

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	12
2 - JUSTIFICATIVA, RELEVÂNCIAS E PROPÓSITOS DA PESQUISA	13
3 - DELIMITAÇÃO DO ESTUDO E ESTRUTURA DA PESQUISA.....	19
4 - CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO E ESPAÇO PÚBLICO	22
4.1 Introdução.....	22
4.2 - O espaço como categoria conceitual de análise para pensar o espaço público e o privado	24
4.2.1 - A noção de espaço	24
4.3 - A noção de espaço público e privado.....	39
4.4 - Reflexões sobre poder no espaço público e no espaço privado	43
4.4.1 - Espaço Público e as relações de poder entre Sociedade e Estado Moderno.....	60
4.5 - Espaço público contemporâneo: a liberdade cultural e política X o controle e a exclusão	82
5 - CAPÍTULO 2: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO CULTURAL (Os espaços culturais no contexto da urbanização e da reestruturação urbana).....	91
5.1 - A origem do espaço cultural.....	91
5.2 - Espaços Culturais em Belo Horizonte.....	109
5.3 - Espaços culturais públicos e as relações de poder: estudo de caso em Belo Horizonte	125
5.3.1 - Introdução.....	125
5.3.2 - Centro Cultural Lagoa do Nado.....	132
5.3.3 - Centro Cultural UFMG	148
5.3.4 - Palácio das Artes.....	159
6 - CAPÍTULO 3: O CONCEITO DE CULTURA E SUA APLICAÇÃO PRÁTICA NO BRASIL.....	175
6.1 - Introdução	175
6.2 - A relevância do conceito de cultura para a Geografia	175
6.3 - O desenvolvimento de conceitos de cultura	179
6.4 - A ampliação da cidadania e do direito à cultura e à diferença: uma emergência que envolve a ampliação dos espaços públicos.....	185
6.5 - Cultura no Brasil e sua aplicação prática através das políticas públicas	192
6.5.1 - Políticas Públicas, uma breve definição e contextualização.....	192
6.5.2 - As políticas públicas brasileiras e a criação do Ministério da Cultura.....	193
6.5.3 - As políticas públicas culturais em Minas Gerais	205
6.5.4 - As políticas públicas culturais em Belo Horizonte	212
6.6 - As políticas públicas culturais como projetos para o futuro	217
7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
8 - REFERÊNCIAS.....	233
9 - ANEXO 1: ROTEIRO DE ENTREVISTAS	247

1 - INTRODUÇÃO

O espaço cultural, espaço público: estudo sobre as políticas públicas culturais brasileiras e as relações de poder nos espaços Lagoa do Nado, Centro Cultural UFMG e Palácio das Artes é uma pesquisa desenvolvida como dissertação de mestrado em Geografia no Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração: “Organização do Espaço”.

Este trabalho surgiu do desejo de obter respostas, mas também de aglutiná-las num documento. Porque, depois da participação em vários seminários, reuniões e encontros, foi possível refletir que, no Brasil, faltam documentos relevantes, pesquisas e diagnósticos sobre as políticas públicas culturais, em espaços públicos culturais, que apontem os problemas ou potencialidades de cada espaço e que levantem ou ensaiem as soluções, com a finalidade de oferecer serviços de qualidade, mas também de permitir que a cultura (em seus diversos níveis) se expresse com liberdade.

Entende-se que o debate sobre as políticas públicas culturais neste país, e em Belo Horizonte, em particular, não pode ser dirigido somente por artistas, produtores e gestores culturais. Faz-se necessário abrir o leque de participação democrática para se chegar a uma sociedade justa, que entenda a cultura não como um produto mercadológico, e os espaços culturais apenas como meios de fruição destes produtos, mas que, além disso, possam oferecer principalmente para os jovens, mecanismos de formação de qualidade.

A presente dissertação é resultado de uma pesquisa que pretendeu articular a teoria com a prática e objetivou avançar no entendimento acerca do espaço público, concretizado na forma de espaço cultural.

Espera-se assim que esta dissertação possa oferecer informações que atuem como suportes úteis, que possa ampliar o conhecimento para produtores artísticos, pesquisadores e gestores culturais sobre os temas levantados e os locais observados. Deste modo, as próprias instituições poderão se beneficiar com o estudo.

2 - JUSTIFICATIVA, RELEVÂNCIAS E PROPÓSITOS DA PESQUISA

A pesquisa teórico-prática acerca dos discursos que constroem os espaços públicos, concretizados na forma dos três espaços culturais selecionados e as políticas públicas culturais surgiu com a vontade de contribuir, principalmente, para o avanço de pesquisas em Geografia Cultural e, ao mesmo tempo, poderá servir para pesquisas posteriores com interesses similares nos campos da Geografia Urbana, Comunicação Social, Antropologia Urbana e Estudos Culturais.

A Universidade Federal de Minas Gerais e o Instituto de Geociências, em particular, necessitam de estudos que aprofundem os entendimentos e os debates sobre as políticas culturais ocorridas neste país, e mais especificamente, em Belo Horizonte. Os três espaços públicos e culturais analisados nesta dissertação de mestrado são de grande relevância neste contexto. São estes os locais que apresentam, em termos relativos, melhor estrutura de atendimento ao público, equipamentos de cultura e de lazer, além de apoio à educação na metrópole. Ao mesmo tempo, compreender a realidade dos espaços culturais ajuda na análise sobre o poder que a cultura (como um setor organizado, hierarquizado) tem na promoção e nos discursos sobre a sustentabilidade, além de esclarecer o que é formação cultural crítica, em contraste com a produção ideológica realizada por governos.

Além das noções de *espaço público* e *espaço cultural* analisadas nos dois primeiros capítulos, o que se colocou em questão foi a sua relação com as políticas públicas e com a sociedade em geral, apresentadas no segundo e terceiro capítulos. Por isto, foi essencial ir a campo, porque assim entendeu-se também na prática, como funcionam os três espaços discriminados, todos eles gerenciados pelo Estado, localizados em uma mesma cidade, mas com modelos de gestão administrativas e políticas diferentes. As entrevistas, com um roteiro de perguntas, foram essenciais nesta fase. Este procedimento metodológico conseguiu suprir as carências de informações sobre alguns temas na literatura específica, principalmente na escala local, em Belo Horizonte. Também, fez sentido checar os resultados das entrevistas com as informações sobre as instituições pesquisadas que muitas vezes eram provenientes de uma única fonte, levantadas em textos institucionais. Portanto, quando os espaços culturais já citados passaram por uma crítica, existiu a preocupação de se expor as

atividades realizadas nestes lugares, como também de esclarecer a real importância deles no processo de formação, emancipação e construção autônoma de práticas culturais inseridas, em contexto urbano, em um cenário democrático e também politizado, apesar da estrutura vigente (capitalista), em que há uma tendência da mediação pelo dinheiro de qualquer atividade de lazer, cultural ou artística.

A pesquisa empreendida objetivou a compreensão da origem e do funcionamento dos espaços públicos e culturais, principalmente os multifuncionais, como também das políticas públicas culturais. A presente dissertação, com a análise dos espaços culturais públicos da cidade de Belo Horizonte a partir dos conceitos de Espaço, Espaço Público e Cultura, assim como através das políticas públicas culturais e dos planos de reestruturação urbana, foi o objetivo central da pesquisa iniciada há cerca de 2 anos atrás.

Trata-se de uma investigação que ofereceu como ponto de partida um estudo teórico, que teve como objetivo aprofundar as discussões dos significados das expressões *espaço público* e *espaço cultural* e procurou vinculá-los à política, à economia, aos interesses do Estado e da sociedade civil.

Esta dissertação possui o objetivo geral de contribuir para um cenário cultural favorável em nossa cidade bem como para o entendimento e para a crítica sobre o uso, especificamente no Brasil, do espaço público e do espaço cultural em nossa atual sociedade. As ideias de *espaço, público, cultura, cidadania e democracia* foram problematizadas e explicitadas para ajudar na pesquisa, na forma de conceitos – ferramentas relevantes para mediar uma pesquisa teórica com a realidade – e historicamente, para situar também essas ideias como uso e apropriação, ou seja, como realidades concretas. O objetivo é entender não somente o significado das expressões *espaço público* e *espaço cultural*, mas também compreender o funcionamento destes, ao longo do tempo histórico e através da lógica espacial.

No primeiro capítulo, a proposta foi apresentar uma pesquisa teórico-conceitual e prática, assim como reflexões sobre espaço, poder e espaço público. Este segmento conceitual do trabalho iniciou-se com a discussão acerca do espaço como categoria conceitual de análise para pensar o espaço público e o privado. Para refletir sobre o espaço, escolheu-se o pensamento do geógrafo Milton Santos e também de Henri Lefebvre, que mereceram destaque, devido à densidade de seus trabalhos e à importância deles no entendimento sobre o espaço socialmente produzido. Em seguida,

apresentou-se o termo *público*, trabalhado por Habermas, Hannah Arendt, com contribuições de Laurent Fleury. Em “Reflexões sobre o poder no espaço público e no espaço privado” (a partir das contribuições de Michel Foucault, Hannah Arendt, Carlos Augusto Prates e Robert Putnam), o objetivo foi de considerar o poder como elemento essencial na constituição das relações sociais e na constituição do espaço social. Por último, a definição e o entendimento sobre *espaço público*¹ foram expostos através da filósofa Marilena Chauí, Eder Sader, Oscar Sobarzo, Jane Jacobs, Ana Fani Carlos, Angelo Serpa e novamente Habermas e Hannah Arendt. Outros pesquisadores foram incluídos porque contribuíram para o entendimento e esclareceram importantes questões sobre o urbano, a cidadania, a democracia e sobre o conceito de cultura e de práticas socioculturais, temas importantes para se aprofundar as discussões que se referem ao uso e à apropriação do espaço público. Pode-se citar, por exemplo, as significativas contribuições de Alfredo Bosi, Amélia Damiani, Benedict Anderson, Göran Therborn, Jacques Rancière, Paul E. Little, Claude Raffestin, Marcelo Lamy, Guy Debord, José de Souza Martins, Raymond Williams, Sérgio Martins, Silviano Santiago, Terry Eagleton, Robert Silverstone, Luciene Borges Ramos, Daryush Shayegan, Manuel Castells, Bruno Latour, T.S. Eliot e Teixeira Coelho. A etapa final deste primeiro capítulo visou à contextualização do *espaço público*, como realidade e conceito, influenciado pelas novas mídias.

O segundo capítulo (“Reflexões sobre espaço cultural”) visou examinar o papel dos espaços culturais na sociedade da informação e postular a importância desses na formação cultural em uma sociedade urbana. O segundo capítulo, dividido em quatro estudos, é também o resultado de pesquisa teórico-conceitual e prática, em que se desenvolveram reflexões sobre espaço cultural, no contexto da urbanização e da reestruturação urbana. Foram fundamentais para a realização deste capítulo, Luciene

¹ Uma pesquisa teórica a respeito da expressão *espaço público* foi realizada preliminarmente pelo autor deste trabalho em 2003, na monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Geografia, intitulada *O passado, o presente e o futuro do espaço público na Vila São Tomás* e desenvolvida no IGC/UFMG. Entretanto, na época, houve pouco tempo para se aprofundar nesta questão. Além disso, houve dificuldades para se encontrar autores que discursavam sobre o tema. Depois disto, descobriu-se, através de consulta com especialistas em cultura do Brasil e do Exterior, que o estudo sobre o espaço público é mais denso em países latino-americanos. No entanto, a comparação de vários artigos que abordavam o tema revelou uma base teórica alicerçada principalmente no filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas, considerado o principal herdeiro das discussões da Escola de Frankfurt, uma das principais correntes do Marxismo cultural. Nesta monografia, Alfredo Bosi, Ana Fani Carlos, Eder Sader, Francisco Duhau, J. Habermas, J. G. Magnani, Jane Jacobs, Marilena Chauí e Rosalina Braga foram reconhecidos como autores que têm contribuído para o entendimento deste conceito. Portanto, a partir desta pesquisa preliminar, iniciaram-se as bases teóricas que possibilitaram a produção desta dissertação.

Borges Ramos, Leonardo Benevolo, Augustin Girard, Laurent Fleury, Nathalie Heinich, Celina Borges Lemos, Juarez Dayrell, Teixeira Coelho, Roberto Luís Monte-Mór e Mikhail Bakhtin, entre outros. Este estudo está dividido em: “A origem do espaço cultural”, “Espaços culturais em Belo Horizonte” e “Estudo de caso” (“Centro Cultural Lagoa do Nado”, “Centro Cultural UFMG”, “Palácio das Artes”). Neste capítulo, os estudos de caso foram apresentados, com levantamento e análise crítica dos dados de cada instituição selecionada. O primeiro estudo apresentou recortes históricos para explicar a origem das políticas públicas culturais, da institucionalização e mercantilização da cultura bem como os processos para a criação de espaços culturais. O segundo segmento realizou o levantamento sucinto dos espaços culturais públicos, gerenciados pelo poder público municipal, estadual e federal em Belo Horizonte e também associou a criação e manutenção desses com o primeiro estudo. Em seguida, a pesquisa se desenvolveu através de três estudos de caso e utilizou também um rico arsenal, composto por trinta e quatro entrevistas que se dispuseram a falar e a pensar sobre espaço cultural público e as políticas públicas culturais aplicadas nestes espaços. Nesta etapa, três espaços públicos e culturais, representativos da difusão pública da cultura, respectivamente gerenciados pelo poder municipal, estadual e federal na capital mineira foram selecionados: o Centro Cultural Lagoa do Nado; o Palácio das Artes, da Fundação Clóvis Salgado; e o Centro Cultural UFMG. Em trabalhos de campo, em que também se adotou a postura de observação participativa, foram realizadas entrevistas qualitativas com usuários, gerentes dos espaços culturais pesquisados e especialistas no tema. Tais interlocutores responderam às seguintes questões, entre outras: O que se pensa a respeito das políticas públicas culturais aplicadas no Brasil? Qual é o papel das políticas públicas culturais em um contexto de democracia participativa? Como se tem empregado as políticas públicas culturais nos espaços culturais investigados? Quais são as limitações e carências dos espaços culturais em Belo Horizonte? O que estes espaços têm em potencial e de diferencial?

Para cada espaço cultural em foco, foram entrevistados diretamente dez jovens na faixa dos 13 aos 30 anos que responderam questões relativas aos espaços culturais da cidade, como também com relação aos espaços culturais que no momento da entrevista frequentavam.

O objetivo desta pesquisa empírica foi entender o funcionamento dos locais elencados, a partir de dados (documentos e textos produzido pelas próprias instituições,

tais como aqueles encontrados nas páginas dos *sites* oficiais das instituições; publicações que divulgam estes espaços; pesquisas que têm como tema estes espaços; e outros), relatos e opiniões dos gestores, usuários, produtores culturais e funcionários dessas instituições, através de uma amostragem intencional qualitativa e de questões semi-estruturadas. Concomitantemente, objetivou-se confrontar o discurso institucional com o funcionamento prático dos espaços e com as visões dos entrevistados e do pesquisador. Nas entrevistas, realizadas no segundo semestre de 2011, com os usuários dos espaços culturais públicos, o foco foi o público jovem. O objetivo desta seleção foi entender quais são as demandas e expectativas deste segmento, muitas vezes esquecido pelas políticas públicas culturais.

Logo, um estudo sobre os principais espaços públicos culturais em atividade na cidade de Belo Horizonte estabelece o diferencial em relação a outros trabalhos acadêmicos. Não houve até o momento, trabalhos que abarcassem estes três espaços juntos como *focos* de pesquisa acadêmica. Deste modo, esta é a primeira dissertação que coloca como estudo de casos o Centro Cultural UFMG, o Centro Cultural Lagoa do Nado e o Palácio das Artes a partir da relevância destes espaços e de cada uma destas instituições em aspectos culturais, dentro de uma perspectiva geográfica.

O terceiro capítulo desta dissertação, “O conceito de cultura e sua aplicação prática no Brasil”, foi desenvolvido a partir da necessidade de se entender mais profundamente o conceito de Cultura desenvolvido no Brasil, assim como sua aplicação prática que diz respeito às políticas culturais do Governo Federal que, de certo modo, influenciam as produções culturais realizadas na cidade de Belo Horizonte e no estado de Minas Gerais. Este estudo, segmentado em quatro partes, justificou a relevância do conceito de Cultura para a Geografia; apresentou as origens e o desenvolvimento dos conceitos relativos à Cultura; contextualizando-os e associando-os aos processos de ampliação da cidadania e do direito à Cultura e à diferença; e finalmente, realizou reflexões sobre esses conceitos desenvolvidos no Brasil e a aplicação desses através das políticas públicas. Essa pesquisa foi necessária porque se visualizou aí como houve um movimento de popularização dos espaços culturais no Brasil e, conseqüentemente, a ampliação de espaços culturais e a entrada de novos sujeitos, antes excluídos, no processo de uso de equipamentos culturais. Ao mesmo tempo, este capítulo apresenta a cultura como uma atividade organizadamente constituída, um setor da economia que gera renda e recebe subsídios públicos, como também privados, para o fomento de

atividades artísticas e culturais. A relevância deste estudo está na sua atualidade, visto que, recentemente, o Governo Federal promoveu um grande debate sobre as mudanças na *Lei Rouanet* e sobre as políticas relativas a direitos autorais, além de outras ações de grande repercussão nacional, o Plano Nacional de Cultura, a Conferência Nacional de Cultura e o Fórum Participativo.

O objetivo do terceiro capítulo é apresentar o resultado das investigações acerca das transformações estruturais das últimas décadas que ocasionaram a mudanças de paradigma com relação ao conceito de cultura no Brasil e sua aplicação prática promovida pelo Estado e pela sociedade civil, incluindo mudanças com relação às políticas culturais e a vida urbana, a descentralização da ação cultural e a proteção do patrimônio cultural das cidades. O levantamento bibliográfico deste capítulo contou com trabalhos e publicações de José Antônio Souza de Deus, Raymond Williams, Paul Claval, T. S. Eliot, Emanuel Kant, Antoine Berman, Eric Hobsbawm, Jaeger Werner, Denis Cosgrove, Mikhail Bakhtin além de teses e dissertações acadêmicas, textos produzidos pelo Ministério da Cultura, Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais e Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Ao final do capítulo, o objetivo foi focalizar este estudo na experiência de Belo Horizonte.

Ao final desta dissertação, nas considerações finais, apresentou-se uma síntese do trabalho, além de algumas conclusões/pontos-de-vista e o levantamento de questões e propostas de soluções, que poderão ser relevantes em trabalhos posteriores. Foram também apresentadas as principais dificuldades de método e de esforço individual que se encontrou no decorrer da pesquisa.

3 - DELIMITAÇÃO DO ESTUDO E ESTRUTURA DA PESQUISA

Nesta investigação, foram utilizadas categorias conceituais (como: Espaço, Território, Escala, Urbano, Lugar e Cultura), além de paradigmas de interpretação geográficos influenciados por autores pertencentes aos campos de contribuições de conhecimento da Geografia Urbana e Geografia Cultural. Além disso, a pesquisa contou com importantes autores da Análise do Discurso (Bakhtin, Barros, Charaudeau, Voese), da Filosofia (Chauí, Harbermas, Arendt, Eagleton, Latour), da Sociologia (Castells, Therborn, Martins, Dayrell) e da Comunicação (Silverstone, Mato, Lash).

Em termos de métodos, ao longo do trabalho, utilizamos preferencialmente as contribuições de autores que discutem os temas – espaço público, espaço e público – através do pensamento dialético ou do materialismo histórico. Paralelamente, foram acrescentadas reflexões de outros pesquisadores que contribuem para o entendimento e esclarecem importantes questões sobre o Urbano, a Cidadania, a Democracia, sobre o conceito de Cultura e de Práticas Socioculturais.

Para que este trabalho tivesse êxito, fez-se necessária a adoção de uma metodologia que permitisse aperfeiçoar o levantamento e a organização dos dados e que viabilizasse uma abordagem eficiente das questões investigadas. A partir desta constatação, utilizamos uma pesquisa pautada no método histórico (compreendendo a história como processo). Assim, foi possível enxergar os lugares como espaços de transformação, que apresentam especificidades locais, regionais e globais, que são afetados com e pelas mudanças políticas, trocas de governos, e que representam interesses diferentes em determinados períodos de tempo.

De modo transversal ao espaço-tempo da pesquisa, pretendeu-se entender o funcionamento desses locais escolhidos, a partir dos dados, dos relatos de representantes dessas instituições, de usuários, de artistas e de produtores culturais que utilizam estes espaços para trabalhar e como espaços públicos (onde também evidentemente acontecem discussões de cunho político).

A pesquisa obedeceu a um ordenamento cronológico, histórico e espacial (geográfico). Neste percurso, o que se pretendeu estudar, minuciosamente, foram as relações e as múltiplas determinações sociais no espaço, conhecendo a sua “totalidade”

(incompleta, parcial e descontínua), para depois se entender o fragmento, o espaço público e cultural das localidades pontuadas.

A pesquisa empírica constou de levantamento de dados das instituições escolhidas e entrevistas. Um roteiro de perguntas semi-estruturado foi produzido para servir de guia às entrevistas e para servir de comparação com os depoimentos dos outros entrevistados. Assim, foi possível entender estes espaços culturais como lugares de transformação, que apresentam especificidades locais, regionais e globais, que são afetados com e pelas transformações políticas, em diferentes contextos e escalas.

Foram analisados, portanto, concepções, percepções e olhares diferentes para mesmos segmentos do espaço – que carregam em si valores significativos e que são referências espaciais nesta cidade.

Trinta entrevistas foram realizadas com jovens (dez em cada espaço cultural) e também quatro entrevistas com intelectuais já consagrados na cena cultural mineira: artistas e gestores culturais que foram estimulados a falar sobre os espaços e as políticas públicas culturais que intervieram no setor artístico, no comportamento do público e no funcionamento das secretarias, fundações e institutos culturais ao longo do processo de institucionalização das leis de incentivo à cultura e de outros mecanismos de incentivos.

O número relativamente reduzido de entrevistas realizadas se deve à adoção de um procedimento que procurou levar em conta o tempo reduzido para se realizar, interpretar e reproduzir as informações levantadas, como também os custos operacionais que poderia envolver a realização de um número maior de entrevistas poderia demandar uma equipe técnica e recursos maiores para cobrir os custos de serviços e suprimentos. Além disso, se o material a ser analisado fosse mais extenso, talvez se excedesse a proposta de uma dissertação e o pesquisador não daria conta de examinar as fontes com profundidade. Estes cuidados podem nos livrar do erro de se cair em uma dissertação “panorâmica” ou monográfica, como adverte Umberto Eco em *Como se faz uma tese*.² E enfim, para uma aprofundada interpretação dos discursos institucionais, das obras escolhidas e das entrevistas, esse trabalho recebeu contribuições de autores como: Michel Thiollent,³ Edgar Morin,⁴ Pierre Bourdieu,⁵ Bakhtin⁶, Voese⁷, Foucault⁸ e de

² ECO. *Como se faz uma tese*.

³ THIOLENT. *Metodologia da Pesquisa-Ação*.

⁴ MORIN. *A cabeça bem-feita*.

⁵ BOURDIEU. Os três estados do capital cultural.

⁶ BAKHTIN. *Estética da criação verbal*. / BAKHTIN. *Marxismo e filosofia de linguagem*.

