - Espaços e centros culturais, segundo as Regiões Administrativas e Bairros

#### Características Socioeconômicas

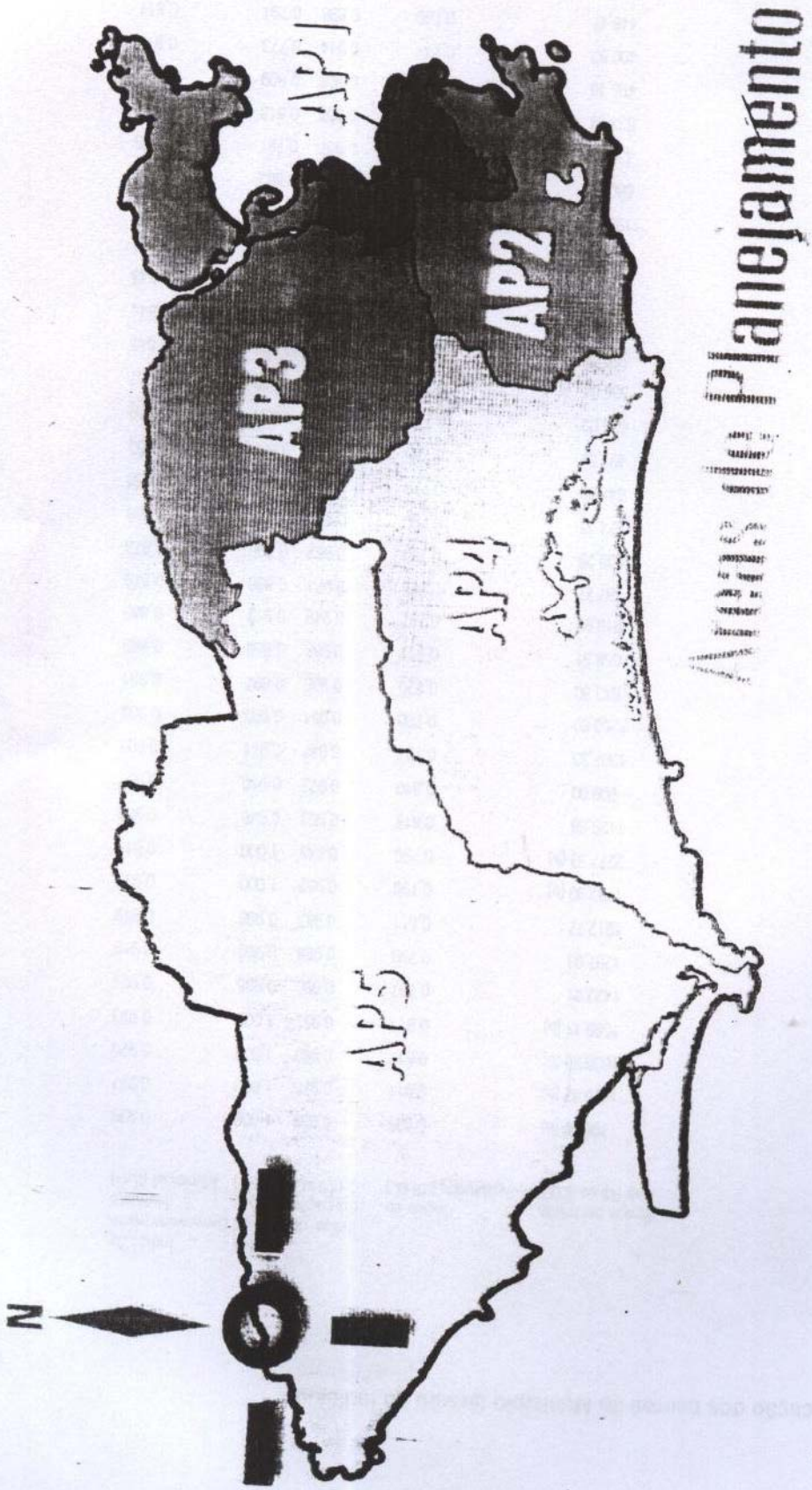
1999  
Espaços e centros culturais, segundo as Regiões Administrativas e Bairros - JUN