⁷ VOESE. *Análise do Discurso e o ensino da Língua Portuguesa*.

leituras como o livro de Maria Lucia Rodrigues e Maria Margarida Cavalcanti Limena (*Metodologias multidimensionais em Ciências Humanas*). Estes autores auxiliaram inclusive na escolha dos procedimentos metodológicos.

⁸ FOUCAULT. *A ordem do discurso*.

4 - CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO E ESPAÇO PÚBLICO

4.1 Introdução

Espaço público é um conceito muito antigo e que possui significado de caráter ambíguo, pois ele pode tanto se apresentar como uma estrutura espacial mais próxima da percepção (as praças públicas, ruas e espaços tradicionais destinados ao encontro coletivo, à sociabilidade), quanto como uma estrutura vinculada ao significado de espaço público clássico, que remete à *ágora* de origem grega, um lugar dentro da *polis*, onde o cidadão praticava a política. Nesta visão, também utilizada pelos primeiros jacobinos como Rosseau, os espaços públicos representam um lugar ideal (também utópico) onde indivíduos e grupos se representam politicamente e podem realizar embates políticos *tête-à-tête*, pautados por dissensos e consensos. A política é vista, a partir desta concepção, como uma ordem mais próxima da realidade dos sujeitos. Esta estrutura espacial de caráter ambíguo permanece nos dias atuais – ainda existem ruas, largos, passeios, praças e jardins que são como relíquias de um passado. Espaços com estruturas semelhantes às *ágoras* e aos teatros gregos ainda são construídos, porém o uso e as práticas sociais destes são, no momento atual, limitados às funções oriundas da modernidade (funções atribuídas ao lazer, à rede de transporte, ao turismo, ao patrimônio histórico e ao consumo) e sujeitas ao controle repressivo do Estado, das ordens constituídas. Neste contexto, o valor político (o valor simbólico no sentido de espaço de representação, conflito, embate, organização política) é abandonado em consequência da supressão do Estado, e assim as outras funções “despolitizadas” passam a ser incentivadas, enquanto que as manifestações sociais politizadas passam a significar um risco à segurança. Historicamente, os governantes, na maioria das vezes, usaram a força para reprimir as massas quando essas estiveram às ruas para protestar. Em vários casos, a violência do Estado entra como pressuposto para garantir a ordem. Nos últimos tempos, com a orientação política de assegurar o patrimônio público, algumas praças ficam resguardadas ao posto de relíquias e patrimônio histórico, sendo interditas para práticas culturais livres, asseguradas somente em eventos culturais organizados programados. Em um processo de banalização destes espaços, a mais importante função é deixada de lado também em virtude da desmobilização política e por uma tendência à apatia política do cidadão de hoje em dia: situação que tem a ver

com a tomada de decisões, até mesmo em relação ao uso do próprio espaço de vivência e de convivências.

Por outro lado, a ideia de espaço público moderno, “a opinião pública”, surge com o advento da imprensa (livros, folhetins, panfletos, jornais e revistas), com a formação de um público letrado ocasionada, principalmente, pela implantação de sistemas educacionais nacionais e mídias de comunicação de massa (cinema, rádio, televisão, e mais recentemente, a *internet*). Ao mesmo tempo, a imprensa insere e mantém o pensamento burguês e as formas modernas de liberdade circunscritas nas origens dos Estados-Nações e dos Estados Modernos (federalismo, republicanismo, democracia, comunismo).

No sentido de opinião pública, este conceito abstrai-se da condição espacial da ordem próxima, assume uma escala espacial mais ampla e se assemelha aos significados de sociedade civil, comunidade, público de algum lugar, população. E deste modo, o significado e as práticas de representação política também são alterados. Esta nova concepção de espaço público se apresenta em escalas diferenciadas: pode aparecer fazendo parte de uma ordem de uma cidade, de uma nação ou ultrapassar os territórios e limites de um país. Apesar dos territórios nacionais pesarem no significado deste conceito, a humanidade, com os avanços da comunicação, caminha, em tempos de globalização, para um processo de transnacionalização da opinião pública.

Vale ressaltar que na era moderna, além do processo de profissionalização política, em que se inserem os indivíduos no processo de eleição de seus representantes, existe também a profissionalização da crítica às formas de representação, às formas de governo e à situação política. Assim, o cidadão comum passa a ter – mesmo estando dentro de um sistema democrático de governo – cada vez menos voz e ação política diante de um sistema de representação pré-definido. E deste modo, um número limitadíssimo de indivíduos tem acesso, tanto à representação, quanto à crítica. A representação política passa a ter lugar próprio (nos espaços destinados ao exercício dos poderes executivo e legislativo, nos partidos e sindicatos) e a crítica é mediada pelos especialistas em comunicação (jornalistas, intelectuais, comunicadores, artistas e outros indivíduos que formam opinião) e por grupos empresariais atrelados a grupos políticos, partidos, igrejas, sindicatos, universidades. O poder de formar opinião está, portanto, estreitamente ligado ao de formação política.

Deste modo, o espaço público atual inclui o espaço da crítica (os veículos e as redes de comunicação ou a parte deste corpo que exerce esta função, visto que existe um processo de banalização da informação) e não o da tomada de decisão; do debate, e não o da ação; da estatística, e não do plebiscito; da opinião, e não da participação ativa. O espaço público, nesta ótica, agrega, em seu sentido lato, o espaço onde são realizados os debates e os discursos, as ideias representadas, os representantes das ideias (indivíduos ou coletivos) e as ferramentas de mediação comunicativas (os veículos e redes) que, através da linguagem, ligam os indivíduos em um somatório, uma esfera. Ou seja, esta estrutura conceitual de caráter moderno, organizada no pensamento teórico, é, ao mesmo tempo, um coletivo humano e um conjunto de aparatos de comunicação, redes e ideias repercutidas, inseridas em um espaço e em um corpo.

Depois de esclarecer o caráter ambíguo do conceito de *espaço público* e de justificar a importância de aliá-lo aos conceitos de cultura e práticas culturais, partiremos para um entendimento mais aprofundado da proposta. Os conceitos de *espaço, público, democracia, cultura e cidadania* nos auxiliarão na compreensão dos temas em foco.⁹

4.2 - O espaço como categoria conceitual de análise para pensar o espaço público e o privado

4.2.1 - A noção de espaço

Os pobres, migrantes, as minorias, aqueles que não têm a possibilidade de exercer plenamente a modernidade, colocam-se mais facilmente com a possibilidade de perceber as situações, ainda que confusamente, e devem ser ajudados pelos que sistematizam o conhecimento relativo ao mundo de hoje. E este conhecimento, já vimos, necessita da categoria “espaço geográfico” para ser corretamente sistematizado. Daí o papel do geógrafo neste fim de século. O papel do geógrafo também se estende à produção do político. O cotidiano é um produtor do fenômeno político na medida em que mostra como as diferenças estabelecem aconselhando a tomada de posições. É o caso dos agricultores, que se

⁹ Entende-se que a expressão *espaço público* requer um exame diferenciado, tanto da dimensão espacial quanto da dimensão pública. Ambas as dimensões, foram neste capítulo, didaticamente expostas para melhor compreensão deste conceito que, no pensamento puro (ingênuo no sentido filosófico), aparentemente parece simples, mas que, historicamente, desde a sua origem, esconde uma estrutura bem complexa para se explicar. Neste caso, incluem-se as determinações do Capitalismo no processo de formação e reificação do espaço, como também na produção do meio urbano, principalmente, sob determinações influenciadas também pela industrialização.

reúnem para defender interesses territoriais. Tal comportamento é *a priori* economicista, mas para ter eficácia, deve ser, em seguida, um comportamento político. É essa produção do político mediatizada pelo espaço que permite, a partir das metamorfoses do setorial em geral, do particularismo em generalismo, as negociações explícitas e implícitas que permitem avançar, primeiro na construção de um ente explicativo e segundo, na construção de um projeto.

Milton Santos

O intelecto humano foi capaz de lidar com o problema da realidade, que é complexa e envolve toda a diversidade de processos assim como de resultados, numa dinâmica impossível de ser aprendida individual ou coletivamente, criando conceitos que não são em seu conjunto a realidade, mas a representação do mundo real. Deste modo, *conceituar* significa formular e estabelecer ideias ou definições e possibilitar, por meio de palavras, uma caracterização do objeto pesquisado.

O conceito de espaço analisado nesta dissertação o define como um produto social, porque reflete os processos e conflitos sociais e, assim como a política, a cultura e a economia, faz parte da sociedade ao mesmo tempo em que é um elemento fundamental para a manutenção da vida, pois influi na organização tanto da sociedade quanto da natureza. O espaço, como categoria conceitual de análise, trabalhado pelos geógrafos, principalmente a partir da década de 70 do século XX, é bem abrangente e pode ser definido como uma matriz da qual se derivam os outros conceitos utilizados na análise geográfica.

Neste sentido, o espaço é considerado aqui como uma totalidade, por ser um conceito, e não, a realidade em si. O espaço só pode ser compreendido a partir da percepção e da conclusão humana porque o espaço é apreendido culturalmente. Para facilitar a compreensão deste conceito, considera-se imprescindível a utilização de escalas diferentes (planetária, continental, nacional, regional e local) que ajudam na delimitação de fenômenos e objetos que se deseja analisar. Cada fenômeno pode assim ser analisado em uma escala primária (local, por exemplo) e se relacionar com outras unidades escalares (global, regional, entre outras).

O conceito de espaço aqui defendido também se relaciona com outros conceitos desenvolvidos pelo corpo teórico da geografia – como Lugar, Paisagem, Território, Redes – e outros de caráter mais amplo – como Sociedade, Cultura, Economia e Política. Ao mesmo tempo em que poderá ser oriundo de uma representação de uma

realidade concreta, o espaço poderá ser uma representação do simbólico. E o conhecimento sobre o espaço é ampliado conforme se diversifica os modos de perceber, interagir e conceber este objeto. Além dos satélites, radares, telescópios, o olhar sensível e crítico pode ampliar o modo como sentimos o mundo e influenciar no foco de discussão e na maneira em que são feitas as conexões que ligam um fenômeno, um lugar, um processo ao outro.

Ao longo da pesquisa, vários autores e obras que abordam o tema foram analisados. Porém, Milton Santos e Henri Lefebvre mereceram destaque nesta análise, devido à densidade de seus trabalhos e à relevância de suas postulações para a geografia em uma escala mundial. Aliás, a importância desses dois pensadores não se limita a este campo do conhecimento, pois ambos defenderam que o espaço é uma dimensão da realidade tão determinante tão importante para a sociedade, quanto são as dimensões do político, do histórico, do econômico e do social. O espaço envolve também estas dimensões. No entanto, o mais significativo é que o espaço socialmente produzido, conceito que se amplia com a contribuição de ambos os autores, deixa de ser apenas palco para ser compreendido como o teatro. Ou seja, de ente passivo, eleva-se a uma categoria viva que, além do tempo, envolve na sua construção a sua própria dinâmica: o espaço também gera espaço. Entretanto, foi a noção de espaço como uma totalidade que de início mais aproximou o pesquisador dos autores acima. E foi a partir da leitura do artigo de Gustavo Henrique Duarte que esta peculiar noção se apresentou.

De acordo com Duarte, podemos conferir essa concepção do espaço como totalidade (de Milton Santos) sob a influência do filósofo Henri Lefebvre.

Ao longo de sua obra, Lefebvre empreende uma verdadeira demolição dos reducionismos (sempre instrumentalizados ideologicamente) oriundos dos campos da filosofia, da sociologia, da política, da economia, do urbanismo, da geografia etc., postulando a necessidade de um pensamento e de uma estratégia do conhecimento capazes de restituir a totalidade do espaço (LEFEBVRE, 1972, p. 149). Uma totalidade que, no entanto, sempre será provisória. Milton Santos credita a Henri Lefebvre a formulação do conceito de totalização ou totalizações, posteriormente desenvolvido por Sartre (SANTOS, 1999, p. 95). A totalidade é o resultado dos processos de totalização dos quais se encarrega o pensamento dialético e, como tal, não se deixa apreender. Visando apreendê-la, o pensamento recorre à abstração para, através da análise, decupar, fragmentar, cindir o todo. O movimento prossegue então em sentido inverso, da parte para o todo (síntese), rearticulando em novas bases o que havia sido repartido (LEFEBVRE, 1983, p. 117-21). O ponto de chegada não coincide com o ponto de partida, do contrário não se poderia falar em produção de conhecimento sobre a realidade. No processo de totalização, nem mesmo o que foi momentaneamente separado pela análise pode permanecer inalterado. A cristalização aqui corresponderia à paralisação do processo de produção do

conhecimento: “cada nova totalização cria novos indivíduos e dá às velhas coisas um novo conteúdo” (SANTOS, 1999, p. 96). É desse modo que se entende o caráter provisório e dinâmico da totalidade: o ponto de chegada (a totalidade) se transforma em um novo ponto de partida, permitindo ao pensamento retomar o movimento, para o qual a velha metáfora da espiral dialética ascendente continua adequada.¹⁰

Milton Santos tenta explicar o conhecimento do espaço adotando como ponto de partida a relação dialética entre Sociedade e Espaço. Nesta concepção, o espaço pode ser entendido como meio de produção da realidade social. Premissa também defendida pelo filósofo francês Henri Lefebvre. De acordo com Milton Santos, o espaço pode ser entendido como a síntese provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. A ação da sociedade sobre o espaço consiste em produzi-lo como realidade social pelas formas-conteúdo e esses objetos sociais já valorizados pela sociedade podem constantemente serem por ela requalificados.¹¹ A “interação” Homem X Natureza produziu um meio novo de vida, especificamente humano. A este meio damos o nome de *Espaço*. De início, ele era simples, localizado, mas, a partir dele, foi possível se desenvolver a sociedade. Assim, a relação dialética entre Espaço e Sociedade faz surgir um novo homem. Ao longo da história, o homem se torna cada vez mais dependente do próprio homem e o conflito direto Homem X Natureza é mediado pela sociedade através do que chamamos de Espaço. Mas, por ser uma obra humana, o espaço sofre influência de valores e estratégias, de vetores que variam e vetores que o acompanham desde a sua formação.

No entanto, segundo Milton Santos, existe uma diferença entre os espaços adjetivados e o que o autor chama de “espaço banal”.¹² Os espaços adjetivados seriam aqueles em que a espacialidade é singularizada, ou seja, na geografia dos transportes, da população, da indústria: o espaço social, político, cultural, econômico. Deste modo, não é o espaço que é analisado, mas fragmentos dele.

Assim, o geógrafo indica a expressão “espaço banal”, que seria “o espaço de todos os alcances, de todas as determinações; de todos os homens, não importam as suas diferenças [...]; é o espaço de todas as instituições não importa a sua força; [...] é o

¹⁰ DUARTE. Espaços de convergência e utopia, p.139.

¹¹ [...] a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais [...]. Quando a sociedade age sobre o espaço, ela não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados aos quais ela (sociedade) busca oferecer ou impor um novo valor. A ação se dá sobre objetos já agidos, isto é, portadores de ações concluídas, mas ainda presentes. Esses objetos da ação são desse modo, dotados de uma presença humana e por ela qualificados. (SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 88.)

¹² SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 9.

espaço de todas as empresas, não importa o seu poder”.¹³ Para Santos, “é essencial, a partir da noção do espaço banal, encontrar uma forma de analisá-lo, na produção de conceitos que permitam dividi-lo em pedaços, autorizando da seguinte forma uma correta tarefa de análise”.¹⁴ Para uma melhor compreensão da questão, Milton Santos explica como pode ser constituído o espaço banal:

com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. São vetores de todas as ordens, buscando finalidades diversas, às vezes externas, mas entrelaçadas pelo espaço comum. Por isso a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir.¹⁵

O autor complementa seu raciocínio ao propor “a construção de conceitos que se encaixam uns nos outros”.¹⁶ Para Milton Santos, o mundo é visto através de uma determinada disciplina, mas o conhecimento produzido por cada parcela autônoma deve ser reintegrado no saber geral. O que pode ser essencialmente entendido é que seria importante conhecer a totalidade do Espaço antes de dividi-lo em partes e que, para compreender o Espaço, faz-se necessário correlacioná-lo a outras categorias conceituais de análise (como o Lugar, o Território, a Região, a Sociedade, a Natureza, a Cultura, a Economia, por exemplo).¹⁷

O lugar seria, então, um fragmento de um todo espacial. Pelo estudo do conceito de lugar, torna-se possível analisar o espaço (abstratamente, teoricamente, no campo dos estudos) e intervir na formação da espacialidade (de forma concreta). Vale ressaltar que a lógica e a organização espacial são produzidas com mais intensidade pelos poderes hegemônicos dominantes; e é assim que se nota a figura do Estado, das grandes empresas, através de uma observação objetiva da paisagem. É neste sentido que o caráter regional, cultural, social desta paisagem dá lugar à ordem, ao domínio político, econômico e militar, à segurança. E, assim, é mais difícil resistir

¹³ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 9.

¹⁴ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 9.

¹⁵ SANTOS. *A natureza do espaço* p. 322.

¹⁶ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 9.

¹⁷ “Milton Santos reencontra nas cidades, sobretudo nas grandes metrópoles, assoladas pela globalização financeira e tecnológica dos dias atuais, fragmentadas pela verticalidade dos fluxos hegemônicos e submetidas à perversidade dos processos de exclusão social, a força de resposta do lugar”. (DUARTE. *Espaços de convergência e utopia*, p.139.)

às mudanças impostas pelos poderes hegemônicos, seus interesses mesquinhos, à desumanização a favor de certa racionalização. Porém, a resposta contra esse poder hegemônico na forma de um contraprojetos viria daqueles atores, lugares e atividades não beneficiados pela modernidade, incapazes de sofrer a subordinação completa frente as racionalidades dominantes.¹⁸

De acordo com o autor, “esses lugares, com a sua gama infinita de situações, são a fábrica de relações numerosas e densas”.¹⁹ Contribuem para isso as relações de proximidade, contiguidade e reciprocidade, participando “como vetores de produção permanente de redes horizontalizadas de solidariedade e de interação comunicativa entre os participantes (co-presença e condição de vizinhança)”.²⁰ É assim que “a cultura popular deixa de estar acantonada numa geografia restritiva, e encontra um palco multitudinário”.²¹ A cultura popular,²² por causa da tecnologia e do acesso aos espaços culturais, consegue se impor à cultura de massas. Neste contexto, é relevante também o papel da informação e da comunicação, que alcançaram todos os aspectos da vida social, influenciando no cotidiano de todas as pessoas, enriquecendo-o com novas dimensões. “Entre estas, a sua dimensão espacial, ao mesmo tempo em que esse cotidiano enriquecido se impõe como uma espécie de quinta dimensão do espaço banal, o espaço dos geógrafos.”²³ Com isso, “estamos diante, pois, da descoberta (ou

¹⁸ “de um ponto de vista social: os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico: entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente.” (SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 246.)

¹⁹ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 255.

²⁰ DUARTE. *Espaços de convergência e utopia*, p. 140.

²¹ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 257.

²² Segundo P. Rimbaud “a cidade transforma tudo, inclusive a matéria inerte, em elementos de cultura” (RIMBAUD. *Société rurale et urbanisation*, p. 283). A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio. “De que cultura estaremos falando? Da cultura de massas, que se alimenta das coisas, ou da cultura profunda, cultura popular, que se nutre dos homens? A cultura de massa, denominada “cultura” por ser hegemônica, é, frequentemente, um emoliente da consciência. O momento da consciência aparece quando os indivíduos e os grupos se desfazem de um sistema de costumes, reconhecendo-os como um jogo ou uma limitação.” (SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 64.). “A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo”. (SANTOS. *O espaço cidadão*, p. 86.)

²³ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 257.

reafirmação) da dimensão espacial do cotidiano e da sua superação da forma mercadoria, através da retomada do valor de uso do espaço (e do tempo)”.²⁴

A partir destas concepções de espaço, pode-se afirmar que mesmo as periferias, as favelas, não estão isoladas no mundo, pois as periferias participam no espaço com seu contingente social, inserido no cotidiano da cidade, contribuindo para o enriquecimento da cultura popular, para a densidade do urbano, os habitantes das periferias participam do espaço como trabalhadores, consumidores, usuários. “Hoje, a mobilidade se tornou uma regra. A circulação é mais criadora que a produção”.²⁵ Assim como as mercadorias, os produtos, as imagens e as ideias, os homens também mudam de lugar. A periferia e a favela são “pedaços da cidade”, de intensa mobilidade de homens, de construções. Quando esse movimento é de migrantes, do campo para a cidade, ou de cidade a cidade, de início pode haver alienação espacial, mas, depois, com o entendimento da realidade que os cerca, “o entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual”²⁶ por estes migrantes. Aos poucos, estes atores vão conhecendo seu entorno: “o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento”.²⁷ O espaço é fundamental nesse processo de reconstrução da identidade, porque é, ao mesmo tempo, o passado (elevado pela memória) e a nova consciência que (aponta para o futuro).²⁸

O espaço está sempre em transformação. Mas, primeiramente, devemos conhecê-lo num todo, para depois dominá-lo em partes. Adotar esta postura, não significa partir para um pragmatismo puro e simples. “A percepção não é ainda o conhecimento, que depende de sua interpretação e esta será tanto mais válida quanto mais limitarmos o risco de tomar verdadeiro o que é só aparência”.²⁹ Através da concepção teórica de espaço (espaço banal, mas político e estratégico) e partindo de uma totalidade espacial para, a partir daí, focalizar em um fragmento (o lugar),

²⁴ DUARTE. Espaços de convergência e utopia, p.141.

²⁵ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 262.

²⁶ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 263.

²⁷ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 263.

²⁸ O espaço é [...] o teatro dessa inovação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluído, num processo sempre renovado. [...] O passado comparece como uma das condições para a realização do evento, mas o dado dinâmico na produção da nova história é o próprio presente, isto é, a conjunção seletiva de forças existentes em um dado momento. Na realidade, se o Homem é Projeto, como diz Sartre, é o futuro que comanda o presente. (SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 264-263.)

²⁹ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 62.

poderemos desenhar uma estratégia de entendimento deste conceito tão denso, complexo e rico.

Este exercício de totalização influenciou toda a pesquisa e, ao tomar a decisão de que este era o caminho mais correto para o trabalho analítico, observou-se que também era um modo mais complexo de se pesquisar, porque envolvia um trabalho mais aprofundado, que demandava mais tempo, mais conteúdo de leitura e criatividade para apurar e sistematizar o que se encontrava. Por outro lado, a satisfação de ter encontrado um modo de fundamentar o embasamento teórico da pesquisa foi maior que as dificuldades metodológicas acima relacionadas.

Noutra vertente, a obra *La production de l'espace* do filósofo francês Henri Lefebvre foi publicada em 1974 e lida com o conceito do espaço e seu papel político, econômico, cultural para a interação social. Lefebvre afirma que há diferentes modos de produção do espaço: espacialização, por exemplo, a partir do espaço natural ou espaço absoluto, e espacialidades mais complexas, cujo significado é socialmente produzido, ou seja, o espaço social.³⁰ O livro é uma busca por uma reconciliação entre o espaço mental, o espaço dos filósofos, com o espaço real, as esferas físicas e sociais em que vivemos. O amplo debate que esta obra propiciou, e os avanços trazidos pelo autor, podem ser comparados e analisados em publicações científicas posteriores.

Lefebvre introduziu o conceito de *espaço social*, que ele entendia como sendo ao mesmo tempo, físico e conceitual. Espaço social é a esfera na qual a vida cultural da sociedade é conformada, mas não é uma forma ou receptáculo de uma espécie praticamente neutra, projetada para receber apenas o que for derramado nele. Ao invés disso, o espaço é produzido por padrões de interação social, mas também se impõe aos seus usuários e, portanto, às formas de sociedade. O espaço encoraja e desencoraja certas formas de interação, e dá forma às estruturas sociais e às ideologias. Deste modo, perpetuam o poder dos grupos dominantes.

A preocupação com o espaço de Lefebvre tem comparação com a teoria da hegemonia de Gramsci. Contudo, Lefebvre insiste em que os agentes da hegemonia – sejam eles políticos, religiosos ou culturais – são fundamentalmente espaciais. A Igreja e o Estado, por exemplo, seriam meras abstrações sem os espaços onde se manifestam e exercem o seu poder.

³⁰ LEFEBVRE. *La production de l'espace*, p. 423.

Evidencia-se que esta análise espacial remete à produção do espaço no processo de reprodução social. Por conseguinte, o espaço é aí considerado como um campo de possibilidades de construção de um *espaço diferencial*, que se opõe ao homogêneo e contempla o uso. De acordo com Costa³¹, este não é o espaço de desigualdades, mas “uma diferença que está na base de uma práxis socioespacial, com potencial de mudança social, a luta que procura manter ou resgatar o valor de uso do espaço da tendência em transformá-lo unicamente em valor de troca”.³² O espaço social, então, configura-se como a expressão mais concreta do espaço vivido, quando entendido pela soberania do homem sobre o objeto, através de sua apropriação pela corporeidade das ações humanas.

No entanto, o referencial analítico principal desta pesquisa assenta-se, sobretudo, na hipótese de Lefebvre: de que o espaço desempenha a função de estruturação de uma totalidade, como instrumento político na medida em que é apropriado, transformado em território.³³ A representação do território é, deste modo, uma estratégia projetada. O Estado Nacional, a sociedade nacional e a estrutura territorial compõem a totalidade, com múltiplos centros federados de poder, múltiplos núcleos de atores públicos e privados e uma estrutura territorial que se torna, progressivamente, mais densa na medida em que reflete a multiplicidade de poderes específicos e seus projetos de desenvolvimento sobre territórios determinados. Lefebvre também contribui para o entendimento acerca do conceito de espaço ao expor claramente quais são as principais determinações que formam o espaço. Isto é, como e porque o espaço foi e está sendo formado. De acordo com o filósofo, o espaço é ideológico, político e estratégico, mas por ter sido ocupado e usado em um longo processo histórico não apresenta vestígios tão evidentes. O espaço, moldado a partir de elementos históricos e naturais, é ideológico e político, um produto literalmente repleto de ideologias.³⁴ Com este argumento, Lefebvre nos alerta a observar o espaço não nos esquecendo de seu caráter político, já que a política participa efetivamente na sua construção e manutenção.³⁵

Lefebvre apresenta ainda algumas formas pelas quais a noção e a percepção de espaço podem ser apreendidas pelo conhecimento: o espaço como forma pura, existente por si só (concepção encontrada nos trabalhos de Platão, Aristóteles, Kant e nos

³¹ COSTA; COSTA. Repensando a análise e a práxis urbana, p. 362-365.

³² COSTA; COSTA. Repensando a análise e a práxis urbana, p. 365.

³³ LEFEBVRE. *Espacio y política*.

³⁴ LEFEBVRE. *Espacio y política*, p. 31.

³⁵ LEFEBVRE. *La production de l'espace*.

matemáticos); o espaço social como produto da sociedade, uma visão empirista como a de Durkheim e La Blache; o espaço como instrumento político e ideológico, *locus* da reprodução do trabalho pelo consumo, principalmente no meio urbanizado (que corresponde ao entendimento de Manuel Castells); o espaço socialmente/dialeticamente produzido e reproduzido, apropriado e transformado pela sociedade (que corresponde à posição de Lefebvre).³⁶ O filósofo destaca ainda uma tríade do espaço dentro da análise do espaço social: o espaço percebido, do corpo e da experiência corpórea, ligado às práticas espaciais onde ocorre a produção e a reprodução social numa relação dialética com o espaço; o espaço concebido ou espaço do poder dominante e da ideologia, relacionado às representações do espaço, ou seja, ao espaço dominante do modo de produção, ao espaço dos planejadores e do poder; e o espaço vivido, que une experiência e cultura, o corpo e o imaginário de cada um de nós (o espaço de representação).³⁷ Henri Lefebvre busca encurtar as distâncias entre a teoria e a prática, entre o mental e o social, e entre a filosofia e a realidade. É deste modo que ele define os três momentos na produção social do espaço: o espaço percebido, o espaço vivido e o espaço concebido.³⁸

De acordo com Serpa,³⁹ Lefebvre vai conferir a esse espaço homogêneo – “concebido” – um caráter abstrato, em contraposição ao espaço absoluto, o espaço vivido/percebido das representações e das práticas espaciais cotidianas. Produto da violência e da guerra, o espaço abstrato é instituído pelo Estado e, é portanto, institucional. Ele serve de instrumento para que os detentores do poder – político e econômico – destruam tudo aquilo que representa ameaça e resistências, em outras palavras, abram caminho para que se homogeneizem as diferenças. O espaço serve, assim, ao poder institucional como um tanque de combate, instrumentalizando a homogeneização. O sentido do espaço absoluto nada tem a ver com o intelecto, guardando relação com o corpo, com as ameaças à existência (através de sanções diversas), com as emoções (colocadas à prova a todo instante). Este espaço é vivido, ele não é concebido, é espaço de representação, mais que representação do espaço.

O tema que unifica a obra filosófica e a trajetória política de Lefebvre é o da alienação. Portanto, a partir das postulações deste pensador, é possível se entender como

³⁶ LEFEBVRE. *La production de l'espace*.

³⁷ Adaptado de BRAGA. O espaço geográfico, p. 65-72.

³⁸ LEFEBVRE. *La production de l'espace*.

³⁹ SERPA. *Espaço público e acessibilidade*, p. 21-37.

ocorrem os processos de alienação espacial frente aos processos de produção capitalista do espaço, ou seja, da construção do que é o urbano. Então, em um sentido oposto, um projeto de desalienação deve ser compreendido a partir de práticas de uso do espaço, apropriação e ocupação de lugares. A práxis social e espacial é uma espécie de caminho para a desalienação. A práxis social exige uma base teórica, um movimento de transdução (reflexão sobre o objeto possível), um coletivo transdisciplinar, uma crítica radical que extrapola e, às vezes, contraria as formas comuns atuais de organização das ideias e aglutinação do conhecimento.

Em *A revolução urbana*, Lefebvre aprofunda a discussão sobre espaço ao analisar, a partir do processo de industrialização-urbanização, o real movimento de transformação da sociedade, uma mudança na forma e no conteúdo, de se produzir espaço que altera a cidade e também o campo.⁴⁰ A “revolução urbana” resume-se ao conjunto de transformações que a sociedade contemporânea atravessa – um período em que predominam as questões de crescimento e industrialização. Estas transformações são necessárias para se passar a um período no qual a problemática urbana poderá prevalecer, período futuro em que a busca por soluções estará em primeiro plano, através de modalidades próprias.⁴¹

Lefebvre denomina a sociedade urbana como aquela que resulta da urbanização completa, “hoje virtual, amanhã real”. O conceito de sociedade urbana é proposto por ele para denominar a própria sociedade pós-industrial que nasce da industrialização e depois a sucede.⁴²

⁴⁰ LEFEBVRE. *A revolução urbana*.

⁴¹ “O tecido urbano prolifera, estende-se, corrói os resíduos de vida agrária. Estas palavras, “o tecido urbano”, não designam, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo. Nessa acepção, uma segunda residência, uma rodovia, um supermercado em pleno campo, fazem parte do tecido urbano. Mais ou menos denso, mais ou menos espesso e ativo, ele poupa somente as regiões estagnadas ou arruinadas, devotadas à “natureza.” (LEFEBVRE. *A revolução urbana*, p. 17.)

⁴² O urbano (abreviação de “sociedade urbana”) define-se, portanto não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora. O urbano é o possível, definido por uma direção, no fim do percurso que vai em direção a ele. Para atingi-lo, isto é, para realizá-lo, é preciso em princípio contornar ou romper os obstáculos que atualmente o tornam impossível. O conhecimento teórico pode deixar esse objeto virtual, objetivo da ação, no abstrato? Não. De agora em diante, o urbano é abstrato unicamente sob o título de abstração científica, isto é, legítima. O conhecimento teórico pode e deve mostrar o terreno e a base sobre os quais ele se funda: uma prática social em marcha, a prática urbana em via de constituição, apesar dos obstáculos que a ela se opõem. Que atualmente esta prática esteja velada e dissociada, que hoje existam apenas fragmentos da realidade e da ciência futuras, esse é um aspecto da fase crítica. Que nesta orientação exista uma saída, que existam soluções para a problemática atual, é o que é preciso mostrar. Em suma, o objeto virtual não é outra coisa que a sociedade planetária e a “cidade mundial”, além de uma crise mundial e planetária da realidade e do pensamento, além das velhas fronteiras traçadas desde o

A consideração presente em *A revolução urbana* – "Cabe ao analista descrever e discernir tipos de urbanização e dizer no que se tornaram as formas, as funções, as estruturas urbanas transformadas pela explosão da cidade antiga e pela urbanização generalizada" –⁴³ também corresponde a uma preocupação inserida neste trabalho com relação ao espaço público, e ao espaço cultural idealmente estruturado para abarcar vários públicos (de gostos diferentes, atraindo públicos e turistas de outros lugares) em um único lugar – o que é diferente de outros tempos, em que cada atividade artística ocupava um lugar próprio. Unir atividades (intelectuais) antes separadas é uma tendência das políticas públicas culturais atuais (como também as estratégias de desenvolvimento econômico através de projetos culturais – ampliação das atividades econômicas abarcando o setor artístico), processos que depois da Segunda Guerra se constituem como uma agenda das cidades mundiais, e se alastram para as outras cidades. Mas a apropriação da Cultura como entidade é anterior e condiz com o processo de divisão do trabalho intelectual. Nesta perspectiva, Lefebvre explicita que no campo do conhecimento, a divisão do trabalho se transforma em instituições – científicas e culturais –, com seus quadros e aparelhos, suas normas, valores e hierarquias correspondentes.⁴⁴ Então, o conhecimento passa a depender de diferentes institutos, como também da Cultura como uma entidade. Estas instituições, segundo o autor, embora se sirvam da Cultura, não escapam ao domínio das ideologias ligadas ao mercado, ou seja, elas nascem da/na divisão social do trabalho intelectual. Lefebvre classifica estas instituições como *superestruturas*, "elaboradas ou arquitetadas durante o período da industrialização em 'marcos sociais determinados', ou seja, no capitalismo concorrencial, neocapitalismo, socialismo."⁴⁵

predomínio da agricultura, mantidas no curso do crescimento das trocas e da produção industrial. Todavia, a problemática urbana não pode absorver todos os problemas. A agricultura e a indústria conservam os seus problemas próprios, mesmo se a realidade urbana os modifica. Ademais, a problemática urbana não permite ao pensamento lançar-se na exploração do possível sem precaução. Cabe ao analista descrever e discernir tipos de urbanização e dizer no que se tornaram as formas, as funções, as estruturas urbanas transformadas pela explosão da cidade antiga e pela urbanização generalizada. Até o presente, a fase crítica comporta-se como uma "caixa preta". Sabe-se o que nela entra; às vezes percebe-se o que dela sai. Não se sabe bem o que nela se passa. Isso condena os procedimentos habituais da prospectiva ou da projeção, que extrapolam a partir do atual, ou seja, a partir de uma constatação. Projeção e prospectiva têm uma base determinada apenas numa ciência parcelar: na demografia, por exemplo, ou então na economia política. Ora, o que está em questão, "objetivamente", é uma totalidade." (LEFEBVRE. *A revolução urbana*, p. 28-29.)

⁴³ LEFEBVRE. *A revolução urbana*, p. 29.

⁴⁴ LEFEBVRE. *A revolução urbana*, p. 63-64.

⁴⁵ LEFEBVRE. *A revolução urbana*, p. 64.

A partir da leitura de Milton Santos,⁴⁶ Lefebvre,⁴⁷ Boaventura de Souza Santos⁴⁸ e Adorno,⁴⁹ entende-se que, a partir da Segunda Guerra Mundial, houve transformação acerca da concepção e das perspectivas de mudanças socioespaciais. A teoria e a prática (o conhecimento e a ação prática) passaram a contar com ferramentas mais potentes que aceleraram o processo de espacialização, como, por exemplo, os meios de comunicação, de informação e de transporte. Ao mesmo tempo, existe uma revolução tecnológica que acompanha o desenvolvimento das redes, dos lugares, e que participa da reconfiguração territorial. Muda-se a realidade, muda-se a explicação – ou vice-versa.

Segundo Lefebvre, “a revolução tecnológica estava acompanhada de uma forte urbanização e industrialização que tomou forma desde 1960”.⁵⁰ O espaço passa a ser inteiramente apropriado pelo modo de produção capitalista. O autor adverte que a produção espacial não é um dado natural, tão pouco deve ser entendido apenas em uma perspectiva materialista, e esta, também não deve ser concebida somente pela dimensão econômica. Portanto, há correlações e “dialética” entre espaço e sociedade mais complexas do que as que se percebe em uma visão economicista. Deste modo, não é somente a especulação da propriedade da terra e a concepção do espaço como mercadoria que são objetos de possível análise. “A cidade e o urbano não podem ser compreendidos sem as instituições oriundas das relações de classe e propriedade”.⁵¹ As hierarquias de poder e a fragmentação espacial são definidas pela estrutura social, que também sofre influência da cultura como forma de dominação e/ou resistência. Nesta ótica, o direito à cidade manifesta-se como forma superior dos direitos: é o direito à liberdade e também à individualização na socialização, ao habitá-la e nela morar; é o direito à obra ou à atividade participante e o direito à apropriação, que se difere do direito à propriedade.⁵² Com isso, na cidade urbanizada, a arte, em particular, tem uma importante função, segundo o filósofo e sociólogo, e além da representação, do ornamento ou da decoração, a arte tem o potencial de se tornar *praxis e poesis*, ou seja,

⁴⁶ SANTOS. O retorno do território.

⁴⁷ LEFEBVRE. Industrialização e urbanização.

⁴⁸ SANTOS. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*.

⁴⁹ ADORNO. A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria.

⁵⁰ LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p. 63.

⁵¹ LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p. 53.

⁵² LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p. 116-117.

de se considerar a cidade como obra de arte. Noutra sentido, o futuro da arte não está no artístico, mas no urbano.⁵³

Portanto, a arte “ao serviço do urbano” é um ideal a ser construído pelos que reivindicam o direito de ocupar a cidade. Neste raciocínio, os espaços públicos culturais são estratégicos para o início de um projeto de reocupação do que é público e, concomitantemente, de um ensaio de mudança de gosto ou hábito, ou seja, um estratagem que nos ensina a compartilhar a cidade como propriedade pública, e não, como um espaço urbano esfacelado pela propriedade privada, que acaba produzindo o elemento mais alienante da história. Mas a arte e a cultura, mesmo apreendidas pela lógica capitalista, que monetariza a vida, conseguem escapar desta determinação, do mesmo modo que também escapam da tecnicização e da divisão do trabalho. Neste sentido, ao direito à cidade precisa se incorporar o direito à cultura e à arte, isto é, indivíduos ou grupos “marginalizados” precisam buscar tanto o direito de produzir arte quanto o de se apropriar, das obras e das manifestações culturais e artísticas produzidas pela sociedade. Conquistar a cidade é mais que uma abertura jurídica, ou seja, é um conjunto persistente de atos políticos. Trata-se de um projeto de desalienação espaço-cultural ambicioso, mas é possível, e com isto será mais significativa a vivência das futuras gerações.

Tanto Henri Lefebvre quanto Milton Santos foram ousados quando se propuseram, apesar das suas diferenças em termos de amplitude de análise dos

⁵³ Colocar a arte ao serviço do urbano, não significa de forma alguma ornamentar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia-se a si própria como caricatural. Significa que os tempos-espaços se tornam obras de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de *apropriação* do espaço e do tempo. A arte traz casos e exemplos de “tópicos” apropriados de qualidades temporais inscritas nos espaços. A música mostra a forma como a expressão se apropria do número, como a ordem e a medida veiculam o lirismo. Mostra que o tempo, trágico ou feliz, pode absorver e reabsorver o cálculo. O mesmo acontece com a escultura e a pintura, ainda que com menos força e mais precisão do que a música. Não nos esqueçamos de que os jardins, parques e paisagem fizeram tanto parte da vida urbana como as belas-artes. É que a paisagem ao redor das cidades foi obra dessas mesmas cidades, nomeadamente a paisagem toscana em redor de Florença, a qual, inseparável da arquitetura, desempenha um papel maior nas artes clássicas. Indo além da representação, do ornamento, da decoração, a arte pode tornar-se *praxis e poesis* à escala social: a arte de viver a cidade como obra de arte. Regressando ao estilo, à obra, quer dizer ao sentido do monumento e do espaço apropriado na Festa, a arte pode preparar as “estruturas de encantamento”. A arquitetura considerada à parte não saberia nem restringir as possibilidades nem, por si só, provocar a sua abertura. É preferível mais, ou melhor, é preferível outra coisa. A arquitetura como arte e técnica tem, também ela, necessidade de uma orientação. Embora necessária, não saberia bastar-se, nem o arquiteto fixar os seus objetivos e determinar a sua estratégia. Dito de outra forma, o futuro da arte não é artístico, mas urbano. Porque o futuro “do homem” não se encontra nem no cosmos, nem no povo, nem na produção, mas sim na sociedade urbana. Tal como a arte, a filosofia pode e deve ser revista em função desta perspectiva. A problemática do urbano renova a problemática da filosofia, as suas categorias e métodos. Sem necessidade de aniquilá-las ou rejeitá-las, estas categorias *recebem* algo de diferente e de novo; um outro sentido. (LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p. 115.)

fenômenos, em pensar numa sociedade mais justa. Os dois pensadores também apontaram que o espaço é um elemento chave para se decifrar o porquê das desigualdades e assim se avançar na análise da organização da sociedade e das orientações do capitalismo e da industrialização. Ambos também apontaram que o enfrentamento político é algo inevitável. Portanto, na perspectiva de ambos os autores, a luta por novos direitos envolve a busca por novas maneiras de se fazer política e à criação de um novo espaço público que sirva como meio para estes fins. Para isto, os espaços públicos já criados também precisam ser reconquistados e, assim como numa guerra, isto significa ampliar o território do bem comum.

O espaço público é um recorte conceitual interessante para se analisar o conceito de espaço, assim como o conceito de espaço pode auxiliar na compreensão e análise sobre os processos de criação e desenvolvimento do espaço público. E desse modo, foi possível investigar e compreender também nos trabalhos de campo, os espaços públicos e culturais como produtos da sociedade, como instrumentos políticos e ideológicos (influenciados pela reprodução e divisão do trabalho e pelo consumo, principalmente no meio urbanizado) e como locais socialmente/dialeticamente produzidos e reproduzidos, apropriados (transformados pela sociedade, influenciados pelos interesses estratégicos de diferentes classes sociais, e de outras formas de agrupamentos humanos - associações, corporações, empresas, partidos políticos, movimentos, entre outro).

Nas entrevistas e no trabalho de observação também foram consideradas outras formas de compreender os espaços públicos culturais que vieram da experiência com o conceito de espaço de acordo com Henri Lefebvre: a diferença entre o espaço percebido pelos entrevistados e pelo investigador, o espaço concebido (pelo poder dominante e da ideologia, dos planejadores e do poder) e o espaço vivido, que advém da experiência e da cultura, o espaço de representação. Outros conceitos desenvolvidos pelo corpo teórico da geografia (Lugar, Paisagem, Escala, Território, Redes, Sociedade, Cultura, Economia e Política) que inclui Milton Santos, também foram apropriados e auxiliaram na elaboração do roteiro de entrevistas e na análise e apresentação dos temas (espaço público e espaço cultural) desenvolvidos na pesquisa.

4.3 - A noção de espaço público e privado

[...] a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens.

Karl Marx

A noção de espaço público e privado podem contribuir na análise espacial, mas neste segmento suspende-se a noção de espaço (já apresentada no segmento anterior) para se aprofundar nas noções de público e privado.

A ligação entre a noção de público e os atos públicos de comunicação, etimologicamente, é anterior à própria conceituação de público como ator social, que aparece com as revoluções inglesa e francesa dos séculos XVII e XVIII. No entanto, bem antes de 1789, já se fala do “público dos espetáculos” na França. Assim, as mudanças nos conceitos e nas funções do público e do privado na era moderna inserem-se no contexto histórico da época. Se, nas origens, o conceito de privatizar embutia a ideia de privação (privar o indivíduo de alguma coisa, inclusive de sua capacidade humana), na Modernidade, a partir da intensa valorização do individualismo, há o enriquecimento dessa esfera, que passa a se opor não mais ao conceito de público, mas ao de social.⁵⁴

As categorias de público e privado ocidentais têm origem grega e foram transmitidas ao Ocidente em sua versão romana. Comum aos cidadãos livres, a esfera da *polis* era rigorosamente separada da esfera do *oikos* (a casa), particular a cada indivíduo. Esse modelo ideológico de esfera pública clássica manteve-se de forma contínua e, até a Idade Média quando foi difundido através do Direito Romano. No entanto, com o surgimento do Estado Moderno, ocorreu uma nítida separação entre a esfera pública burguesa e a esfera privada, em termos de propriedade e direito. Na medida em que a esfera pública se amplia, adquirindo aparentemente cada vez mais importância, sua função política passa a ser cada vez menor.⁵⁵ Este processo pode ser entendido com a passagem da economia doméstica para a esfera pública: quando o trabalho deixa de ser feito no espaço restrito da casa e passa a ocupar lugar próprio, o que se consolida na época moderna. Deste modo, evidencia-se, na prática, que este lugar público nada mais era do que um lugar social.

⁵⁴ HABERMAS. *Mudança estrutural na esfera pública*, p.15-17.

⁵⁵ HABERMAS. *Mudança estrutural na esfera pública*, p.15.

Com a difusão da impressão e da educação letrada, a extraordinária mudança da cultura ocidental dos séculos XVI ao XVIII tem papel definitivo na separação do político, do social, ao viabilizar a mutação da noção de esfera pública e privada e ao contribuir para a formação daquilo que Hannah Arendt chama de “sociedade das massas”.

Hannah Arendt define o espaço público como lugar do discurso e da ação política (num sentido abrangente, de ocupação), em oposição aos espaços do trabalho. A obra e modos de subjetivação não identitários, em oposição aos processos de identificação da comunidade e aos territórios de familiaridade. Para a autora, o espaço público é a cena primária do político, é quando este se distingue das formas fusionais e fraternais dos laços sociais, e se estrutura em torno de uma definição comum de interesse público e bem público. Nesta sociedade, expressão maior do declínio da esfera pública, o que se procura é a opinião unânime, ao mesmo tempo em que o indivíduo é definido por sua posição funcional dentro da sociedade. A esfera social passa a controlar, com igualdade de forças, todos os membros de uma mesma comunidade.⁵⁶

Hannah Arendt, em *A condição humana*,⁵⁷ com a ajuda de Werner Jaeger, presente na obra *Paideia*, de 1945, mostra como a política passa a ser uma condição humana. A autora parte do princípio grego de separação da esfera particular familiar, que espacialmente identificamos como o território da casa, e da esfera pública, que encontra lugar nos espaços públicos, concentrados principalmente nas urbes das cidades-estados que então se formavam.