Regiões Administrativas	Total por RA/Bairros	Nome
<b>Total</b>	<b>67</b>	
<b>II Centro</b>	<b>27</b>	
	Centro	Espaço RB1 - Arte Contemporânea
		Paço Imperial
		Espaço Livre Aventuras
		Espaço BNDES
		Espaço Cultural Correios
		Casa do Arquiteto
		Espaço Cultural Luther King
		Espaço Cultural do Clube Militar
		Espaço Cultural Petrobras
		Esquina do Patrimônio Cultural
		Mezanino da Estação Carioca do Metrô
		Centro Cultural do BNDES
		Casa França-Brasil
		Centro Cultural do Banco do Brasil
		Centro Cultural Cândido Mendes
		Conjunto Cultural da CEF
		Espaço Cultural Vale do Rio Doce
		Shopping Cultural Fundação Progresso
		Centro de Artes Helio Oiticica
		Instituto Cultural Goethe Brasil-Alemanha
		Instituto Brasileiro Cultura Hispânica
		Instituto Cultural Brasil-Japão
		Fundação Cultural Brasil-Portugal
		Espaço Cultural Maria Teresa Vieira
		Centro Cultural da Light
		Centro Cultural José Bonifácio
		Espaço Cultural da Marinha
<b>III Rio Comprido</b>	<b>1</b>	Centro de Artes Calouste Gulbenkian
	Cidade Nova	
<b>IV Botafogo</b>	<b>8</b>	
	Laranjeiras	Mercado São José das Artes
	Glória	Galpão das Artes
	Catete	Espaço Cultural Maria Callas
	Flamengo	Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho
	Botafogo	Espaço Cultural Botafogo
		Espaço Cultural Sérgio Porto
		Instituto Cultural Brasil-Argentina
<b>V Copacabana</b>	<b>3</b>	Centro Cultural do IBAM
	Humaitá	

	Copacabana	Centro Cultural Giacomo Puccini Espaço Nexus Parthenon Centro de Arte e Cultura
<b>VI Lagoa</b>	<b>12</b> Ipanema	Espaço VC Centro Cultural Ipanema Porão da Casa de Cultura Laura Alvim Casa de Cultural Laura Alvim Centro Cultural H. Stern Centro Cultural Itaipava Casa da Gávea Espaço Museu do Universo Casa da Cultura Makron Books Solar Grandjean de Montigny (PUC) Espaço Dalal Achcar Centro Cultural Villa Riso
	Lagoa Gávea	
	São Conrado	
<b>VIII Tijuca</b>	<b>2</b> Tijuca	Centro Cultural Auding Casa de Cultura Lima Barreto
<b>IX Vila Isabel</b>	<b>1</b> Vila Isabel	Centro Cultural Noel Rosa
<b>XIII Méier</b>	<b>1</b> Lins	Instituto Cultural Macedo Soares
<b>XIV Irajá</b>	<b>1</b> Vista Alegre	Lona Cultural João Bosco
<b>XVI Jacarepaguá</b>	<b>1</b> Praça Seca	Espaço Cultural Prof. Dyla Sylvia de Sá
<b>XVII Bangu</b>	<b>3</b> Bangu Realengo	Lona Cultural Hermeto Pascoal Lona Cultural da Capelinha Espaço Portinari
<b>XVIII Campo Grande</b>	<b>2</b> Campo Grande	Lona Cultural Elza Osborne Centro Cultural Moacyr Bastos
<b>XX Ilha do Governador</b>	<b>1</b> Cocotá	Centro Cultural Euclides da Cunha
<b>XXII Anchieta</b>	<b>1</b> Anchieta	Lona Cultural Carlos Zéfiro
<b>XXIII Santa Teresa</b>	<b>3</b> Santa Teresa	Centro Cultural Laurinda Santos Lobo Acqui - Ação Cultural Centro Cult. Municipal de Santa Teresa

Fonte: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP, Diretoria de Informações da Cidade - DIC.

Anexo V - Mapa das Áreas de Planejamento do Município.