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *biospolitikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)”. Não se tratava de mera opinião ou teoria de Aristóteles, mas de simples fato histórico: precedera a fundação da *polis* a destruição de todas as unidades organizadas à base do parentesco, tais como a *phratría* e a *phile*.⁵⁸

A leitura de Arendt propicia afirmar que a separação na cidade entre público e particular, é uma condição do modo de vida grego na antiguidade, e que a origem do Estado e da *polis* está ligada a esta condição. Porém não devemos aceitar este modo de organização de uma sociedade como algo que foi literalmente copiado pelas gerações

⁵⁶ ARENDT. *A condição humana*, p. 68.

⁵⁷ ARENDT. *A condição humana*, p. 33.

⁵⁸ ARENDT. *A condição humana*, p. 33.

futuras. Existe esta influência nas sociedades contemporâneas, mas as unidades organizadas à base do parentesco também não foram totalmente abolidas. Em algumas sociedades, ela é tão forte quanto à outra forma. Então, este processo de criação do Estado que separa a vida em duas esferas é um processo sem fim e que ainda não terminou. No entanto, o jogo político instrumentalizado pela ética democrática prevê a luta entre estas duas ordens. O desenvolvimento significa retirar os laços que impedem o progresso de uma sociedade. A democracia moderna, para garantir as liberdades individuais, encontra o problema de enfrentar os laços morais que imperam na liberdade dos antigos. Observa-se então um sistema de duas caras: com uma moral fundadora baseada em princípios, e uma moral progressista, que embarca no futuro.

A separação, nos dias de hoje, dos lugares das cidades – na escala do visível, do perceptível – em público e privado, é insuficiente porque não se considera o caráter híbrido de muitos espaços, o que é indicado pela forma de uso e não no mundo normativo, oficial e legal, ou seja, existem locais que não apresentam tão clara a separação, entre o uso público e o privado. Esta pré-condição, a separação e distinção dividida em duas estruturas, podem ser confrontadas também dentro do próprio conceito de *espaço público*, que é espacial e virtual, de uso coletivo e particular, local e global, rígido e flexível, quando o analisamos sobre a lógica de um território.

Situada agora na era moderna, a ideia de “público”, oferecida por Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública*, aproxima-se dos ideais do Estado Democrático, tendo uma base iluminista e humanista.⁵⁹ Nesta obra, Habermas abrange o espaço público, historicamente constituído, como um domínio da controvérsia democrática e da dinâmica de uma ética procedimental do “agir comunicacional”, cujo objeto é a elaboração de um acordo fundado sobre o uso livre e público da razão. O autor se apóia em Kant, filósofo alemão e um pensador influente no século XVIII, era defensor da liberdade de expressão e utilizava os jornais para divulgar suas ideias.

Assim diz Habermas, o autor da mais citada obra sobre o tema:

chamamos “público” certos eventos quando eles, em contraposição às sociedades fechadas, são acessíveis a qualquer um [...]. Mas falar de “edifícios públicos” não significa apenas que todos têm acesso a eles [...], simplesmente abrigam instituições do Estado e, como tais, são públicos. Deve o atributo de ser público à sua tarefa de promover o bem público, o bem comum a todo cidadão [...]. Apesar de tudo isso, ainda não tocamos no emprego mais frequente dessa categoria, no sentido de opinião pública, de uma esfera pública revoltada, indignada ou informada, significados estes

⁵⁹ HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 14.

correlatos a público, publicidade, publicar. O sujeito dessa esfera pública é o público enquanto portador da opinião pública; à sua função crítica é que se refere a “publicidade” (*Publizität*) como, por exemplo, o caráter público dos debates judiciais. No âmbito dos meios de comunicação, a publicidade certamente mudou de significado. De uma função da opinião pública, tornou-se também um atributo de quem desperta a opinião pública [...]. A própria “esfera pública” se apresenta como uma esfera: o âmbito do que é setor público contrapõe-se ao privado.⁶⁰

Habermas inicia a sua fala chamando de “público” um evento de livre entrada. O que é interessante, pois esta concepção defende uma forma bastante democrática quando se refere a eventos a que todos têm acesso. O que é do Estado é tido como público também, mas aí o acesso é limitado, dependendo do lugar. Um atributo que nunca deveria ser perdido no termo é a tarefa de promover o bem público e comum a todos os cidadãos. O que é público em um país é o direito de todos usufruírem daquele determinado bem, independentemente, sem critérios de entrada, sociais e econômicos. Outro sentido de público mais usado, e reforçado por Habermas, é o de opinião pública. Sentido que é decerto importante, mas que deve ser examinado com cuidado, porque pode estar se referindo aí a uma simplificação, que às vezes não é tão transparente (o que estão dizendo por aí, o que dizem as estatísticas, o resultado desta pesquisa ou enquete). Algumas pessoas são elencadas pelos veículos de comunicação e instituições para falar, este fato pode despertar a opinião pública.

A noção de público a partir de Habermas e Arendt nos leva a duas direções conclusivas. A primeira diz respeito a *público* como substantivo, com o significado sinônimo ao de *comunidade, coletivo, agrupamento de pessoas* e, até mesmo, *povo, nação*. Fleury observa que esta categoria de “público”, no singular, atualizou-se em um mito e que esta dimensão lembra que a realidade não é apenas concreta, mas também imaginada.⁶¹ A segunda abarca a noção de *público* como adjetivo, ou seja, há *lugares públicos, políticas públicas*, que servem ao *bem público*. Ao contrário da noção de propriedade privada, que, juridicamente, garante o direito de posse e uso restrito aos indivíduos que detêm o título de sua propriedade; a noção de público é um universo de ações e de espaços que contempla o uso coletivo. Esta noção aproxima as ações realizadas aos direitos estabelecidos pelo Estado e o significado de público. Mas, dependendo da cultura, de contextos territoriais e circunstâncias históricas (e da escala que se pesquisa), o que é público (como direito) pode também ser restrito a um gênero, a uma idade, a uma classe ou grupo social (saúde pública, educação pública, políticas

⁶⁰ HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 14.

⁶¹ FLEURY. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*, p. 50-51.

públicas, funcionalismo público, obras públicas). *Público*, neste sentido, aproxima-se do significado de escala (tanto no sentido de ação estatal quanto no sentido territorial, de espaços produzidos pelo Estado), horizonte que estabelece privilégios, direitos, deveres e funções, como também produz espaço. O Estado, nesta concepção, é considerado, então, como metáfora do que é público – por ser o principal ator na construção de bens e direitos públicos. Por isto, é importante aprofundar mais sobre a relação histórica entre a formação do Estado e a construção e a manutenção de espaços públicos.

4.4 - Reflexões sobre poder no espaço público e no espaço privado

Só há uma maneira de lutar contra o poder: é sobreviver-lhe.

Voltaire

Quando se investigou sobre o poder e como alguns pesquisadores o conceituavam ou o consideravam, descobriu-se que o poder seria a principal razão para a existência do espaço público. Mas, vale ressaltar que o poder também é considerado, como sinônimo da força ou uso da violência. Já o poder através de Hannah Arendt pode ser considerado como a capacidade de se construir laços de reciprocidade, como uma forma de potência, organização política e coletiva. As relações de poder, deste modo, são as capacidades que os agrupamentos humanos têm de se organizar (e se associar com outros grupos) através de discursos (argumentos) e ações convincentes (negociações). No entanto, diferentemente de Arendt na obra de Foucault, o poder está mais vinculado ao controle, à disciplina, à violência, procedimentos que se realizam de forma processual e difusa em que os meios para se obter a dominação e manter a ordem social se modificam e se substituem. A denúncia de Foucault, que também associa o saber ao poder, está na constatação de que através dos discursos e do saber científico (diluídos no meio cultural e político) e com propósitos de garantir a ordem (também através de meios militares, jurídicos e econômicos), a burguesia acabou sendo o regime mais controlador, violento e tirânico do que os seus antecessores, porque utilizou mecanismos e argumentos muito mais complexos, estratégicos e eficientes do que as antigas monarquias. Mas, ambos os autores consideram o isolamento como uma das piores ferramentas de divisão do poder organizativo das massas populares, assim como de controle e dominação social. Foucault denuncia o uso da força e da violência quando

analisa a concretude do poder (a totalidade inacabada do poder organizativo) ou do saber politizado. Já Hannah Arendt dissocia completamente a idéia de poder, da idéia do uso da força e da violência (e o politiza positivamente,).

Entretanto, este segmento apresentará uma reflexão que visa o discernimento acerca do conceito de poder. Primeiramente, a análise relacionou esse conceito às categorias conceituais trabalhadas nesta dissertação para, em seguida, apresentar aspectos mais aproximados de Arendt (aspectos positivos do poder como fundadores e mantenedores do espaço público – ação política e discurso, organização e possibilidade), aliados ao conceito de capital social. Em seguida, a análise levantou um contraponto dentro do próprio conceito de poder (o poder segundo Foucault – como processo de organização e controle, vigilância e disciplina).

O poder como uma categoria filosófica não pode ser alocado apenas no campo afetivo (das paixões, dos atos sublimes, da resistência e das necessidades) ou somente do lado racional, porque é um jogo estratégico de relações sociais muitas vezes encobertas por discursos ideológicos capazes de inverter o que os sujeitos são e que causas devem seguir. Por isso, a plateia pode se emocionar com uma peça de William Shakespeare, mas quando o autor escreveu o texto, utilizando sua capacidade de convencimento, não o fez apenas a partir da emoção, mas sim a partir da capacidade criativa de proferir um discurso que apresentasse signos e mensagens subliminares que comovessem o público. A partir de então, os juízos são levantados e as mensagens diretas e subliminares levam os indivíduos a refletirem sobre o que os temas apresentaram. O jogo está nas estratégias de convencimento, que visam à formação e ampliação de territórios e recursos materiais e sociais (espaço, recursos naturais, produtos, trabalho e informação). Exclusão e a dominação social (divisão e isolamento do povo) pelo uso da força ou violência são os efeitos negativos da organização social (que para alguns autores significa poder, mas que para outros não). Ao contrário, a generosidade, a capacidade de negociar, a verdadeira educação, o respeito ao próximo, o amor, a afetividade, o triunfo podem ser qualidades associadas também às causas e aos efeitos do poder. Neste contexto, o poder é o *Fiat* que organiza o social através de infinitos meios de associação, hierarquização e territorialização através da ação e do discurso. Portanto, explicar o que é o poder (este fenômeno dinâmico e difuso da humanidade) é uma tarefa difícil e não seria possível chegar a alguma conclusão isoladamente.

No entanto, dominar territórios, não importando a causa e ou motivação que una estes grupos, mas que inclui também conflitos internos (entre os grupos) e externos (a disputa territorial das diversas organizações) são ações e acontecimentos que muitos autores associam a idéia de poder. Então, a violência e a força são recursos de dominação (o domínio pelo corpo e também pelo saber, pela ação política e discurso) frente à manutenção do *status quo*, ou à resolução de conflito de idéias, onde para quem está no jogo, alguém tem que perder. Já o poder, aparenta-se com mais nitidez nos seus aspectos positivos na escala familiar (por exemplo), através de metáforas que se referem à capacidade humana de ajuda mútua, de ser fraternal, de negociar conflitos e de fazer amigos. O poder é a ação ativa positiva honesta e coletiva que não se consegue individualmente, mas como tende a atrair riqueza se territorializa.

O espaço social também necessita do poder para existir. Porém, quando se imagina uma cidade: o poder pode ser dividido em territórios flexíveis e é o acordo intra e entre os territórios que delimita e fortalece o poder. Do contrário, a discórdia pode gerar força e violência ou isolamento (tirantias) quando não há diálogo (ou acordos negociáveis) entre as partes. O poder está também na tomada de decisão, no acordo entre partes discordantes, quando surge um problema, quando se julga. Por isso, o espaço público é um espaço originalmente político (na essência política e não como ocorre atualmente, a partir do momento em que o discurso e a ação se dissociaram na política). O complicado é que este fenômeno pode também ser diferenciado culturalmente, moralmente e significar, entre outros sinônimos, como o acúmulo de bens, status e territórios.

O poder é uma forma de riqueza imensurável em sua totalidade (em termos numéricos e econômicos), pois escapa da lógica numérica. Está mais ligado à negociação pela palavra e pelas ações. Mas, tampouco pode ser interpretado completamente. A riqueza, como resultado, nem sempre pode ser traduzida como poder. Porque a força e a violência geram o sucesso (o enriquecimento individual) e o poder gera o triunfo (o enriquecimento coletivo). O enriquecimento através do poder é mais cultural do que econômico, embora seja importante para o desenvolvimento de ambos. O poder pela riqueza somente é possível quando se distribui esta riqueza. Entretanto, o poder interfere no desenvolvimento do espaço privado e também do espaço público.

Esta reflexão, que incluiu os aspectos positivos sobre o poder e o associa ao espaço público, emergiu da leitura de Hannah Arendt, através do capítulo “Espaço da

aparência e o poder” que faz parte da obra: *A Condição Humana*.⁶² Nesse capítulo, Arendt apresenta o *espaço da aparência* como um precedente a qualquer constituição formal da esfera pública e das várias formas de governo ou organização. Esse espaço, segundo a autora, somente pode existir se os homens se reúnem na modalidade da ação (capacidade de agir) e do discurso (capacidade de falar).⁶³ Na constatação da autora, a ação e os discursos possuem o caráter de potência. O que permite que a condição humana possa ser considerada como uma potência é a pluralidade (das ações e dos discursos). Mas, de acordo com Arendt, o espaço público depende do poder (desta potência) para realmente existir. Porém, o que seria o poder para Arendt?

De acordo com Arendt, a palavra “poder” tem o seu equivalente em grego (*dynamis*), em latim (*potentia*) e em alemão (*Macht*), que indicam o caráter de potencialidade para esse conceito. Mas, a autora conclui que o poder não seria como uma entidade imutável, mensurável, materializável e confiável como a força. O uso da força seria uma qualidade de um indivíduo isolado. Já o poder depende da potencialidade da convivência entre os homens e é o que mantém as pessoas unidas. A impotência é a qualidade de um indivíduo isolado que não participa do seu meio social. A onipotência é uma qualidade nunca alcançada pelos seres humanos. Mas, o poder humano corresponde à condição humana da pluralidade. Neste sentido, o poder pode ser dividido e também pode interagir e gerar mais poder, ou melhor, as diversas formas de poder (equilibradas e controladas em princípios) podem se associar (grupos de pessoas que compartilham de semelhantes idéias, ideais ou fins). Contrariamente, a tirania impede o desenvolvimento do poder para Arendt. Porém, para mudar o quadro da violência institucionalizada, o uso da força é mais eficiente do que o poder, pois nela envolve a ação da individualidade que se utiliza de recursos estratégicos (a resistência e a o ato heróico). A força combinada (da maioria) é a ameaça constante do poder (de todos). A tirania é a tentativa frustrada de substituir o poder pela violência e a oclocracia (o governo da multidão) é a tentativa de substituir o poder pela força. O poder mantém a preservação da esfera pública e do espaço das aparências (ambos conceitos considerados nesta dissertação como espaço público) e sem esta potência, o espaço das aparências e do discurso desaparecem.⁶⁴ Mas, a degradação entre o discurso e a ação

⁶² ARENDT. *A condição humana*, p. 211 - 219.

⁶³ ARENDT. *A condição humana*, p. 212.

⁶⁴ ARENDT. *A condição humana*, p. 212.

também é atualmente um dos mais nocivos elementos que também degradam tanto o poder quanto o espaço público.⁶⁵

A ideia de poder, levantada por Arendt, permite uma associação com o conceito de capital social. A hipótese é que o conceito de capital social pode ajudar na conceituação do que é o poder e do que são as relações de poder. E deste modo, essa hipótese permitiu uma reflexão que procurou explicar porque alguns lugares se desenvolvem e também permitem a ampliação dos lugares públicos e outros não.

No contexto brasileiro, Antônio Augusto Pereira Prates desenvolveu um estudo cujo objetivo principal era esclarecer até que ponto o conceito de capital social seria útil para a compreensão do fenômeno da ação coletiva.⁶⁶ Ele também procura mostrar como o conceito de redes sociais (desenvolvido por Granovetter⁶⁷ e Burt⁶⁸) seria um importante e crítico instrumento heurístico para explicar a relação positiva entre capital social e a eficácia de um grupo ou comunidade social para produzir benefícios coletivos. O estudo direcionado a Belo Horizonte indicou que havia uma associação entre a existência de laços fracos (laços mantidos entre indivíduos com menor grau de intimidade, mas que se conhecem e são importantes em uma rede social) e alto capital social (indivíduos organizados socialmente) na determinação da eficácia coletiva.⁶⁹

Existem diferenças entre os estudos que enfatizam o conceito de capital social de acordo com Prates.⁷⁰ Por exemplo, numa perspectiva culturalista, é o pertencimento que propicia uma credencial,⁷¹ ou numa visão individual-utilitária em que o *capital social* pode ser entendido como a empatia de uma pessoa ou grupo para com outra pessoa ou grupo, com vista a produzir um benefício, uma vantagem.⁷²

Prates, em seu estudo,⁷³ alinha também o conceito de *capital social* (conceito associado à natureza coletiva) em três tradições teóricas distintas: **a individualista**, em que “a participação em redes sociais constitui um recurso potencial de poder, possibilitando o acesso diferenciado aos recursos”;⁷⁴ **a normativo-associativista**, “internalização” de valores típicos da cultura cívica como fator que impulsionaria os

⁶⁵ ARENDT. *A condição humana*, p. 212.

⁶⁶ PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 47.

⁶⁷ GRANOVETTER. *The strength of weak ties*.

⁶⁸ BURT. *Structural holes*.

⁶⁹ PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 47-60.

⁷⁰ PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 47-48

⁷¹ BOURDIEU. *The forms of social capital*.

⁷² ROBINSON *et al.* *Is social capital really capital?*

⁷³ PRATES. *Capital social e redes sociais*.

⁷⁴ BORDIEU; BLAU *apud* PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 48.

indivíduos a agirem de forma cooperativa;⁷⁵ e **a interacionista**, que permite uma abertura para a comunicação entre as redes sociais e o *capital social* para explicar como se desenvolve a capacidade de um grupo de produzir ação coletiva com eficácia.⁷⁶

Outra pesquisa importante, que chamou a atenção de administradores públicos e ativistas de todo o mundo, é a obra *Comunidade e democracia*, de Robert D. Putnam, publicada em 1993. A pesquisa realiza uma análise da experiência singular dos governos regionais criados na Itália em 1970, caracterizados pela extrema eficácia em áreas como agricultura, habitação e saúde. Depois de duas décadas de estudos, o autor e seus colaboradores buscaram comprovar empiricamente como as instituições influenciam o comportamento político. Eles constataram a importância da "comunidade cívica" para o desenvolvimento de instituições eficientes.

Apoiando-se na teoria de Alexis de Tocqueville, Putnam argumenta que a comunidade cívica se caracteriza por cidadãos atuantes e imbuídos de espírito público, por relações políticas igualitárias e por uma estrutura social firmada na confiança e na colaboração.⁷⁷ Em sua pesquisa, na Itália, o autor americano entrevistou os conselheiros regionais. Seu objetivo foi examinar as origens do governo eficaz, quais instituições teriam tido bom desempenho e quais não tiveram, na tentativa de explicar as diferenças de desempenho institucional e a relação entre desempenho e natureza da vida cívica (comunidade da vida cívica). O desempenho institucional, para o autor, não é constituído apenas pelas "regras do jogo", uma vez que as instituições são mecanismos para alcançar propósitos, e não apenas para se alcançar acordos. Nesse sentido, o conceito de desempenho institucional tem como princípio um "modelo bem simples de governança: demandas sociais – interação política – governo – opção de política – implementação. As instituições governamentais recebem subsídios do meio social e geram reações a esse meio".⁷⁸

Putnam detectou que, em certas regiões da Itália, houve maior engajamento cívico, ao passo que, em outras, manifestou-se uma política verticalmente estruturada, uma vida social caracterizada pela fragmentação e pelo isolamento com uma cultura dominada pela desconfiança. O cientista político acredita que a relação entre desempenho institucional e comunidade cívica leva, progressivamente, ao

⁷⁵ FUKUYAMA; PUTNAM *apud* PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 48.

⁷⁶ DURKHEIM; COLEMAN *apud* PRATES. *Capital social e redes sociais*, p. 48.

⁷⁷ PUTNAM. *Comunidade e democracia*, p. 35.

⁷⁸ PUTNAM. *Comunidade e democracia*, p. 24.

desenvolvimento da região. No entanto, para se chegar a um nível satisfatório de engajamento cívico e de solidariedade social, é prudente se perceber a herança histórico-cultural da região. Por isso, Putnam afirma que é preciso conhecer as diferenças básicas da vida cívica de uma comunidade para, posteriormente, perceber-se o êxito e/ou o fracasso das instituições. E o capital social só foi possível de ser construído graças à herança histórica que o Norte da Itália teve.

O conceito de capital social foi bastante divulgado por Robert Putnam em seu estudo sobre o desenvolvimento desigual das regiões italianas. Originalmente, este conceito já vinha sendo desenvolvido por pesquisadores como Jane Jacobs,⁷⁹ Pierre Bourdieu,⁸⁰ S. James Coleman⁸¹ tendo rapidamente ganhado variações ideológicas, como em Franz Fukuyama⁸² e em Amartya Sen.⁸³ Para Putnam, capital social refere-se às práticas sociais, normas e relações de confiança que existem entre cidadãos de uma dada sociedade – sistemas de participação que estimulam a cooperação. Logo, o volume de capital social será mais elevado, quanto mais efetiva for a capacidade dos cidadãos de confiarem uns nos outros, além de seus familiares. E assim como, maior e mais rico for o número de possibilidades associativas numa sociedade. Putnam reputa como um governo eficaz aquele que não apenas considera as demandas de seus cidadãos, mas que também age com eficácia em relação às mesmas.⁸⁴

Capital social, neste contexto acima analisado, refere-se às conexões entre os indivíduos ou às redes sociais e às normas de reciprocidade e de confiança que surgem a partir deles. Para esse autor, o sentido de capital social estaria, portanto, intimamente relacionado com o que alguns chamaram de "virtude cívica". A diferença é que "capital social" chama a atenção para o fato de que a virtude cívica é mais poderosa quando incorporada em uma rede de reciprocidade nas relações sociais. E desse modo, uma sociedade de muitos indivíduos virtuosos, mas isolados, não é necessariamente rica em capital social. Em outras palavras, a interação permite às pessoas criarem comunidades, comprometerem-se uns com os outros e com a rede social. O sentimento de pertença e a

⁷⁹ JACOBS. *Morte e vida nas grandes cidades*.

⁸⁰ BOURDIEU. *The forms of social capital*.

⁸¹ COLEMAN. Social capital in the creation of human capital.

⁸² FUKUYAMA. Social capital, civil society and development.

⁸³ SEM. *Desenvolvimento como liberdade*.

⁸⁴ PUTNAM. *Comunidade e democracia*, p. 36.

experiência concreta das redes sociais, juntamente com as relações de confiança e tolerância, podem (em tese) trazer grandes benefícios para as pessoas.⁸⁵

Putnam explica, a partir da sua experiência empírica na Itália, que existem regiões mais e menos cívicas, dependendo da maior ou menor cultura cívica ("comunidade cívica são caracterizadas por: engajamento cívico; igualdade política; solidariedade, confiança e tolerância; vida associativa forte").⁸⁶ Configuram-se regiões menos cívicas, geralmente, as regiões em que os cidadãos que as habitam pedem ajuda a políticos para obter licenças, empregos e assim por diante.⁸⁷ Segundo Putnam, regiões menos cívicas estão mais sujeitas à corrupção e a ação de máfias. Nas regiões não-cívicas, impera a desconfiança, a vida pública se organiza hierarquicamente. O interesse pelas questões públicas e a devoção às causas públicas são os principais sinais de virtude cívica. Já uma das características da falta de virtude cívica é o familismo amoral, ou seja, a maximizar a vantagem material e imediata da família nuclear; e a suposição de que todos os outros agirão da mesma forma.⁸⁸ A característica fundamental da comunidade cívica é o seu espírito público, em que os interesses individuais estão submetidos aos interesses coletivos. Por isso, na comunidade cívica, a cidadania implica em direitos e deveres iguais para todos. O civismo diz respeito à igualdade e ao engajamento.

Para o autor, quanto maior a participação em associações locais (crédito rotativo, por exemplo), maior será a cultura cívica; e quanto maior a cultura cívica da região, mais eficaz será o seu governo. O desempenho de um governo regional está, neste caso, estritamente relacionado com o caráter cívico da vida social e política da região.⁸⁹ Sua conclusão foi a de que as democracias (e economias) funcionam melhor quando existe uma tradição independente e de longa data de engajamento cívico. Portanto, as pessoas que se unem em associações têm maior consciência política, confiança social, participação política e "competência cívica subjetiva". O desenvolvimento econômico

⁸⁵ Essa explicação sobre capital social que Putnam procura explicar, coincide com a análise que Arendt faz sobre o poder, separado da força e violência.

⁸⁶ PUTNAM. *Comunidade e democracia*, p. 15.

⁸⁷ Putnam apresenta o Sul da Itália como exemplo de região menos cívica, principalmente a Púglia (Apúlia) e a Basilicata, pois a política se caracteriza aí por relações verticais de autoridade e dependência, tal como corporificados no sistema clientelista. E da mesma forma, nessas localidades, as relações políticas são mais autoritárias e a participação política se restringe à elite.

⁸⁸ O autor também constatou nas suas pesquisas, que quanto maior for o índice de instrução, menor será a participação cívica das pessoas, revelando aspectos individualizantes da educação. Há assim uma relação aproximada entre o grau de instrução e o nível de civismo de uma região.

⁸⁹ PUTNAM. *Comunidade e democracia*, p. 190.

de uma região também será menor, quanto menor for o capital social e a cultura cívica das pessoas. E maior será o desenvolvimento, quanto maior for o acúmulo de capital social e mais avançada a cultura cívica.

As teorias das redes e o conceito de capital social (alinhado nesta conclusão com o conceito de poder desenvolvido por Arendt) são ferramentas conceituais eficientes e com um corpo teórico bastante significativo, que nos ajuda a perceber, na realidade concreta, a importância dos laços, contatos e organização sociais em sociedades prósperas para o fortalecimento do espaço público.

Mas, agora que se explicou por que o poder é importante em um espaço público numa sociedade democrática é interessante esclarecer uma dúvida: se não é o poder o que mina o espaço público, o que poderia ser então? Para entender essa questão, recorreu-se a Arendt, novamente.

Segundo a autora, o que poderia destruir o espaço público seria o *isolamento*.⁹⁰ Esse fenômeno também seria a principal característica das tiranias e o principal problema dos governos. Deste modo, alijar parte da população do processo de participação (aparição, discussão e ação) no espaço público é a principal forma de diminuir o poder (os laços de reciprocidade). Com isso, governos isolados, que não dialogam com os seus atores sociais, tenderiam a fracassar, ou, na pior das hipóteses, a utilizar da violência para se manterem no “poder”, como, por exemplo, observa-se nas ditaduras, que perdem a capacidade de convencimento e partem para o extermínio das minorias étnicas que não fazem parte da cultura dominante. Por isso, o fortalecimento do espaço público representaria inclusive um fenômeno vital para as minorias, e uma garantia democrática, que não permitiria formas de governos ditatoriais e totalitários.

O poder está inserido nas redes de relacionamentos e pode ser identificado, sobretudo de forma organizativa, coercitiva e persuasiva. Formas de poder que sempre se combinam em diferentes proporções. Para se viver em harmonia na garantia dos direitos individuais junto à sociedade ou em comunidade é necessário que o poder se estabeleça para a organização da vida. Mas, através da convivência o poder também pode gerar conflito e a possibilidade de mudança, que altera, por exemplo, o quadro aparentemente harmonioso de sociedades tradicionais. Nos meios urbanos densamente habitados, a possibilidade de concentração de poder é maior, mas a distribuição e a

⁹⁰ ARENDT. *A condição humana*, p. 214.

diversidade de poderes é que garante a manutenção e a possibilidade de ampliação da esfera pública e do espaço das aparências.

Por outro lado, a análise sobre as relações de poder a partir de Foucault⁹¹ oferece outra perspectiva desse conceito e se concentra no domínio da penalidade, das prisões e das disciplinas. A obra de Foucault em princípio visava responder as questões sobre o estatuto político da ciência, quais as suas relações com as estruturas políticas e econômicas da sociedade, como também quais as funções ideológicas dos discursos e ações produzidas e veiculadas. Desse modo, Foucault procurou apreender mais precisamente o entrelaçamento dos efeitos de poder e de saber, analisando “que efeitos de poder circulam entre os enunciados científicos; qual é seu regime interior de poder; como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global”.⁹² No entanto, o problema do "regime discursivo" e dos efeitos de poder próprios do jogo enunciativo é ainda colocado de forma deficiente em *História da Loucura e As Palavras e as Coisas*, segundo o próprio autor que confundia este problema com “a sistematicidade, a forma teórica ou algo como o paradigma.”⁹³

Entretanto, a história do pensamento de Foucault recoloca o conceito de descontinuidade (as camadas de transição marcadas por hiatos) e insere outro conceito mais central na sua pesquisa: o conceito de acontecimento. O acontecimento seria, em primeira análise, o contrário das estruturas (aquilo que é pensável), o lugar do irracional, do impensável, daquilo que não entra e não pode entrar na mecânica e no jogo da análise. Porém, de forma mais elaborada a análise de Foucault permite considerar que existe todo um escalonamento de tipos de acontecimentos diferentes que não têm o mesmo alcance, a mesma amplitude cronológica, nem a mesma capacidade de produzir efeitos.

O problema é ao mesmo tempo distinguir os acontecimentos, diferenciar as redes e os níveis a que pertencem e reconstituir os fios que os ligam e que fazem com que se engendrem, uns a partir dos outros.⁹⁴

O que serve de referência para Foucault não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim o da guerra e da batalha, porque a historicidade dominante e determinada é belicosa e não lingüística, são relações de poder e não relações de sentido. A história é inteligível e pode ser analisada, porém de acordo com a

⁹¹ FOUCAULT. *Microfísica do poder*.

⁹² FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.3.

⁹³ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.4.

⁹⁴ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.5.

inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas, ou seja, em seus menores detalhes. A dialética (como lógica de contradição), e a semiótica (como estrutura da comunicação) não poderiam segundo Foucault, dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos. A "dialética" evitaria a realidade aleatória e aberta desta inteligibilidade e a "semiologia" evitaria “o caráter violento, sangrento e mortal da história, reduzindo sua inteligibilidade à forma apaziguada e platônica da linguagem e do diálogo.”⁹⁵

O problema do poder antes de Foucault era colocado em termos jurídicos pela direita (sob a constituição, a questão da soberania, totalitarismo etc.) e pelo marxismo, em termos de aparelho do Estado e de dominação de classe. Abordado de forma polêmica e global, a mecânica do poder nunca era analisada. Já Foucault se preocupava com a forma como o poder se exercia concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas. No entanto, de acordo com Foucault, a partir das lutas cotidianas depois de 1968, a concretude do poder e ao mesmo tempo a fecundidade possível destas análises do poder surgiram com o objetivo de dar conta dos acontecimentos que até então tinham ficado à margem do campo da análise política. Por isso, em termos de significação econômica, o internamento psiquiátrico, a normalização mental dos indivíduos, as instituições penais apresentavam uma importância muito limitada. Em contrapartida, no funcionamento geral das engrenagens do poder, eles eram essenciais.⁹⁶ O poder se insere no campo das práticas cotidianas institucionalizadas, assim como é elementar na construção do conhecimento e da “verdade”.

A verdade não existe fora do poder, porque toda forma de saber produz poder, e também porque não existe a verdade fora do poder ou sem poder. A verdade é produzida de acordo com as múltiplas coerções e produz no mundo os efeitos regulamentados de poder. O regime de verdade, a "política geral" da verdade é produzida por cada sociedade, na forma de tipos de discurso (que funcionam como verdadeiros): através dos mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, pela maneira como se sanciona uns e outros; na maneira como as técnicas e os procedimentos são valorizados para a obtenção da

⁹⁵ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.5.

⁹⁶ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.5.

verdade; e pelo estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro no momento.⁹⁷

Ao invés de submeter a um sujeito constituinte os problemas de constituição dos poderes, Foucault em vez disso, analisa no interior de uma trama histórica a “genealogia do poder”. Uma forma de história que visava à constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito. A genealogia do poder e a arqueologia do saber rejeitam tanto a análise do poder a partir do sujeito constituinte, assim como através da perspectiva econômica submetidos à ideologia e ao jogo das superestruturas e das infra-estruturas. Ao contrário deste quadro metodológico, a metodologia foucaultiana procurava analisar historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos. Por isso, o autor rejeita também a análise do poder através da idéia de ideologia e de repressão (ou o esquema de análise contrato-opressão, concepções puramente jurídicas do poder).⁹⁸

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.⁹⁹

O poder, para Foucault é também uma rede produtiva (que aparentemente se assemelha à posição de Arendt), mas a sua função (que o autor não considera negativa) é disciplinar pelo saber através também do corpo. Nesse contexto, em *Vigiar e Punir*, Foucault conclui que, a partir dos séculos XVII e XVIII, houve um desbloqueio tecnológico da produtividade do poder. Além do exército, da polícia e da administração local, as monarquias da Época Clássica não somente desenvolveram grandes aparelhos de Estado, como também instauraram uma nova "economia" do poder. Tais procedimentos permitem, a partir de então, fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e "individualizada" em todo o corpo social. Na interpretação do filósofo, estas novas técnicas (através de um conjunto de instituições estáveis, específicas, intervindo de maneira autoritária e dependente do poder político ou controlado por ele) são muito mais eficazes e muito menos

⁹⁷ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.12.

⁹⁸ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.8 -12.

⁹⁹ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.12.

dispendiosas (em termos de economia, trabalhos empregados e menos resistentes) do que as técnicas até então usadas. Antes disso, havia nos tribunais arbitrais (que não eram de modo nenhum os organismos permanentes de poder) desde o privilégio reconhecido até a criminalidade endêmica (misturas de tolerâncias mais ou menos forçadas) e intervenções espetaculares e descontínuas do poder através da cara ostentação (o castigo "exemplar" na forma de suplício). A história do aparelho de Estado judiciário a partir da Idade Média é marcada em dois mecanismos.¹⁰⁰

O primeiro mecanismo foi a fiscalização da justiça que através do procedimento das multas, das confiscações, dos sequestros de bens, das custas, das gratificações de todo tipo, desenvolveram-se instrumentos de apropriação, meios de coerção e diretamente uma fonte de riqueza. O segundo mecanismo produziu justiças que eram fontes de riqueza, de propriedades e de rendimento, que faziam parte da renda feudal. As justiças faziam parte da circulação das riquezas e da extração feudal e produziam bens negociáveis. Porém, para os que possuíam riquezas, a justiça marcada territorialmente era um direito (ao lado do foro, da mão-morta, da dízima, da taxa de ocupação, das banalidades, etc.); e para os que estavam sob sua jurisdição tomavam a forma de um foro não regular, mas a que tinham que se submeter em certos casos. O arcaico funcionamento da justiça se inverte a partir da Idade Média: de um direito para os que estavam sob sua jurisdição (direito de pedir justiça, se concordavam com isso) e um dever para os árbitros (obrigação de demonstrar o seu prestígio, a sua autoridade, a sua sabedoria, o seu poder político-religioso) se transforma um direito (lucrativo) para o poder e uma obrigação custosa para os subordinados. A ordem "judiciária" e o aparelho judiciário apresentados como a expressão do poder público (árbitro, ao mesmo tempo, neutro e autoritário, encarregado de resolver "justamente" os litígios e de assegurar "autoritariamente" a ordem pública), se estabeleceram através da guerra social, da extração fiscal e da concentração das forças armadas. No entanto, depois da Revolução Francesa, a burguesia europeia criou meios de proteção, preventivos que evitavam a sedição (o povo armado, os operários na rua e a rua investindo contra o poder). A partir de então, determinados procedimentos para se separar a plebe proletarizada, da plebe não proletarizada, foram construídos. Estes três meios (de criação de uma plebe não proletarizada) são: o exército (sistema de recrutamento), a colonização (criando agentes de administração, de instrumentos de vigilância e de

¹⁰⁰ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.42.

controle dos colonizados), a prisão (uma barreira ideológica estreitamente relacionada com o racismo com um papel constitutivo nas divisões da sociedade atual). Neste sentido, para a tomada de poder e para normalizar esta unidade nova constituída pelo proletariado e a plebe marginalizada é preciso um aparelho de Estado revolucionário porque as formas de aparelho de Estado que o aparelho burguês nos legou não podem em nenhum caso servir de modelo às novas formas de organização.¹⁰¹ O tribunal, as categorias penais (que sempre funcionaram para multiplicar as oposições entre proletários e plebe não proletarizada) são armas das quais a burguesia se tem servido no exercício do poder.¹⁰²

Atualmente, nas sociedades ocidentais, de acordo com Foucault¹⁰³, “a verdade”, também é transmitida através da "economia política" e apresenta cinco características historicamente importantes: é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem, pois está submetida a uma constante incitação econômica e política que cria a necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político; é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo por onde circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas; é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); é objeto de debate político e de confronto social, ou melhor, está inserida nas lutas "ideológicas".¹⁰⁴

Através de Foucault compreende-se que os problemas políticos dos intelectuais, nos dias de hoje, não poderiam se situar através dos temas "ciência/ideologia", mas em termos de "verdade/poder", porque a "verdade" - entendida como um conjunto de procedimentos regulados para a produção (a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados) – e está circularmente ligada aos sistemas de poder, que a produzem e a apóiam, e aos efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. O "Regime" da verdade não é simplesmente ideológico ou superestrutural, pois foi uma condição de formação e desenvolvimento do capitalismo.

¹⁰¹ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.43.

¹⁰² FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.57- 60.

¹⁰³ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.42.

¹⁰⁴ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.13.

O problema político essencial para o intelectual, segundo Foucault, não é criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que sua prática científica seja acompanhada por uma ideologia justa, tampouco seria o de mudar a "consciência" das pessoas. Ao invés disso, a liberdade intelectual está na capacidade de saber se é possível constituir uma nova política da verdade e de produzir um novo regime político, econômico, institucional de produção da verdade. Então, desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento é uma estratégia para se obter as respostas e expectativas que as formas dominantes de pensamento não puderam alcançar. A partir dessas considerações, a própria verdade (alastradas através dos poderes dominantes, mas não em sua totalidade) pode ser considerada como sinônima da ilusão, da consciência alienada ou da ideologia. Porém, atualmente, as massas não necessitam dos intelectuais para saber claramente e dizer sobre seus problemas. Porém, existe um sistema de poder que invalida os discursos e o saber - produzidos pelas massas populares e não encontrado apenas nas instâncias superiores da censura, mas que se insere muito sutilmente e profundamente em toda a trama da sociedade. Desse modo, até mesmo os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, porque a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema poderoso e excludente. Entretanto, o papel do intelectual é antes de tudo "o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso."¹⁰⁵ Mas, considerando-se a situação atual, o poder possui forçosamente uma visão total ou global.

"Todas as múltiplas formas atuais de repressão se totalizam facilmente do ponto de vista do poder," que é bastante difuso, segundo Gilles Deleuze, e assim se observa o racismo contra os imigrados, a repressão nas fábricas, no ensino e contra os jovens em geral como exemplos do processo de totalização.¹⁰⁶ Mas isto não quer dizer que a generalidade da luta certamente se faz por meio da totalização teórica, da "verdade". O que dá generalidade à luta é o próprio sistema do poder, todas as suas formas de exercício e aplicação. A história que, para Foucault, pode ser entendida como um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos (e que nenhum poder de síntese

¹⁰⁵ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.13.

¹⁰⁶ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.74.

domina), genealogicamente dirigida, tem por fim em dissipar as raízes da nossa identidade. O objetivo é fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam.¹⁰⁷

Foucault também apresenta as cinco precauções metodológicas que orientaram a análise de suas pesquisas sobre o poder, o direito e a verdade.¹⁰⁸ A dominação, os operadores materiais, as formas de sujeição, os usos e as conexões da sujeição pelos sistemas locais e os dispositivos estratégicos são os focos considerados estratégicos e que o autor considera mais importantes. Mas, o autor não releva o poder “no sentido do edifício jurídico da soberania, dos aparelhos de Estado e das ideologias que o acompanham.”¹⁰⁹ E desse modo, ele descarta o modelo do Leviatã de Thomas Hobbes, ou seja, o campo delimitado pela soberania jurídica e pela instituição estatal. Ao invés disso, o autor considera que a será a partir das técnicas e das táticas de dominação que o poder deve ser analisado. Foucault se opõe à teoria da soberania, considerada pelo autor como ultrapassada, pois a realidade do poder com a burguesia deixa de agir a partir do modelo súdito-soberano, para agir individualmente, apoiado mais nos corpos e seus atos do que na terra e mais no controle do tempo e do trabalho do que através de bens e riqueza. Nas sociedades modernas, o poder pode ser analisado a partir do direito público da soberania (a legislação, o discurso e organização do direito público em torno do princípio do corpo social e da delegação de poder) e através dos mecanismos polimorfos das disciplinas (criadoras de aparelhos do saber e do conhecimento).

A partir da interpretação das obras de Arendt, Foucault e dos pesquisadores que desenvolveram estudos sobre o *capital social* foi possível considerar o caráter difuso do poder e das relações de poder. O poder organizativo, coercitivo e persuasivo atravessa as classes sociais, mas pode se cristalizar em instituições oriundas da organizações de classe e fazer parte do conflito *intra*classes e *extra*classes; ultrapassa a apreensão estruturalista e dialética, mas também apresenta seu caráter estruturante e estruturador, pois se apresenta em termos jurídicos e normativos na qual concretamente se realiza; pode se considerar também como o reflexo e a ação direta da dominação pelo saber, como também se considera sua capacidade de desorganização e de anulação de outros saberes; é o princípio da organização social assim como é buscado permanentemente, ou seja, é também um fim; e contraditoriamente, tem propriedades construtivas e destrutivas agindo em todas as esferas sociais.

¹⁰⁷ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.18 - 37.

¹⁰⁸ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.179 - 191.

¹⁰⁹ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.186.

A totalidade espacial referida no capítulo anterior, a partir da reflexão desse capítulo, pode ser considerada em tese, desde então, a expressão máxima das relações sociais. Embora o espaço se apresente de forma difusa, descontínua e inacabada, assim como o poder. O espaço social foi e está sendo formado mediante muito trabalho humano empregado (braçal e intelectual), formado pelas redes de poder e historicamente desenvolvido. A herança espacial é fruto das relações de poder que se estabeleceram em determinadas épocas e que até hoje são produzidas. Do mesmo modo, o “espaço público” e o “espaço cultural” também não escapam das determinações e das relações de poder. Mas, além da Economia e do Mercado, das estratégias de ampliação e do ordenamento de territórios, o poder também tem muita aproximação com a idéia de público. Não é por acaso que o Estado é também sinônimo de poder público. E por isso, uma análise que buscava compreender o processo de institucionalização do poder (em seu amplo espectro de significados) foi necessária. Apesar de Foucault não se interessar pelo Estado em suas análises sobre o poder, foi imprescindível para esta pesquisa realizar a análise sobre as relações de poder entre o Estado e a Sociedade na constituição do espaço público. Visto que as orientações desta dissertação sobre o espaço público partiram de Chauí, Habermas e Arendt. Porém, considerou-se que as críticas do filósofo sobre as pesquisas que relevam demais o peso do Estado soberano (que não é o caso dos autores citados) são pertinentes e assim: não foi através do direito da soberania que se direcionou esta pesquisa, mas na busca por um novo direito anti-disciplinar. Ao mesmo tempo, liberado do princípio de soberania, contra as usurpações da mecânica disciplinar e contra a ascensão de um poder ligado ao saber científico. E concordando com Foucault: “nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder, que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, quotidiano, não forem modificados.”¹¹⁰

A partir desta reflexão, a dissertação apontou, em todo o texto, as relações de poder. Porém, cabe ressaltar que os efeitos de poder ocorrem de forma explícita e também de modo bem sutil. Por isso, o autor em determinados momentos do texto pôde refletir sobre alguns acontecimentos em que as relações de poder foram fundamentais para a organização espacial, para a construção de um patrimônio cultural, no estabelecimento da ordem, por exemplo. No entanto, em alguns momentos o leitor poderá detectar efeitos de poder mais sutis em determinadas passagens do texto e estes

¹¹⁰ FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p.149 - 150.

não serem analisados com mais detalhes. Nestes momentos, a análise da dissertação cuidadosamente não procurou explicar cada fenômeno relacionado ao poder, mas de levá-los e deixá-los explícitos. A informação assim é análise porque é resultado de várias escolhas. Colocar o ponto-de-vista significa também o poder de escolher quais informações entram ou são omitidas no discurso do pesquisador.

4.4.1 - Espaço Público e as relações de poder entre Sociedade e Estado Moderno

Este segmento da pesquisa se desenvolveu a partir do objetivo de apresentar como a formação e a consolidação do Estado moderno transformou completamente o sentido de esfera pública e também as relações sociais, as práticas culturais e políticas inseridas no espaço público. O conteúdo deste subcapítulo, que analisou o espaço público e as relações de poder entre o Mercado, a Sociedade e o Estado Moderno, foi um esforço de reflexão sobre como o poder, do discurso e da ação, age no espaço público e também o constrói.

Marilena Chauí, ao mostrar como se constituiu a estrutura do Estado e da opinião pública, refere-se ao *espaço público*, e de acordo com a autora, quando ocorrem mudanças na estrutura estatal, os *espaços públicos* também são alterados funcionalmente.¹¹¹ Segundo a filósofa, a introdução do *espaço público* no âmbito da sociedade só ocorre num segundo momento, quando é ultrapassada a teoria do direito divino dos reis que restaurava a teologia política pela via jurídica (“a ideia de garantia transcendente do poder e da comunidade”) e ultrapassada a teoria moderna do direito natural que supunha “a existência de uma garantia pré-social e pré-política para o poder,” através de uma visão, não teológica, mas jurídica com relação ao poder.¹¹²

Nesse momento, o “espaço público” aparece num contexto em que a comunidade é restaurada pelo Estado como realidade social, territorial e cultural, acima e externa aos conflitos entre indivíduos, classes ou grupos sociais e dos interesses particulares. E assim, através do direito positivo (como árbitro e legislador) e pela ordenação legal da sociedade civil, o Estado se encarrega de estabelecer juridicamente a liberdade e a igualdade dos cidadãos.¹¹³

¹¹¹ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 276.