**Anexo VI** – Tabela de classificação dos bairros do Município quanto ao Índice de Desenvolvimento Humano

Ordem segundo o IDH	Bairro ou grupo de bairros	Renda per capita (em R\$ de 2000)	Índice de Longevidade (IDH-L)	Índice de Educação (IDH-E)	Índice de Renda (IDH-R)	Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH)
1	Gávea	1796,10 (b)	0,835	0,982	1,000	0,939
2	Jardim Botânico	1620,82 (b)	0,811	0,970	1,000	0,927
3	Ipanema	1606,88 (b)	0,817	0,960	1,000	0,925
4	Leblon	1589,11 (b)	0,811	0,957	1,000	0,923
5	Humaitá	1422,01	0,797	0,986	0,985	0,923
6	Flamengo	1297,93	0,799	0,988	0,969	0,919
7	Laranjeiras	1212,77	0,811	0,987	0,958	0,919
8	Joá, Barra da Tijuca	1782,90 (b)	0,798	0,952	1,000	0,917
9	Lagoa	2277,53 (b)	0,799	0,945	1,000	0,915
10	Botafogo, Urca	1129,88	0,818	0,963	0,946	0,909
11	Jardim Guanabara	909,00	0,840	0,973	0,910	0,907
12	Leme	1307,33	0,793	0,947	0,971	0,903
13	Copacabana	1250,60	0,790	0,954	0,963	0,902
14	Maracanã	843,60	0,820	0,986	0,897	0,901
15	Méier	658,31	0,811	0,988	0,856	0,885
16	Glória	918,90	0,787	0,949	0,912	0,883
17	Grajaú	787,77	0,779	0,971	0,886	0,879
18	Tijuca, Alto da Boa Vista	838,29	0,760	0,962	0,896	0,873
19	Todos os Santos	574,31	0,799	0,973	0,833	0,868
20	Andaraí	644,69	0,779	0,941	0,853	0,858
21	Vila da Penha	491,56	0,785	0,968	0,807	0,853
22	Catete	639,09	0,779	0,918	0,851	0,850
23	Riachuelo	536,54	0,768	0,952	0,822	0,847
24	Moneró, Portuguesa	556,69	0,762	0,946	0,828	0,845
25	Cachambi	497,91	0,754	0,968	0,809	0,844
26	Freguesia (Jacarepaguá)	584,57	0,760	0,933	0,836	0,843
27	Pechincha	554,56	0,758	0,941	0,827	0,842
28	Vidigal, São Conrado	1198,69	0,706	0,858	0,956	0,840
29	Vila Isabel	680,96	0,710	0,943	0,862	0,838
30	Campinho, Vila Valqueire	435,78	0,779	0,937	0,787	0,835
31	Anil	523,94	0,773	0,907	0,818	0,833
32	Centro	495,18	0,758	0,908	0,809	0,825
33	Higienópolis	400,62	0,734	0,944	0,773	0,817
34	Bonsucesso	446,47	0,760	0,898	0,791	0,817
35	Água Santa, Encantado	374,68	0,799	0,886	0,762	0,816
36	Vila Cosmos	312,31	0,793	0,912	0,732	0,812
37	Abolição	449,70	0,704	0,940	0,792	0,812

38	Cocotá, Bancários	407,38	0,742	0,917	0,776	0,812
39	Santa Teresa, Cosme Velho	540,84	0,727	0,879	0,823	0,810
40	Taquara	368,62	0,760	0,899	0,759	0,806
41	Engenho de Dentro	417,47	0,704	0,923	0,780	0,802
42	Rio Comprido	433,54	0,712	0,905	0,786	0,801
43	Ramos	367,02	0,734	0,912	0,759	0,801
44	Olaria	351,40	0,743	0,908	0,751	0,801
45	Lins de Vasconcelos	456,57	0,712	0,895	0,795	0,801
46	Engenho Novo	438,03	0,706	0,895	0,788	0,796
47	Praça Seca	366,78	0,712	0,915	0,758	0,795
48	Ribeira, Cacuia	359,90	0,720	0,910	0,755	0,795
49	Freguesia	410,25	0,718	0,889	0,777	0,794
50	Jacaré, Rocha, Sampaio	376,59	0,723	0,897	0,763	0,794
51	Engenho da Rainha	310,48	0,749	0,903	0,731	0,794
52	Zumbi, Pitangueiras, Praia da Bandeira	374,98	0,727	0,894	0,762	0,794
53	Quintino Bocaiúva	330,88	0,729	0,911	0,741	0,794
54	Cidade Nova, Praça da Bandeira	436,87	0,679	0,912	0,788	0,793
55	Oswaldo Cruz	290,23	0,743	0,915	0,719	0,793
56	Madureira	337,86	0,727	0,906	0,745	0,792
57	Piedade	355,52	0,706	0,915	0,753	0,792
58	Itanhangá	800,97	0,699	0,786	0,889	0,791
59	Deodoro, Vila Militar, Campo dos Afonsos, Jardim Sulacap	272,37	0,764	0,901	0,709	0,791
60	Pilares	294,62	0,746	0,905	0,722	0,791
61	Bento Ribeiro	280,98	0,743	0,911	0,714	0,789
62	Recreio dos Bandeirantes, Grumari	614,44	0,730	0,791	0,845	0,788
63	Tanque	353,53	0,712	0,890	0,752	0,785
64	Estácio	328,58	0,749	0,861	0,740	0,783
65	Penha Circular	345,12	0,693	0,906	0,748	0,782
66	Maria da Graça, Del Castilho	332,67	0,698	0,902	0,742	0,781
67	Brás de Pina	294,81	0,706	0,913	0,722	0,780
68	Jardim América	277,04	0,720	0,906	0,712	0,779
69	Jardim Carioca	359,83	0,695	0,878	0,755	0,776
70	Cascadura	302,19	0,712	0,888	0,726	0,776
71	Paqueta	332,42	0,720	0,863	0,742	0,775
72	Parque Anchieta	243,53	0,735	0,898	0,690	0,774
73	São Cristóvão, Vasco da Gama	324,48	0,694	0,883	0,738	0,772
74	Coelho Neto	247,99	0,728	0,892	0,693	0,771
75	Curicica	255,61	0,720	0,885	0,698	0,768
76	Tomás Coelho	252,46	0,693	0,910	0,696	0,767
77	Inhaúma	260,46	0,715	0,877	0,701	0,764
78	Turiaçu	263,45	0,715	0,874	0,703	0,764
79	Rocha Miranda	232,86	0,722	0,886	0,683	0,764
80	Tauá	322,59	0,694	0,860	0,737	0,763
81	Guadalupe	246,39	0,699	0,899	0,692	0,763
82	Benfica	269,77	0,727	0,849	0,707	0,761