¹¹² CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 276.

¹¹³ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 277.

O Estado é a passagem do interesse particular para o interesse geral, das vontades individuais para a vontade geral, dos bens particulares para o bem comum. Detentor do poder público e do “espaço público”, o Estado, enquanto ordenação legal e política, prescreve leis, normas, valores, ideias e práticas fundadas na legalidade e na racionalidade institucional.¹¹⁴

Então, o Estado moderno ressurge, apesar de não excluir a vontade pessoal do governante, através de dois poderes: “o poder de legislar com o direito exclusivo seu – jus legislandi – e o único poder legítimo no exercício da violência e da vingança sociais – jus gladii.”¹¹⁵

A formação do Estado moderno é deste modo um marco histórico que implica a reconstrução de valores, normas, ideias e práticas fundadas na legalidade e na racionalidade institucional. Com a função de legislar e com o poder jurídico, o Estado moderno ressurge como a realidade jurídica, territorial, política e cultural da comunidade. É deste modo, em tese, o árbitro que separa os interesses privados dos interesses comuns. O espaço público moderno surge assim, a partir do processo de enfraquecimento do poder dos reis e de ascensão da burguesia.

Iniciado o processo de consolidação da burguesia no poder, o espaço público adquire novas funções, que ampliam a presença da sociedade no espaço público, mas que também ampliam o poder hegemônico do Estado. Ao refletir sobre a ideologia liberal, Chauí constata que a situação se configura de forma um pouco complexa, porque o Estado não é o único a ocupar o *espaço público*. Porém, a atuação da sociedade civil é reduzida no *espaço público*, quando o poder do Estado na ideologia liberal se amplia novamente. O “espaço público”, na ideologia liberal, é inicialmente bastante influenciado pela sociedade civil e pelo espaço privado do mercado. Entretanto, o Estado não é o único a, exclusivamente, ocupá-lo (por ser considerado como “o poder público”, porém não como a totalidade do público). Com o passar do tempo, a opinião pública na sociedade burguesa (ou na formação social capitalista) passa por um processo que determina “a ampliação da presença do Estado e o retraimento do social.”¹¹⁶

Dependendo da cultura, de contextos territoriais e circunstâncias históricas, o que é direito público (ao voto, a expressão da opinião, de ir e vir, etc.) se restringe a um gênero, idade, classe ou grupo social. Observa-se, assim, que essa inversão do poder político pode ser compreendida em duas etapas:

¹¹⁴ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 277.

¹¹⁵ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 277.

¹¹⁶ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 278.

Numa primeira época, chamava-se opinião pública o direito de qualquer cidadão (leia-se de qualquer proprietário privado) de emitir suas ideias em público para defender seus interesses particulares sempre que se considere prejudicado pelos interesses de outro particular ou mesmo pelo Estado. **Posteriormente**, chama-se opinião pública o direito de alguns cidadãos para emitirem em público ideias que não são suas enquanto particulares, mas que exprimem interesses gerais conhecidos pela razão. A opinião pública consiste, agora, no direito de alguns cidadãos ao “uso público da razão” para exprimir a verdade, que é universal e comum a todos os indivíduos (ainda que nem todos a conheçam e precisem, por isso mesmo, das luzes racionais dos outros), e sobretudo para exprimir a vontade geral, superior a vontade singular de cada um e à mera soma de vontade singulares ou vontades de todos.¹¹⁷

Desse modo, o exercício da cidadania é tarefa exercida por uma pequena parcela da população, independente economicamente, que também se apropria do “uso público da razão”. Os cidadãos dotados desse direito eram homens maduros do ponto de vista da razão, encarregados de instruir publicamente os demais, racionalmente imaturos, para o seu bem, e o da sociedade e em nome da verdade. Estavam, pois excluídos do “uso público da razão” os portadores do signo da imaturidade, isto é, o estar na dependência de outrem – crianças, mulheres, velhos e trabalhadores manuais. A função primordial da opinião pública era pedagógica e cívica.¹¹⁸

E, por último, percebe-se que a opinião pública agora tem que entrar em confronto com os especialistas, com os interesses de classe e com a burocracia do Estado.¹¹⁹

Constata-se que, a partir do século XIX, o cidadão vai deixando de atuar no *espaço público*, e a função política fica cada vez mais burocrática e conferida a um especialista. A opinião do Estado assume, sobretudo, um papel normativo, prescritivo e educativo e é elevada à condição de norma e coerção legais. Já a opinião dos especialistas assume o papel informativo, através da informação acerca das coisas públicas de interesse geral. E a opinião dos cidadãos assume principalmente o papel de exprimir a liberdade de pensamento e de palavra, na forma de opinião pública, assim como através do direito civil, ou seja, através da manifestação democrática.¹²⁰

¹¹⁷ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 278 (Grifos meus).

¹¹⁸ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 278.

¹¹⁹ “Numa terceira época, enfim, a opinião pública passa a ter duas faces complementares: numa delas, é o conjunto das ideias, regras, valores e práticas definidos pelo poder público, isto é, pelo Estado que atua através do “espaço público” (escola, por exemplo) e, numa outra, é o conjunto conflitante das opiniões dos especialistas sobre questões públicas, bem como as opiniões dos cidadãos que exprimem interesses individuais, grupais ou de clãs.” (CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 279.)

¹²⁰ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 279.

Todavia, tem-se a formação de um Estado pautado em normas burocráticas. E, de acordo com Marilena Chauí, “as teorias liberais descrevem a separação entre sociedade e poder, no entanto não oferecem a gênese dessa separação”.¹²¹ Nesta condição, o Estado está encarregado de repor, política e juridicamente, a igualdade e a liberdade, condições necessárias que a sociedade civil não é capaz de repor, sob a forma de lei ou do direito positivo, pela via jurídica ou legal.¹²² Porém, a estrutura do Estado na teoria liberal, diz respeito a um *Estado* “no momento do capitalismo concorrencial e [...] o fato desse Estado não participar diretamente das relações de produção tornava possível determinar com clareza sua diferença com respeito à sociedade civil.”¹²³

Atualmente, “o Estado participa diretamente da acumulação do capital e de sua reprodução ampliada.”¹²⁴ Marilena Chauí também põe em questão o “conjunto de problemas políticos que se abrem com a atuação do Estado capitalista contemporâneo.”¹²⁵ Na concepção da autora, o Estado age cada vez mais de modo a figurar o interesse particular de uma classe no contexto do capitalismo contemporâneo. E apesar da incessante busca em tornar o espaço social homoganeamente, é também responsável pela divisão social e política da sociedade. Isso acontece, porque o Estado não consegue efetuar a universalidade própria do poder (como autoridade impessoal separada), mas atua com a particularidade material de uma classe e através da dominação por meio da submissão generalizada. Se a alienação atravessa o modo de ser da sociedade e da política, a heteronomia¹²⁶ é a mais marcante determinação da existência social contemporânea.¹²⁷

¹²¹ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 279.

¹²² “O Estado põe [...] a igualdade e a liberdade dos cidadãos para que a sociedade civil possa repor-se como divisão social. Definido como superestrutura jurídico-política da estrutura sócio-econômica – o Estado localiza o poder da classe dominante. Assim, o Estado é posto nas relações sociais determinadas cujo pressuposto deve ser repostado pelo Estado sob a aparência”. (CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 280.)

¹²³ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 281.

¹²⁴ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 281.

¹²⁵ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 281-282.

¹²⁶ Heteronomia é um conceito utilizado por Kant e significa as leis que recebemos relacionado ao *Estado de Direito*, no qual todos são obrigados a se submeter à vontade da lei.

¹²⁷ “Destinado a figurar o universal, mas sendo cada vez mais particular; destinado a ordenar e regular o espaço social para torná-lo homogêneo, mas sendo pólo a mais da divisão social; destinado a oferecer-se como lugar da identificação social (seja como vontade geral, seja como razão objetiva), mas sendo realmente a efetuação da divisão social e política; destinado a ser o ponto de confluência da legalidade e da legitimidade, mas sendo realmente o substituto imaginário da soberania; destinado a representar objetivamente os interesses subjetivos da comunidade nacional, mas sendo realmente um momento necessário da acumulação do capital e da exploração da mais-valia; destinado a ser o ancoradouro da autodeterminação face aos poderes estrangeiros, mas sendo realmente um momento necessário e contraditório do imperialismo (na medida em que a internacionalização do capital exige a particularização por meio do Estado nacional); destinado a oferecer à sociedade dividida um poder novo engendrado pelo

O Estado, então, assume função contrária à que se esperava dele: dilatando as diferenças sociais, dando cada vez mais poder às classes dominantes e fragilizando as classes populares para manter o *status quo*. Quando ocorrem mudanças, essas são imperativas; não há consultas justas, os governantes não obedecem às vontades das massas populares. E, em geral, as classes populares acabam pagando o preço de decisões arbitrárias.

Deste modo, “a ideologia que comanda a busca da legitimação é economicista.”¹²⁸ O Estado já não mais atua segundo a justiça, que se serve de critérios para medir o legal, mas pela eficácia racional de ganhos e perdas, “sem determinar a qualidade dos ganhos e perdas em termos sociais e políticos.”¹²⁹ Para obter legitimidade, o Estado utiliza procedimentos de acordo com o lema dos ganhos e perdas que definem a esfera do mercado como paradigma de todas as práticas sociais.

Segundo Marilena Chauí, alguns procedimentos, dentre vários, de legitimação do poder do Estado podem ser mencionados, como a política social de serviços públicos; o planejamento e a administração; a crescente privatização de toda a existência social; a legitimação via planejamento, administração, serviços públicos e unificação das esferas sociais pelo imperativo da maximização do ganho e minimização da perda significativa que os serviços públicos e as atividades sociais em geral: “determinados pela decisão técnica emanada do Estado que consegue, assim, aparecer como o que ele não é efetivamente: o centro da sociedade dispersa e da política cultural.”¹³⁰

trabalho da própria divisão social e distanciado da identificação com a figura empírica da autoridade do governante, mas sendo realmente o poderio de uma classe particular; podemos dizer que o Estado tornou-se a forma superior da alienação na sociedade contemporânea. Como autoridade impessoal separada não consegue efetuar a universalidade própria do poder senão fixando-se na particularidade material de uma classe; como pólo de identificação social para além das divisões sociais não consegue efetuar a generalidade da vida coletiva senão oferecendo-se como potência estranha que realiza a dominação por meio da submissão generalizada. Porque a alienação percorre o modo de ser da sociedade e da política, podemos dizer que a determinação mais marcante da existência social contemporânea é a heteronomia.” (CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 281-282.)

¹²⁸ CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 281.

¹²⁹ CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 282.

¹³⁰ a política social de serviços públicos [aspecto assistencial-tutelar do Estado e dependência da sociedade da conservação cotidiana]; o planejamento e a administração [gestão, administração técnica] que constitui a despolitização da política;¹³⁰ a crescente privatização de toda a existência social;¹³⁰ a legitimação via planejamento, administração, serviços públicos e unificação das esferas sociais pelo imperativo da maximização do ganho e minimização da perda significativa que os serviços públicos (escolas, hospitais, transporte) e as atividades sociais em geral (empresa, esportes, cultura, associações de moradores, sindicatos) não têm seu “ganho” e sua “perda” definidos por sua qualidade, necessidade e sentido sociais, mas são determinados pela decisão técnica emanada do Estado que consegue, assim, aparecer como o que ele não é efetivamente: o centro da sociedade dispersa; a política cultural que lança

Portanto, até mesmo a cultura é usada como ferramenta ideológica para a legitimação do poder do Estado. Pela esfera cultural, o Estado consegue amenizar os conflitos sociais, os movimentos populares, com ideais nacionais (nacionalistas), estaduais e municipais que podem alienar parte da população, com a ideologia,¹³¹ através da indústria cultural e dos veículos de comunicação de massa. No entanto, Marilena Chauí esclarece que “o encolhimento do ‘espaço público’ – perpassando pelos imperativos do mercado – e a despolitização dos sujeitos sociais – transformados em objetos sociais das organizações estatais – não são, todavia, os dados finais”.¹³² De acordo com a autora, apesar do Estado se oferecer como pólo separado da sociedade e acima dela, também realizado e absorvido por meio dela, sua imagem continua a operar sobre sujeitos sociais, quando se observa, por exemplo, o surgimento dos movimentos sociais.¹³³

Por um lado, estes se dirigem ao poder público para que este atue como público, atendendo reivindicações sociais; por outro lado, movimentos sociais que se iniciam fora da órbita do Estado terminam absorvidos pelos dispositivos invisíveis da presença estatal. No primeiro caso, os movimentos funcionam como grupos de pressão; no segundo, como manifestações espontâneas captadas pelo Estado. Os primeiros costumam durar o tempo que dura a reivindicação e os segundos parecem conservar-se por que seus sujeitos não chegam a perceber a absorção operada pelo Estado.¹³⁴

Assim, até mesmo alguns movimentos sociais são absorvidos pela máquina do Estado, seja contemplando-se suas reivindicações (em parte, com a visão economicista), seja com a distribuição de cargos burocráticos ou políticos. Marilena Chauí também nos indica que, no Brasil, o contraponto ao Estado não se faz somente por via da opinião pública, mas pelos movimentos sociais que, de tempos em tempos e pertinentemente,

mão de outros procedimentos além do tradicional controle ideológico realizado pela escola e pela família, incluindo poderosamente os meios de comunicação de massa ou a indústria cultural e a indústria política. Não é casual que a cultura seja posta como indústria: isto indica não só a presença dos imperativos de mercado, mas também a subsunção do cultural à racionalidade do universo industrial, fundada na separação entre dirigentes (os que sabem) e executantes (os que não sabem). (CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 283.)

¹³¹ “Quem e o que pode dismantlar a ideologia? Somente uma prática política nascida dos explorados e dominados e dirigida por eles próprios. Para essa política é de grande importância o que chamamos de crítica da ideologia, que consiste em preencher as lacunas e os silêncios do pensamento e discurso ideológico, obrigando-os a dizer tudo que não está dito, pois desta maneira a lógica da ideologia se desfaz e se desmancha, deixando ver o que estava escondido e assegurava a exploração econômica, a desigualdade social, a dominação política e a exclusão cultural”. (CHAUÍ, DAMIANI. *O que é ideologia*, p. 118.)

¹³² CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 283.

¹³³ CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 283.

¹³⁴ CHAUÍ. *Cultura e democracia*, p. 283.

criam novos sujeitos sociais que relacionando com o poder executivo, legislativo e judiciário alcançam expressão política.¹³⁵

Chauí observa que, desde meados do século XX, “os movimentos sociais são capazes de criar sujeitos sociais em busca de expressão política”.¹³⁶ E, na medida em que isto acontecia, via-se “surgir no interior da sociedade civil e à distância do Estado [...] uma sociedade política”.¹³⁷ Aparecem, nesse contexto, “movimentos sociais que não reivindicam interesses ao Estado nem o pressionam para que esse atue como coisa pública e sim se apresentam em nome da concreção da igualdade e da liberdade pela criação de novos direitos”.¹³⁸ Desse modo, esses “são movimentos políticos ou práticas da sociedade política porque atuam contra o Estado. Assim, é o cerne das práticas democráticas enquanto ações populares que visam ao reconhecimento de direitos civis e políticos”.¹³⁹ Esses movimentos sociais-políticos, de acordo com a autora, surgem contrapondo-se ao poder estatal instituído (vertical, burocrático, hierárquico, administrativo, centralizador) através da prática fundada na participação e na busca de autonomia frente às leis que nos são impostas e que determinam a existência sócio-política instituída.¹⁴⁰

Indo ao encontro do pensamento de Chauí, Raymond Williams argumenta que, em quase todos os movimentos políticos que afirmam representar a Democracia, ou a Democracia Real, o que de fato acontece é “a redução dos conceitos de eleição, representação e mandato a formalidades deliberadas ou formas meramente manipuladas”.¹⁴¹ Há ainda “a redução do conceito de poder popular, ou de governo em favor do interesse popular, as consignas nominais que encobrem o império de uma burocracia ou oligarquia”.¹⁴²

A desigualdade assume diferentes formas sociais, que derivam de modos distintos de produzir valores. “As principais são a exploração, a hierarquia, a exclusão e a segmentação”.¹⁴³ São valores que também são tradicionais e não só produto da ação

¹³⁵ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 284.

¹³⁶ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 284.

¹³⁷ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 284.

¹³⁸ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 284.

¹³⁹ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 284.

¹⁴⁰ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 285.

¹⁴¹ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 130.

¹⁴² WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 130.

¹⁴³ THERBORN. *Globalização e desigualdade*, p. 2.

do Capitalismo.¹⁴⁴ É importante considerar que a globalização também é um processo que dificulta a ação da cidadania, pois desorienta o “cidadão” em relação ao reconhecimento e à tomada de decisão. A esfera pública encontra-se reduzida, restando poucas alternativas de articulação das demandas individuais com ações coletivas. A Cidadania plena só se exerce na prática.

A “Democracia¹⁴⁵ é uma palavra muito antiga e seus significados são complexos”, surgiu como “um termo desfavorável e faccional”, depois tomou sentido de “poder popular”, no que diz respeito ao poder de decisão (visão socialista), e pelo sentido liberal, “eleição aberta de representantes e certas condições (direitos democráticos, liberdade de expressão)”.¹⁴⁶ Entretanto, “essa história ocorreu, e a gama de sentidos contemporâneos da palavra é o seu registro confuso e ainda ativo.”¹⁴⁷ Então, o que está em jogo quando se fala de liberdade? “A globalização, até este momento, não desfez o fortalecimento secular do estado-nação do Século XX, e a importância das relações inter-estatais significa que a cidadania é uma das mais importantes instituições mundiais de desigualdade”.¹⁴⁸

De acordo com Lamy, para que exista o radical conceito de liberdade, é preciso assumir o verdadeiro comportamento de autodeterminação, e não o de mera escolha de opções externas que podem ser as manifestações da autonomia (a heteronímia e a anomia, por exemplo). Para que exista, de fato, autonomia, como capacidade de se decidir o próprio fim, a própria regra ou norma de conduta individual e política, faz-se necessário adquirir coragem de romper com as explicações externas do que queremos para nós mesmos, precisamos ultrapassar as barreiras do “conhece-te a ti mesmo”. A partir desta etapa, a liberdade política pode ser praticada, tornando-se a base estrutural da democracia, pois então adquiriremos a *parresia* ou a coragem de dizer no espaço público (*ágora*), a verdade, independentemente da opinião do outro. Este é um caminho

¹⁴⁴ Sem a participação política na cidade onde se vive ou mora não há cidadania. Segundo José Murilo de Carvalho, ainda permanece a luta pela democracia das ruas e pela virtude pública: “Até a Guerra, o Brasil era uma sociedade agrária, exportadora de produtos primários, governada por uma oligarquia de grandes proprietários, com uma elite europeizada desdenhosa de grosso modo da população formada de pobres, analfabetos e negros.” (CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 125). Mas, hoje, segundo o autor, já existe o cimento de identidade, cuja ausência pode ter sido a causa principal do fracasso da República e de todas as liberdades, antigas e modernas no Brasil. “Uma sociedade em que a tradição foi suficiente forte para manter uma sociedade rural, patriarcal, hierárquica.” (CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 107) “De permeio, o peso continuado do Estado e a recusa da legitimidade do conflito refletem a persistência da tradição positivista.” (CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 105)

¹⁴⁵ “Do grego *demokratia*, *demos* (povo), *Kratos* (governo).” (WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 125.)

¹⁴⁶ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 125.

¹⁴⁷ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 125-130.

¹⁴⁸ AMARTYA SEM *apud* THERBORN. *Globalização e desigualdade*, p. 4.

árduo, mas que conduz à efetividade do princípio constitucional democrático, o qual exige a realização de valores positivados e a verdadeira atuação na definição consensual das decisões políticas, indo além da participação.¹⁴⁹

Entretanto, Habermas (em *O “espaço público”: 30 anos depois*), ao apresentar a importância assumida pelos espaços culturais para a formação da opinião pública burguesa europeia, ofereceu para a pesquisa uma explicação diferente de Chauí, Raymond Williams e Lamy sobre a relação entre a formação do espaço público e do Estado.¹⁵⁰

Habermas considera que, na Europa, as críticas às obras artísticas, a leitura coletiva de clássicos, jornais e revistas serviram como base para “os princípios de igualdade política de uma sociedade futura”.¹⁵¹ E a “Revolução Francesa tornou-se, então, catalisadora de um movimento de politização de uma esfera pública antes de tudo impregnada de literatura e de crítica da arte”.¹⁵² A sociedade na Europa apresentava uma grande diversidade de movimentos burgueses, num crescente processo de politização; assim como uma corrida ao poder de controle social, econômico e cultural. Se, num primeiro momento, a imprensa era constituída de correspondências privadas, com divulgação restrita; num segundo instante, ela passa a ser formada por uma série de jornais manuscritos – submetidos a rígido controle –, que se tornariam públicos na medida em que, adquirindo anonimato, passariam a divulgar os fatos, que se transformavam na própria realidade. A realidade era apenas o que era divulgado e, dessa forma, distinguia-se do individual, tornando-se pública. E, assim, os jornais transformaram-se em instrumento de divulgação de ideias. Não é mais o privado que aí adquire o caráter público, mas o público que se transforma em publicidade, isto é, instrumento de divulgação de opiniões individuais, caracterizadas como sociais e submetidas a julgamento público.¹⁵³ Neste contexto, a informação, a comunicação e as instituições de difusão midiáticas constituem elementos cruciais do espaço público.

O aspecto determinante quanto ao papel que os meios de comunicação desempenhavam era de possibilitar o acesso às informações de forma mais ampliada. É unicamente numa situação em que o exercício do controle político e a lógica da atividade econômica estão subordinados à reivindicação democrática que a informação

¹⁴⁹ LAMY. Princípio constitucional do estado democrático e direito natural.

¹⁵⁰ HABERMAS. O “espaço público”, p. 9-25.

¹⁵¹ HABERMAS. O “espaço público”, p. 9.

¹⁵² HABERMAS. O “espaço público”, p. 9.

¹⁵³ HABERMAS. O “espaço público”, p. 40-41.

estaria acessível ao público, podendo-se, então, falar-se na existência de uma esfera pública. O espaço público é, assim, o domínio da mediação entre sociedade, economia e Estado, no qual o público se organiza e se mobiliza para produzir uma opinião, suscetível de influenciar a vida pública. O público pode também influenciar os processos políticos, tornando-se elemento imprescindível para a elaboração de uma teoria da democracia. Com isto, não se pode falar em democracia sem espaço público.

Em um sentido histórico, *espaço público* aliado à formação do Estado, do Mercado e também diante da opinião pública (na qual os “cidadãos” se representam), e de movimentos de representação social e política é o teatro para manifestações políticas e do poder. Porém, o significado da expressão, atualmente, reduz o peso político porque incrementa outras funções, dando suporte à convivência, ao encontro social, ao lazer e ao consumo. Nesta concepção, há também a despolíticação do termo que, originalmente, possuía valor político. A distribuição espacial dos indivíduos, a vigilância perpétua e constante, o controle do corpo são algumas das práticas que dividem o poder político da maioria da população. Através do isolamento dos indivíduos e da fragmentação das organizações sociais há uma maior probabilidade de controle social e de dominação. Isso ocorre mais aparentemente sutil nos dias de hoje, através de mecanismos mais sofisticados de vigilância repressiva e de fragmentação-privatização do espaço. Inversamente, as novas ordens e os procedimentos tomados contra ou a favor ficam mais claros, nas ditaduras, porque é quando os direitos são suspensos claramente.

Eder Sader também contribui com esta discussão (sobre a redução das práticas políticas no espaço público, a elevada intervenção do Mercado e do Estado no controle social – do corpo e da ação). Ele analisa o período da Ditadura Militar no Brasil e, em suas ideias, aborda a experiência cotidiana da classe trabalhadora na Grande São Paulo em um contexto totalitário.¹⁵⁴ Neste período, de acordo com Eder Sader, os espaços públicos se fecharam para o debate político e o reconhecimento da legitimidade de interesses diversos. Os conflitos existentes foram ofuscados e reprimidos, e as ações coletivas apareciam sob o signo da desordem e do perigo. Na medida em que a política

¹⁵⁴ “Na experiência cotidiana dos trabalhadores nesse período esteve presente uma desarticulação de espaços públicos de expressão popular e sua paciente refeição por caminhos que prenunciam a eclosão dos movimentos sociais. Assistimos tanto ao fechamento de espaços públicos de manifestação política quanto ao fechamento de espaços públicos de convivência social, por onde se coletivizavam experiências sem incidência direta na institucionalidade política.” (SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p.115.)

assumia a forma de uma racionalidade tecnocrática, isenta de paixões e interesses, acima de partidarismos e fruto da competência dos que a exercem, o público se dissolvia com alheamento dos indivíduos na esfera privada.¹⁵⁵

Deste modo, Eder Sader completa seu pensamento, argumentando que falar do fechamento do “espaço público” enquanto lugar de manifestação política não implicava em idealização da situação anterior a 1964. Porque, antes de 1964 em São Paulo, a esfera pública era de longe o lugar da constituição de sujeitos auto-organizados que atuavam ativamente sobre o Estado. Mas, sim o lugar da disputa político-eleitoral por onde se legitimavam agentes políticos antagônicos (com conflitos e as diferenças), na relativa liberdade de ação de sindicatos e outros grupos de interesse. Embora o povo interviesse na política principalmente sob a forma de “massa indiferenciada”, enquanto base de sustentação dos atores políticos reais se expressam aí interesses populares que deveriam ter alguma ressonância nas esferas de poder para que o sistema funcionasse. Além disso, os conflitos que eclodiam no cotidiano podiam ser reconhecidos legítimos, graças à retórica política dominante, e também, à simples presença de sindicatos, organizações populares, imprensa livre etc.¹⁵⁶

O autor demonstra, também nessa passagem, como a democracia se estruturava no Brasil em um período anterior ao Golpe Militar de 1964.¹⁵⁷ No entanto, “com a instauração da ditadura militar, os interesses e aspirações brotados na sociedade passaram a ser sufocados em nome de uma racionalidade que pretendia falar pelos interesses nacionais.”¹⁵⁸ Este mesmo período, marcado pelo “fechamento dos espaços públicos de manifestação política”, expressou-se também necessariamente desta forma no campo da indústria cultural.¹⁵⁹

A intervenção do Estado brasileiro junto aos setores da sociedade (parte da classe dominante e da elite conservadora, detentora do poder político e econômico) e sua associação com o poder estatal americano contribuíram para a restrição das

¹⁵⁵ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 115. (Eder Sader faz referência ao livro *Cultura e democracia* de Marilena Chauí, mas não menciona o número da página.)

¹⁵⁶ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 115-116.

¹⁵⁷ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 115-116.

¹⁵⁸ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 115-116.

¹⁵⁹ Eder Sader explica como ocorreu:

“Houve uma notável expansão da indústria cultural no período pós-64, registrada no extraordinário crescimento da televisão, no crescimento da venda de revistas e jornais e, sobretudo, no aparecimento e êxito de série de livros de popularização científica. Essa expansão se deu ao lado de um mais rígido controle de seus produtos. Tratou-se de apagar a presença de debates, contestações, críticas, sendo o controle mais rígido nos meios de maior impacto, como a televisão e o rádio.” (SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 118.)

manifestações sociais e culturais que se expressavam também politicamente. Neste período, o *espaço público*,¹⁶⁰ no sentido político, ficou bastante comprometido, como também a liberdade de expressão, principalmente das classes populares, uma vez que, para essas classes, não havia acesso aos meios de comunicação de massa, comprometidos com vários setores. Os *espaços públicos* (da forma tradicional, incluindo os teatros e outros pontos de encontro, dentro da cultura brasileira) eram essenciais para a convivência social ou para reuniões políticas, sindicais ou partidárias.

Em termos urbanísticos, a restrição dos espaços públicos é exercida através de um processo de “alisamento da paisagem”.¹⁶¹ É a constatação da destruição física de lugares culturalmente significativos como resultado do ritmo avassalador da remodelação urbana. Nesse processo, as praças e parques, campos de várzea, botequins ou quarteirões inteiros desaparecem e os espaços de convivência formados pelos encontros cotidianos na cidade se dissolvem. Os espaços de convivência, sem incidência política direta, foram os lugares alternativos e por onde um “público” se formou através do intercâmbio de comentários, de informações e de histórias.¹⁶² Nesses anos de Ditadura, a concepção urbanística presidiu a remodelagem metropolitana, expressando também a sua prepotência e o desprezo com que a tecnocracia dirigente e tratou a qualidade de vida dos que não tinham automóvel e não viviam nas zonas nobres da cidade.¹⁶³ E pela exclusão espacial, a classe trabalhadora ficou cerceada em seus direitos, impedida de praticar atividades de lazer, de encontro, atividades culturais, sociais e políticas. Com isso, “também as grandes distâncias e o pouco tempo disponível, os maiores ritmos de trabalho e o cansaço acrescido devem ter contado para uma nítida diminuição das formas de lazer público”.¹⁶⁴

Porém, “apesar de todos os movimentos contrários”, em cada lugar, novas referências (parques, salões de sinuca, terreiros, feiras livres, botequins, salões de baile, cabeleireiras, pontos de ônibus) foram teimosamente recriadas por estes atores sociais.¹⁶⁵ Então, os espaços de encontros, onde informações diversas eram trocadas,

¹⁶⁰ “A indistinção entre o público e o privado não é uma falha ou um atraso que atrapalham o progresso, nem uma tara de uma sociedade subdesenvolvida ou dependente ou emergente [...]. Sua origem [...] é histórica, [...]. Do ponto de vista dos direitos, há um encolhimento do espaço público, do ponto de vista dos interesses econômicos, um alargamento do espaço privado.” (CHAUÍ. *Brasil*, p. 90.)

¹⁶¹ “Alisamento da paisagem” é um conceito trabalhado por Guattari em *Espaço e poder: a criação de territórios na cidade*.

¹⁶² SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 118.

¹⁶³ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 119.

¹⁶⁴ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 119.

¹⁶⁵ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 119-120.

vão se reconstituindo. Observa-se que por “meio desses cruzamentos de falas e experiências foi se reconstituindo um novo *espaço público*”.¹⁶⁶ Neste contexto, Eder Sader apresenta a fala de Magnani, que chamou esses novos espaços de “pedaços” da cidade: lugares, em cada vizinhança, que constituem a mediação entre a casa e o mundo.¹⁶⁷ Eder Sader ainda explica que o resultado desse processo é a transformação da paisagem alisada que sofre um “restriamento” (o termo é de Guattari). Através desses novos “pedaços” novos significados coletivos fluem e expressam as interpretações formuladas sobre as condições de vida na metrópole. A retórica dominante, substituída pela gestão racional e patriótica é absorvida, mas reinterpretada na semântica dos dominados, que suspeitam de todos os políticos e voltam-se para seus interesses. Nesses aspectos, “os movimentos sociais a partir da metade da década de 70”.¹⁶⁸

O controle excessivo do Estado, à época da ditadura militar, que impediu que os setores populares se manifestassem nos espaços públicos, resultou numa nova funcionalidade dos estabelecimentos comerciais e outros lugares.¹⁶⁹ No entanto, o uso e os lugares se diferenciam em cada cidade, assim como se diferenciam no que concerne às classes sociais.¹⁷⁰ Nesta ótica, o processo de urbanização que ocorre nas grandes cidades acaba por conferir hierarquias urbanas que ainda não mencionamos.

O abandono realizado pelas classes ricas e médias do *espaço público* (tradicional) faz, inclusive, com que esse não seja mais de interesse para o urbanismo latino-americano. As classes populares são consideradas perigosas politicamente ou próximas à marginalidade (sujeita a crimes banais), e esse é o principal argumento para que não se construíssem *espaços públicos* em áreas ocupadas pela população pobre. Por isso, Duhau denomina e classifica os *espaços públicos* como clássicos ou tradicionais (praças, parques, casas comerciais), já que as classes ricas e médias substituem seus espaços públicos – ao desenvolverem atividades *extradomésticas* – por espaços especializados, que tendem a concentrar atividades de consumo e de recreação. Desse modo, as classes ricas e médias reencontraram a homogeneidade social de seu espaço

¹⁶⁶ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 121.

¹⁶⁷ De acordo com Magnani: “O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade.” (MAGNANI. *Festa no pedaço*, apud SADER, 1988, p. 121.)

¹⁶⁸ SADER. *Quando novos personagens entram em cena*, p. 121.

¹⁶⁹ DUHAU. *Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI*, p. 60.

¹⁷⁰ DUHAU. *Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI*, p. 62.

residencial, acreditando que assim, iriam obter a segurança que os pontos e espaços públicos tradicionais não ofereciam.¹⁷¹

Ainda conforme Duhau, o *espaço público* não mais desempenha o papel que teve até meados do século XX, e conseqüentemente, não se trata simplesmente de lamentar as transformações senão entender que os novos espaços públicos desempenham, hoje, funções em muitos casos mais aproximadas as desempenhadas pelos espaços públicos clássicos e igualmente, também guardam estreita relação com as formas específicas de consumo.¹⁷²

Para chegar a esta conclusão, Duhau utiliza argumentos de Canclini, que acredita na possibilidade da cidadania pelo conhecimento do consumo. Duhau também aponta outra razão para o encolhimento do *espaço público*, que seria a utilização dos meios eletrônicos como modo de participação na esfera pública. Porém, ainda segundo o autor, parte significativa da vida cotidiana, de recreação e do desfrute de bens culturais e da sociabilidade segue mantendo seu lugar no espaço.¹⁷³

Desta maneira, mesmo com as tecnologias de comunicação à distância, mesmo com o descaso das classes média e alta, ou com o descomprometimento do Estado na geração de espaços públicos, ainda há a necessidade de tais estruturas, também materiais, nas cidades pequenas, médias e nas grandes metrópoles, principalmente para as classes populares, para os jovens, crianças e mulheres. É relevante assinalar que os espaços públicos, além da dimensão política, são também destinados às atividades de recreação, culturais, sendo úteis também para a manutenção da sociabilidade.¹⁷⁴

Neste sentido, Jane Jacobs ajuda a entender como o *espaço público* é usado nas cidades americanas. É pertinente a abordagem da autora porque difere de todas as referências já abordadas aqui. Ressalta-se que, na obra consultada, a autora faz uma crítica ao urbanismo funcionalista e aos modelos urbanísticos do tipo “cidade-jardim”. Para compreender melhor o espaço da cidade, a autora propõe que ele seja dividido em dois tipos.¹⁷⁵

¹⁷¹ DUHAU. Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI, p. 61.

¹⁷² DUHAU. Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI, p. 63.

¹⁷³ DUHAU. Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI, p. 63.

¹⁷⁴ Outro trabalho interessante neste aspecto (e noutros) é o de Rosalina Braga, numa passagem do seu texto ela conclui que: “[...] para os trabalhadores, os espaços públicos de lazer (praças, parque ou áreas para manifestações culturais) não são colocados apenas dentro de critérios estéticos, dos paisagismos para cartões postais, mas prevêm um viver e um conviver nos quais as práticas das atividades lúdicas sejam o centro e o real sentido da construção de tais equipamentos no tecido urbano”. (BRAGA. *Conhecendo a cidade pelo avesso*, p. 172.)

¹⁷⁵ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 291.

O primeiro (o “espaço público”), pode ser utilizado para a circulação pública em geral de pedestres (em que as pessoas se movimentam livremente, por livre escolha, no percurso de um lugar a outro). A autora inclui neste espaço as ruas, vários dos parques menores e às vezes os saguões de prédios, quando usados livremente como área de circulação.¹⁷⁶

O segundo espaço (o “espaço especial”), não é utilizado, normalmente, como via pública pelos pedestres, pois pode ou não ter construções e pode ou não ser propriedade pública; pode ou não ser acessível às pessoas. O importante é que “as pessoas andem em torno dele, ou ao longo dele, mas não através.”¹⁷⁷

Jane Jacobs realiza sua pesquisa, por meio do método indutivo. Como se viu, através desse método, ela divide o espaço da cidade em dois: o público e o especial. Não se trata de uma conclusão teórica, mas sim de uma concepção prática, porque a autora está buscando a diversidade e a intensidade de usos desses espaços, com a intenção de desenvolver propostas para se reduzir a criminalidade e dar vida a lugares pouco frequentados. Assim, a princípio, a autora encara o espaço especial (e critica os limites de horários de utilização destes) como um obstáculo para o pedestre e como uma interferência ao *espaço público*; noutra ângulo, nos horários em que se permite o uso destes lugares, o espaço especial contribui muito para o uso do *espaço público*. “No conjunto, ambos os tipos de espaço contribuem para a circulação”.¹⁷⁸ No entanto, nessa inter-relação existe sempre uma tensão (uma ação e uma reação) entre os dois papéis principais do espaço especial: se por um lado, ele contribui para o uso do “espaço público”, por outro, ele interfere nesse uso [...].¹⁷⁹

Jane Jacobs, ao partir desta observação, alerta que o comércio nas ruas do centro ajuda a promover a intensidade de uso dos *espaços públicos*, mas ela alerta também, que, quando surge um “lugar morto”, este funciona como fronteira, que impede as pessoas de passarem pelo *espaço público*. Porém, a tensão entre o *espaço público* e o privado é reduzida aí, principalmente quando os pontos mortos são reduzidos. Assim, os *espaços públicos* conseguem absorver e anular a maior parte dos seus efeitos (criminalidade, por exemplo).

¹⁷⁶ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 291.

¹⁷⁷ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 291.

¹⁷⁸ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 291.

¹⁷⁹ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 291.

Por isso, a variação da intensidade de intercâmbio entre o espaço especial e o público é necessária, porque um aspecto indispensável da diversidade das ruas e dos distritos são as variedades entre os pontos pequenos e calmos e as progressões de pontos movimentados.¹⁸⁰

Seguindo a linha de pensamento de Jacobs, conclui-se que a diversidade das ruas é interessante não só nos aspectos econômicos e sociais, como também em termos estéticos. A heterogeneidade das vias faz com que as pessoas visitem ruas diferentes, “sem isso para quê sair de um ponto da cidade e ir ao outro?”¹⁸¹ Mas, Jacobs também alerta que a tensão entre os dois tipos de espaço poderia se desfazer inteiramente ou poderia não ser anulada ou compensada naturalmente, se o “espaço público” tornar-se um obstáculo físico ou caso se posicionasse como um conjunto para usos livres. A desconcentração de usuários no “espaço público” significaria um vazio no solo urbano.¹⁸²

Desse modo, os espaços especiais, que poderiam aumentar a intensidade e a diversidade da presença das pessoas, tornando os espaços públicos mais seguros (já que as próprias pessoas que frequentam ambos os espaços, com finalidades diferentes, seriam seus vigias), acabam funcionando como uma fronteira, como é o caso dos grandes parques, das quadras longas, das instituições públicas (com muros extensos), dos aeroportos, das linhas férreas, das vias expressas e dos cursos d’água. A presença destes elementos pode ocasionar o isolamento de bairros ou a divisão dos mesmos, produzindo becos e ruas sem saída.¹⁸³

Tais reflexões servem para apresentar uma visão geral do pensamento de Jacobs. E deste modo, pode-se observar como interagem na cidade, o *espaço público* e o espaço especial, na visão da autora. É preciso entender que a funcionalidade do *espaço público*, nesta concepção, pode ser compreendida como via pública, como é o caso das ruas, das calçadas, das praças, dos pequenos parques. E a autora não faz distinção entre o público e o privado quando fala dos espaços públicos (saguões de prédios) e tampouco quando se refere aos espaços especiais (áreas de instituições públicas ou privadas), os primeiros permitem o acesso a todos, e os segundos atendem por sua vez a uma parcela específica

¹⁸⁰ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 292.

¹⁸¹ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 292.

¹⁸² JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 292.

¹⁸³ Contudo, mesmo com a existência desses “enclaves”, existem áreas interessantes para o uso e a ocupação das pessoas (dependendo das estratégias, como é o caso da favela). Assim, as fronteiras podem estimular a verticalização.

da população. No entanto, Jacobs esclarece que um dos motivos da existência de bairros prósperos é a nítida separação, nas ruas, entre o público e o privado, como não ocorre nos subúrbios ou em conjuntos habitacionais.¹⁸⁴ É uma questão para se refletir: nas favelas, os espaços públicos, no sentido de via pública, são suprimidos (pois se tornam becos) e os outros exemplos de espaços públicos, de forma geral, praticamente inexistem.

O trabalho de pesquisa intitulado *Plano global específico da Vila São Tomás*, referente a uma vila situada em Belo Horizonte, trata o *espaço público* de forma semelhante à visão de Jane Jacob, como se observa neste excerto:

Os espaços públicos são, em sua maioria, configurados pelo sistema viário, praças, parques, largos, etc., geralmente, principais áreas de lazer das cidades. No caso de vilas e favelas, com a escassez de áreas livres e espaços de lazer consolidados, as ruas e becos são utilizados como pontos de lazer e convívio, principalmente próximo a pontos comerciais, de serviço e institucionais.¹⁸⁵

Também é relevante assinalar como o *espaço público* foi definido na II Conferência Municipal de Habitação de Belo Horizonte, realizada em 2002:

Por espaços públicos, entendemos todas aquelas áreas em que é possível a convivência entre pessoas. São as praças, os jardins, as feiras, as quadras esportivas, as sedes de associações comunitárias etc. Os espaços públicos são os espaços de exercício da cidadania. É o lugar do encontro, da conversa, da política, do lazer, do namoro, da vida. Nota-se que, na cidade, esses espaços não estão bem distribuídos, estando concentrados nos bairros mais antigos e onde moram as famílias de maior renda.¹⁸⁶

E também é útil saber de que modo o espaço público é distribuído nas vilas e favelas de Belo Horizonte:

Nas vilas e favelas, os espaços públicos estão sendo ocupados por novas moradias tornando a convivência mais difícil e as pessoas cada vez mais isoladas. Aqueles poucos que ainda restam, muitas vezes são ocupados por atividades criminosas, que aumentam a insegurança e inibem o seu uso. Mesmo quando são construídos equipamentos de usos coletivos (quadras e ginásios) é preciso que a comunidade tenha o compromisso de promover, em parceria com a Prefeitura e com particulares, atividades de integração que tornem a convivência mais agradável para todos.¹⁸⁷

Quando o Estado resolve construir equipamentos coletivos, a exemplo de quadras de futebol, sem antes consultar os moradores locais e sem antes pensar em uma estrutura para auxiliar no funcionamento de um *espaço público* do tipo associação de bairro, que propicie a discussão dos problemas comunitários, que promova atividades

¹⁸⁴ JACOB. *Morte e vida nas grandes cidades*, p. 35.

¹⁸⁵ BELO HORIZONTE. *Plano global específico da Vila São Tomás*, p. 59.

¹⁸⁶ BELO HORIZONTE. *Caderno de texto da II Conferência Municipal de Habitação*, p. 9.

¹⁸⁷ BELO HORIZONTE. *Caderno de texto da II Conferência Municipal de Habitação*, p. 9.

diversas e que discuta soluções possíveis, a manutenção desses equipamentos coletivos fica muito mais difícil. Por isso, ao longo da pesquisa, pensou-se que o futuro do *espaço público* só estará garantido se visualizarmos a política em primeiro plano. Afinal, mesmo os espaços que aparentam ser “neutros”, precisaram de decisões políticas para ser concebidos. Além disso, fica impossível administrar “de longe” áreas tão densamente habitadas e sem a divisão de poder local, como vilas, favelas e até mesmo bairros. Muitas vezes, os representantes dos moradores dos bairros, para buscar os direitos da comunidade e soluções que visem à melhoria da qualidade de vida de suas comunidades, precisam agir contra o Estado (ou contra a classe dominante, que é favorecida pelo Estado) para aumentar seu poder.

Em relação ao espaço da favela, talvez o que mais choque as pessoas que não pertencem a este espaço é a falta de geometria, sua natureza de aparentemente caótica. Muitas dessas pessoas estão acostumadas com o espaço homogeneizado, com o traçado ortogonal das ruas, identificado em qualquer cidade. Quem tem uma visão mais aguçada (que desconstrua a estética do *Belo*) pode, entretanto, ver nas construções de favelas, valores artísticos, de bom senso, de saberes (rural, industrial, técnico, científico). A favela é o lugar construído socialmente em condições urbanas e capitalistas e, assim, quem a procura tenta amenizar o custo de vida, que se eleva com os aluguéis e com a valorização do espaço-mercadoria. A ocupação é um movimento de inclusão para aqueles que não estão dando conta de viver em condições capitalistas formais. Sem a favela, não haveria condições de sobrevivência no espaço urbano desses segmentos marginalizados.

A cidadania significa não só acesso aos direitos e/ou a aceitação de deveres, mas também ter voz; e por isso é importante que se valorize o *espaço público*. Uma rádio comunitária em uma favela, por exemplo, pode constituir uma ferramenta significativa para a promoção de debates, divulgação de informações e difusão de ideias. Esta tecnologia pode dar oportunidade aos cidadãos menos afortunados e o direito deles expressarem argumentativamente e musicalmente a sua cultura, seu meio de vida, suas indignações. A valorização dos artistas locais também é útil e necessária, pois eles podem ministrar aulas com uma intimidade maior com os alunos, podem ter a chance de mostrar a sua cultura, o seu trabalho, podem incentivar os moradores a produzirem cultura (no sentido artístico). Além disso, dependendo do projeto cultural desenvolvido, o artista local pode aumentar o seu prestígio, enriquecer o seu currículo e enriquecer o

seu currículo e receber pagamento por seu trabalho sem precisar se deslocar. Vale ressaltar, que:

[...] o acesso aos bens culturais como também a valorização da própria cultura é o que está em jogo. Noção que se liga à noção de cidadania como direito de representação política; como exigência de estabelecimento das garantias individuais, sociais e econômicas, políticas e culturais. Assim a luta se amplia até “como exigência de um novo modelo econômico destinado à redistribuição mais justa da renda nacional.”¹⁸⁸

As lutas por representação, liberdade e participação imbricam-se com a práxis e com a militância política, social e cultural. “No plano político, a luta não é pela tomada de poder, mas pelo direito de participar das decisões, rompendo a verticalidade do poder autoritário.”¹⁸⁹ Assim como no plano político, “no plano social, mais amplo, nota-se que as lutas não se concentram na defesa de certos direitos ou em sua conservação, mas na luta para conquistar o próprio direito à cidadania, pelo reconhecimento de novos direitos”.¹⁹⁰ E, finalmente, no plano cultural, a luta associa-se à reivindicação de liberdade para difundir ideias, usando diversas formas de expressão, superando preconceitos, injustiças, imposições ideológicas da indústria cultural e da cultura de massa. É a territorialidade e a heterogeneidade da cultura – indo contra a homogeneização e a massificação das ideias e das diversas ideologias – que garantem o *status quo* dominante. De acordo com Marilena Chauí *et al.*, “a autonomia no plano cultural pode visualizar os dois maiores riscos que pesam contra a cultura: a manipulação de massa ou a manipulação mercantil e a normalização política (que pretende fazer da cultura algo “útil”, “eficaz”, “produtivo”);¹⁹¹ isto é, o controle por meio da instrumentalização da cultura.