83	Cavalcanti, Engenheiro Leal, Vaz Lobo	226,67	0,701	0,897	0,678	0,759
84	Penha	299,10	0,676	0,875	0,724	0,758
85	Pavuna	233,91	0,703	0,873	0,683	0,753
86	Campo Grande	252,69	0,679	0,881	0,696	0,752
87	Marechal Hermes	264,47	0,656	0,896	0,704	0,752
88	Saúde, Gamboa, Santo Cristo	269,06	0,699	0,849	0,707	0,752
89	Ricardo de Albuquerque	218,11	0,694	0,884	0,672	0,750
90	Realengo	237,95	0,680	0,883	0,686	0,749
91	Magalhães Bastos	229,96	0,685	0,873	0,681	0,746
92	Galeão, Cidade Universitária	260,33	0,660	0,873	0,701	0,745
93	Catumbi	250,59	0,666	0,874	0,695	0,745
94	Padre Miguel	212,23	0,705	0,858	0,667	0,743
95	Senador Vasconcelos	215,53	0,694	0,862	0,670	0,742
96	Bangu	217,91	0,677	0,868	0,672	0,739
97	Vista Alegre, Irajá	353,93	0,534	0,924	0,752	0,737
98	Mangueira, São Francisco Xavier	276,58	0,658	0,835	0,711	0,735
99	Honório Gurgel	225,30	0,662	0,863	0,677	0,734
100	Cordovil	218,69	0,658	0,869	0,672	0,733
101	Vicente de Carvalho	238,81	0,658	0,853	0,687	0,732
102	Anchieta	189,64	0,674	0,858	0,648	0,727
103	Jacarepaguá	282,48	0,665	0,794	0,715	0,725
104	Santíssimo	184,52	0,666	0,859	0,644	0,723
105	Senador Camará	188,38	0,655	0,829	0,647	0,710
106	Colégio	219,45	0,631	0,824	0,673	0,709
107	Camomil, Vargem Pequena, Vargem Grande	327,36	0,623	0,765	0,739	0,709
108	Sepetiba	193,12	0,645	0,823	0,651	0,706
109	Parada de Lucas	204,22	0,632	0,823	0,661	0,705
110	Cosmos	162,91	0,658	0,823	0,623	0,701
111	Gardênia Azul	196,17	0,637	0,812	0,654	0,701
112	Vigário Geral	176,96	0,625	0,835	0,637	0,699
113	Paciência	156,33	0,631	0,842	0,616	0,696
114	Inhoaíba	175,98	0,623	0,828	0,636	0,695
115	Cidade de Deus	174,08	0,625	0,819	0,634	0,693
116	Santa Cruz	170,16	0,625	0,822	0,630	0,692
117	Caju	187,79	0,666	0,765	0,647	0,692
118	Costa Barros	182,72	0,613	0,816	0,642	0,690
119	Barros Filho	157,40	0,650	0,798	0,617	0,689
120	Guaratiba, Barra de Guaratiba, Pedra de Guaratiba	168,54	0,623	0,799	0,629	0,683
121	Jacarezinho	157,13	0,622	0,794	0,617	0,678
122	Rocinha	170,57	0,669	0,725	0,631	0,675
123	Manguinhos	157,26	0,622	0,783	0,617	0,674
124	Maré	156,26	0,628	0,757	0,616	0,667
125	Complexo do Alemão	144,01	0,623	0,746	0,602	0,657
126	Acari, Parque Colúmbia	147,17	0,588	0,777	0,606	0,657

Fonte: FJP/PEA/PNUD - Fundação João Pinheiro-FJP- IDHM 2000 e IBGE Censo Demográfico 2000

Anexo VII – Quadro da Distribuição das Lonas Culturais na Cidade do Rio de Janeiro

Nome	Zona	Endereço	Lotação (lugares)	Direção Artística	Coordenador	Inauguração	Patrono
Lona Cultural Hermeto Pascoal.	Oeste	Praça Primeiro de Maio nº - ao lado do Viaduto de Bangu - Bangu Cep:21830-000 fone: 332.4909.	300	AALCHP - Associação de Amigos da Lona Cultural Hermeto Pascoal	João Carlos de Lima (Biligú).	12/1994	
Teatro de Arena Eliza Osborne	Oeste	Estrada Rio "A", 220 – Campo Grande Fones:413.0930	400	Direção Artística e administração: UGATZO - União Grupo de Artistas e Teatros da Zona Oeste.	Ives Macena.	1993.	
Lona Cultural Gilberto Gil	Oeste	Av. Marechal Fontenelle, 5000 -Praça da Capelinha - entre os bairros de Realengo e Magalhães Bastos - Fone: 419.1050	400	Direção Artística: Sociedade Amigos do Agito	Vicente de Paula e Silva.	Inaugurada em 30/05/98 como Lona Cultural da Capelinha e rebatizada em 12/11/99 por Gilberto Gil. 05/1999	
Lona Cultural João Bosco	Leopoldina	Parque Orlando Bernardes - Av. São Felix, 601 - Vista Alegre - Fones: 482.4200 /482.4316 /470.3763.	350	Movimento de Integração Cultural	Jorge Conti		
Lona Cultural Carlos Zéfiro	Leopoldina	Praça Inácio Gomes – Estrada Marechal Alencastro, nº - Anchieta - Fone: 470.9876.		Grupo Tô na Lona, da Casa de Cultura de Anchieta	Adailton Medeiros	Agosto de 1999	Marisa Monte e Juca Kfour

Fonte: [www.rio.rj.gov/culturas](http://www.rio.rj.gov/culturas) - março de 2002

# 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](#)