Portanto, a cultura, aliada ao reconhecimento da autonomia¹⁹² e da cidadania, pode denunciar quem impõe seus pensamentos ideologizantes (o Estado, a publicidade, a indústria cultural, a cultura de massa), pode resgatar sua epistemologia (o culto aos antepassados que lutaram contra as ideologias burguesas e denunciaram as injustiças sociais) e pode constituir um projeto para o futuro. Neste sentido, a contribuição de Alfredo Bosi ao debate sobre *cultura* e relações poder também é bem-vinda:

¹⁸⁸ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 296-297.

¹⁸⁹ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 60.

¹⁹⁰ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 60.

¹⁹¹ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 60.

¹⁹² “A noção de autonomia, que é um vocábulo político, designa a propriedade dos cidadãos de se autogovernarem, o direito de se regerem por leis próprias, independência moral e intelectual” (CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 60.)

Colônia, culto, cultura. Três palavras que se aparentam pela raiz verbal comum. Colonização diz o processo pela qual o conquistador ocupa e explora novas terras e domina os seus naturais. Culto remete à memória dos deuses e dos antepassados que vencedores e vencido celebram. Cultura é não só a herança de valores, mas também o projeto de um convívio mais humano. A cada conceito responde uma dimensão temporal: o presente, o passado e o futuro [...].¹⁹³

Cultura é liberdade, mas é também dominação. Por isso, é preciso se tomar cuidado quando se aborda o tema, quando se elaboram propostas de projetos culturais, porque, mesmo com “boas intenções”, é possível que se caia nas armadilhas do preconceito. O sentido de cultura adotado neste trabalho é amplo e procura envolver “o conjunto das formas pelas quais os homens exprimem suas relações com a natureza, com o espaço, com o tempo, uns com os outros, com o sagrado e o divino, com as mudanças e as permanências”.¹⁹⁴ No cotidiano, a cultura também se manifesta, desde a construção de uma casa, ao modo de plantar, “de cozinhar, de rezar, de cantar, de dançar, de rir e chorar, de festejar o nascimento e de cultuar a morte, de odiar, de fazer sexo, constituir ou não determinada modalidade de vida familiar, de memória coletiva, de encarar a infância, a maturidade e a velhice.”¹⁹⁵

A luta pela liberdade cultural, política e de expressão envolve a luta por cidadania e pela ampliação do espaço público. É uma luta anti-manipulação, a favor do esclarecimento, da autonomia e da liberdade. Porém, a expansão da cidadania em uma sociedade capitalista só é possível com a divisão da riqueza socialmente produzida. A monetarização da vida exige isto. E a luta por melhores salários, muitas vezes, envolve a política. Porém, o poder também é concentrado nas mãos de quem possui os meios de produção, circulação, o controle das terras, do solo urbano e da informação. E como assinala Sérgio Martins: “a ampliação da cidadania é a luta por poder.”¹⁹⁶

A participação política e cultural na vida pública exige ainda trabalho coletivo fiscalizador, pois somente a garantia do exercício das liberdades individuais não assegura que os direitos democráticos sejam cumpridos. A democracia baseada no consenso econômico não permite autocrítica, cria tabu, encerra discussões indesejadas

¹⁹³ BOSI. *Dialética da colonização*, quarta capa.

¹⁹⁴ BOSI. *Dialética da colonização*, p. 296-297.

¹⁹⁵ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 26.

¹⁹⁶ “Sabemos que a expansão da cidadania existente implica uma ampliação na participação da riqueza socialmente produzida; que impõe modificações nas situações experimentadas pelas classes sociais, o que dificilmente seria acessível a partir das condições que as determinam. Sabemos que os direitos sociais, ao serem inscritos como deveres do Estado, impõem-lhe custos, perturbando a geometria do poder. Mas sabemos também que a modificação das situações de classe, enquanto fruto da cidadania, não altera os pilares sobre os quais a sociedade encontra-se estruturada e a partir dos quais se reproduz.” (MARTINS. *Poder, política, urbano e a caixa de Pandora*, p. 35.)

pelo poder. Há muitos problemas nas democracias, e se não se toca na economia, estes problemas tornam-se insolúveis. A política, da forma como é praticada hoje, também se apresenta problemática, pois está mais voltada ao exercício do poder, do que preparada para a conciliação entre as formas de liberdades. “A liberdade dos antigos”¹⁹⁷ era mais participativa. “A liberdade dos modernos”¹⁹⁸ e dos contemporâneos têm características representativas. Assim, as duas liberdades se chocam no momento atual, e a *cultura*, a *cidadania* e o *espaço público* podem ter significados completamente diferentes, dependendo da posição ideológica e/ou partidária que se assuma. Esses três conceitos e ideais dependem do modo como o sistema de governo é assumido em um país. No Brasil, há duas influências na política, que são opostas: de um lado, há a modernidade inconclusa e ambígua e, de outro, a força da tradição. Os projetos modernizadores são conservadores, o que constitui uma contradição. A tradição parece um sistema às margens do oficial que funciona na prática, mas que independe de leis formalizadas. A relação do Estado com o indivíduo é ainda uma combinação de repressão e paternalismo. Devido ao envolvimento na malha crescente da burocracia estatal, a incorporação ao sistema político “não gera cidadania, no máximo estadania”, como constata José Murilo de Carvalho. Deturpa-se, ao mesmo tempo, a boa modernidade e a boa tradição.¹⁹⁹ Portanto, atualmente, a ampliação dos direitos à participação política é uma emergência.²⁰⁰ A participação exige uma retomada do uso e a ampliação dos direitos sobre o espaço público, da forma concreta e tradicional, e da forma moderna, no sentido de opinião pública. Estrategicamente, a luta das classes populares deve ser pela ampliação dos espaços públicos e deve ser direcionada à conquista do direito à cidade. “Quando se retira o direito ao espaço, estão comprometidas, não somente a subsistência material das pessoas, que necessitam morar, habitar, mas também as suas condições de

¹⁹⁷ A liberdade dos Antigos: caracterizada pelas repúblicas antigas de Atenas, Roma e Esparta. Adotada pelos jacobinos (a liberdade de participar coletivamente do governo e da soberania, de decidir em praça pública os negócios da república: era a liberdade do homem público). (CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 83.)

¹⁹⁸ A liberdade dos Modernos não exclui o direito de participação política, mas a participação se faz agora pela representação e não pela participação direta. É a liberdade do homem privado, dos direitos de ir e vir, de propriedade, de opinião, de religião. (CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 83.)

¹⁹⁹ CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 127.

²⁰⁰ “[...] os princípios fundamentais que orientam a construção desse espaço [público] são extraídos de uma concepção de espacialidade que repousa sobre a lei, geral, uniforme e democrática. Trata-se de uma formalização social que possui em sua base uma divisão territorial das práticas sociais, segundo a ideia de direito e de justiça. O espaço se estrutura pela aplicação de diferentes regras que classificam e hierarquizam os territórios. [...] Acreditamos, assim, firmemente, que, no debate sobre a democracia, a geografia está apta a demonstrar que não pode haver cidadania sem democracia, não pode haver cidadania sem espaços públicos, e o espaço público não pode existir sem uma dimensão física” (VALVERDE. *A transformação da noção de espaço público*, p. 141.)

união, reunião, as suas relações.”²⁰¹ O espaço público é o espaço para o ensaio, o encontro, a reunião. Sem esta preparação, há uma redução da práxis política e o exercício da cidadania fica mais restrito ao campo jurídico do que ao político.²⁰²

A questão evidente é que a participação no espaço público não deve ser exclusiva da política, deve envolver também a cultura. É imprescindível que não se separe a cultura da política. A busca não é por uma democracia universal, tampouco por uma cultura universal, o que devemos reconhecer é a diferença. A cidade é um espaço cultural e educativo de grande escala. Porém, não é possível realizar um projeto de ampliação de direitos de participação sem pensar na continuidade. Pensar nos jovens e crianças, como também nas mulheres, é um caminho inclusivo. Neste sentido, é necessário inclusive se enfrentar os medos, como também se abrir mão da falsa noção de segurança, questionar as ideologias que criam a sensação de violência e partir para o caminho do encontro, do debate, em direção a potencialização do poder da fala (e outras maneira de expressão) e da escuta (e outras maneiras de percepção).

Nessa perspectiva, as políticas públicas como direito é a principal ferramenta para se corrigir as distorções que o mercado e a cultura do consumo criaram, contribuindo para a ampliação das desigualdades sociais e culturais. Mas democratizar a cultura é também ampliar a liberdade de acesso também espacial. Por isto, a cultura como direito está intimamente ligada ao direito à cidade, que também exige a manutenção de lugares e políticas públicas, com a finalidade de garantir o uso coletivo da cidade pelos diversos cidadãos, independente da situação econômica ou classe. Nesta dinâmica dialética, os espaços públicos se formam e a cultura como direito é uma emergência da sociedade atual, principalmente para as culturas marginalizadas e fragilizadas.

²⁰¹ DAMIANI. *A Geografia e a construção da cidadania*, p. 61.

²⁰² O espaço público foi, [...] em grande parte, parasitado pela ação demagógica dos governantes, por uma mídia criticamente dócil e pela passividade da “massa”, tudo isso resultando na transformação de toda discussão social em um espetáculo. O desafio é, portanto, o de retomar o espaço público como lugar de uma participação ativa, normatizada e refundá-la como um espaço da política. (VALVERDE. *A transformação da noção de espaço público*, p. 146.)

4.5 - Espaço público contemporâneo: a liberdade cultural e política X o controle e a exclusão

Com a expansão do modo de produção capitalista no século XX e a sua consolidação no Brasil, através da industrialização, a partir da década de 50, o significado de *espaço público* passa a ter o sentido de *lugar de consumo, de lazer, e de via de acesso*. É o que demarca Ana Fani Carlos, quando fala do uso do espaço na metrópole.²⁰³ Para a autora, “ao lado dos espaços públicos, há, na metrópole, os espaços semi-públicos, que tendem a substituir o público”.²⁰⁴ Entretanto, há também “os espaços comerciais, galerias, *shopping centers*, por exemplo, onde os encontros, organizados e normatizados, são locais de exclusão.”²⁰⁵ Neste caminho, “assiste-se, assim, à constituição da identidade abstrata, produzida como consequência da extensão do mundo mercadoria, que invade e transfigura a vida cotidiana”.²⁰⁶ E deste modo, “os signos proporcionam o modelo para manipular pessoas e consciências, organizando as relações sociais direcionadas pelo consumo do espetáculo”.²⁰⁷

Os interesses industriais repercutem no planejamento urbano e na modificação das ideias sobre o uso da rua. Deste modo, as feiras ao ar livre e as manifestações artísticas e políticas obedecem à lógica do trânsito (do automóvel), a cultura apropriada pela indústria e por empresas torna-se economia da cultura/indústria cultural, a arte é antecipada pelo *marketing* cultural, as praças e espaços públicos se transformam em monumentos que visam ao turismo, ou seja, é fácil perceber o uso direto de símbolos para atrair consumidores em potencial. No meio urbano, e principalmente nas grandes cidades, o uso público dos lugares tem como empecilho a crescente ocupação privada e o uso privado do solo (ocupação para moradia, uso irregular pelo comércio e diversas atividades capitalistas formais e informais).

O espaço público contemporâneo é o resultado de um longo processo histórico e possui significado polissêmico. Sua origem remonta à formação dos estados nacionais. Ele se funda na base organizativa da cidade em seus moldes ocidental, onde há uma clássica separação entre espaços públicos e propriedade privada. O espaço público é um instrumento urbanístico fundamental que organiza a cidade democrática contemporânea, seriamente ameaçada pela dissolução, fragmentação e privatização de seus espaços. No

²⁰³ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole*, p. 36.

²⁰⁴ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole*, p. 36.

²⁰⁵ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole*, p. 36.

²⁰⁶ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole*, p. 37.

²⁰⁷ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole*, p. 37.

espaço planejado moderno há uma organização implícita que facilita o controle, a ordem de quem governa e a manutenção do *status quo*. Neste sentido, o que caracteriza o uso dos espaços públicos, nos dias de hoje, é fundamentalmente a cultura do evento ou do espetáculo.²⁰⁸

O evento traz a multidão às ruas quando oferece uma falsa sensação de liberdade e segurança (sentimentos contraditórios, mas que coexistem), atrai o foco de atenção da mídia – a visibilidade para as cidades, incrementando o turismo e a economia. Até mesmo as manifestações políticas de hoje acontecem na forma de evento (passeatas, greves, manifestações, paradas, eleições). Neste contexto, o controle social é concretizado com as normas das prefeituras (Lei do Silêncio, Códigos de Posturas), alvarás dos Bombeiros e da Polícia Militar entre outras formas de controle. Além da vigilância que também disciplina o público (semelhantemente à análise se aproxima as conclusões de Foucault). Qualquer situação que fuja do controle é considerada desordem e vira caso de polícia. Os espaços homogêneos e planejados são a garantia do controle. Os holofotes ofuscantes e as câmeras por todos os lados garantem a segurança do patrimônio público.²⁰⁹

Ao longo dos tempos, como abordado anteriormente neste capítulo, tem ocorrido uma crescente despolitização da expressão, de seu significado e das práticas sociais a ela associadas. Como esfera pública, o espaço público contemporâneo deixa de ter a importância política que tinha em outros tempos, nas sociedades antigas e no início da Era Moderna. Além disso, os espaços públicos concretos (clássicos/ tradicionais ou modernos) também são esvaziados de sentido político. A educação política e a cultura

²⁰⁸ “Para descrever o espetáculo, a sua formação, as suas funções e as forças que tendem para sua dissolução, é preciso distinguir seus elementos artificialmente inseparáveis. Ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida a própria linguagem do espetacular, no sentido de que se pisa no terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo. Mas o espetáculo não significa outra coisa senão o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém.” (DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 11.) (Tradução de eBooksBrasil.com).

²⁰⁹ Nessa análise, também é possível comparar o que Foucault constata em sua obra (os mecanismos de controle social através da vigilância em todos os ambientes) com o que Lefebvre apresenta sobre o espaço abstrato.

“Produto da violência e da guerra, o espaço abstrato é instituído pelo Estado e, portanto, institucional. Ele serve de instrumento para que os detentores do poder – político e econômico – destruam tudo aquilo que representa ameaça e resistência, em outras palavras, abra caminho para que se homogeneizem as diferenças. O espaço serve, assim, ao poder institucional como um tanque de combate, instrumentalizando a homogeneização. [...] O sentido do espaço absoluto nada tem a ver com o intelecto, guardando relação com o corpo, com as ameaças à existência (através de sanções diversas), com as emoções (colocadas à prova a todo instante). Este espaço é vivido, ele não é concebido, é espaço de representação, mais que representação do espaço.” (LEFEBVRE. *La production de l'espace*, p. 92.)

política ficam comprometidas na medida em que os sujeitos nem sentem falta da política nas ruas, nas praças, na imprensa. E a banalização do espaço público permite que formas de poder – clássicas, modernas, locais, sub-nacionais, nacionais, transnacionais – acumulem-se, desestabilizando as estruturas construídas para oferecer a garantia de uma sociedade democrática.²¹⁰

A liberdade pública é a condição concreta que construiu vários exemplos de prósperas sociedades que até hoje contribuem para um imaginário ideal de sociedade de paz e participação. É importante ressaltar, aqui as contribuições de Roger Silverstone, que argumenta a partir da justaposição do meio com a vida cotidiana.²¹¹ *Meio* significa espaço; inclui aí os meios eletrônicos, com seu papel cada vez mais decisivo, e também os livros e a imprensa, que definem nossa maneira de ver, ser e atuar.²¹²

Para Silverstone, nem os meios nem a vida cotidiana são fenômenos unitários, nem tampouco guardam uma relação singular entre si. Os meios estão se transformando em realidade suprema de segunda ordem, totalmente equivalente ao que entenderíamos como o mundo de contato cara a cara.²¹³ Porém, de um ponto de vista social, é através do contato cara a cara que se mantêm as relações significativas e sólidas. Relações que, em lugares concretos e ao longo de gerações, reproduzem-se com o transcurso do tempo. Em todo este processo, o eixo é o corpo. Este do *ser* traduzido como *presença* – ao contrário do que o autor chama de a “*polis* dos meios”, onde a ausência-presença é uma marca. A supremacia dos meios traz o risco de uma dependência tecnológica coletiva exagerada e a presença intrusa do Estado e de seus agentes em todos os poros da vida diárias.²¹⁴ A “*polis* dos meios” não é um espaço de aparição, mas um espaço de controle dos meios privados e, desde logo, de resistência dos usuários.

A internet é a grande promessa de resgate do espaço público, mas ainda é cedo para se fazer esta consideração. Se a publicidade e a propaganda são as grandes

²¹⁰ “A realidade hoje nos impõe grandes questionamentos para a abordagem do espaço público. A consolidação de novos produtos imobiliários – loteamentos fechados, shopping centers, centros empresariais, parques temáticos, centros turísticos – questionam o significado do espaço público. Os novos espaços “públicos” – realmente semi-públicos ou pseudopúblicos – são muitas vezes caricaturas da vida social, negando ou ocultando as diferenças e os conflitos, tornando a sociabilidade mais “clean” e, em último termo, negando-a.” (SOBARZO. *A produção do espaço público*, p. 95.)

²¹¹ SILVERSTONE. *La moral de los medios de comunicación*, p. 170.

²¹² “Na vida cotidiana, os indivíduos podem ser livres, criativos, mas também podem ser explorados, excluídos e reprimidos. Não há outro lugar, a vida cotidiana é um espaço moral. (Não se pode sustentar sem confiança e veracidade, sem reciprocidade e responsabilidade com os outros).” (SILVERSTONE. *La moral de los medios de comunicación*, p. 168.)

²¹³ SILVERSTONE. *La moral de los medios de comunicación*, p. 170.

²¹⁴ SILVERSTONE. *La moral de los medios de comunicación*, p. 175.

responsáveis pelo processo pelo qual, outras mídias tornaram-se deficientes como veículos culturais, políticos (reduzindo os espaços de debate, crítica e informação e ampliando os espaços de propaganda e publicitários); com a *internet*, parece ser uma questão de tempo que isto venha a ocorrer também, ou seja, a perspectiva é a de que o controle da rede pelas empresas e o Estado tenda a crescer progressivamente. E a esperança é a de que a infinidade de opções possa ser um impedimento para as grandes empresas tomarem a *internet* como espaço particular, como acontece com os jornais, que não podem criticar governos e empresas de modo incisivo devido ao risco de perderem suas contas publicitárias.

Pela mediação da tecnologia e das comunicações, atualmente é possível compartilhar emoções, afetos, discursos, trabalhos, produtos, serviços, educação, lazer e a organização da vida. Isso, nos dias de hoje, vai do telefone à internet e, apesar disso, a exclusão cultural contemporânea está também relacionada à tecnologia. A “era do acesso”, neste caso, é um paradoxo, exclui e inclui ao mesmo tempo. A informação e a formação tecnológica são o mais recente *firewall* (paredão de fogo) da exclusão social e econômica. Não basta ler e escrever. Tem-se que se saber teclar, calcular e navegar. Esse não é um processo que possa ser tomado em termos absolutos, mas diferencia muitos na hora da obtenção de emprego ou nas relações sociais e afetivas. A vida cotidiana se reterritorializa e novos agrupamentos, antes reunidos nos lugares da cidade, agora acontecem em espaços virtuais e em redes de conexão. Apesar de todos os avanços nos meios de comunicação, instituições sólidas como a Escola (todo o universo educacional), a Igreja, a Cidade e a Imprensa passam por uma crise. A comunicação presencial não envolve somente o diálogo, mas também o comportamento. Nos tempos atuais, em que quebrar regras é uma regra, as instituições marcadas pelos *habitus* têm um paradoxo a enfrentar: adaptar-se diante de uma sociedade complexa e heterogênea, pluriétnica, multicultural. A “ubiquidade, a imediatez e a instantaneidade são três fenômenos que caracterizam este mundo virtual e favorecem, em certo sentido, o impalpável e o intangível, e nos predispõe aos modos virtuais de ser”.²¹⁵

Para analisar este fenômeno da sociedade urbanizada, é necessário entender como ocorrem os processos de comunicação. Segundo Castells, a comunicação é compartilhar significados mediante o intercâmbio de informação. O processo se define pela tecnologia da comunicação, pelas características dos emissores e dos receptores da

²¹⁵ SHAYEGAN. *La luz viene de Occidente*, p. 239. (Tradução minha).

informação, por seus códigos culturais de referência, por seus protocolos de comunicação e pelo alcance do processo.²¹⁶

Apoiando-se no filósofo e dramaturgo alemão Shiller, Castells afirma que o significado só pode ser apreendido no contexto das relações sociais, onde se processam as informações e a comunicação. E ao focalizar a comunicação no alcance dos processos, o autor faz distinção entre a “comunicação interpessoal”, na qual os emissores e os receptores de significados são os sujeitos da comunicação, e a “comunicação de massas” (a imprensa, o cinema, o rádio, a televisão), onde o conteúdo da comunicação pode definir o conjunto da sociedade. A comunicação de massas normalmente é unidirecional, mas algumas formas de interatividade podem ser incorporadas, como o telefone, cartas e correios. No entanto, com a difusão da internet, surge uma nova forma de comunicação interativa, caracterizada pela capacidade de enviar mensagens de muitos para muitos, em tempo real, em um momento concreto. Essa nova forma de comunicação pode ser utilizada, de ponto-a-ponto, em rede de usuários-emissores, possibilitando a interatividade de receptores e emissores, em uma articulação de todas as formas de comunicação, em um hipertexto digital.²¹⁷ A comunicação digital global não está sustentada por uma difusão hierarquizada da cultura dominante. A comunicação digital é um sistema variado e flexível, aberto no conteúdo de suas mensagens, mas que depende de configurações concretas de empresas, poder e cultura.²¹⁸ E “apesar da crescente concentração de poder, capital e produção no sistema de comunicação global, o conteúdo e o formato reais estão cada vez mais diversificados.”²¹⁹

As contribuições de Castells auxiliam no entendimento sobre o poder na comunicação e no espaço público midiático, que pode ser identificado principalmente nas estruturas hierárquicas de difusão e consolidação da informação. O poder de dominação também se caracteriza na repetição das formas e conteúdos e tem uma tendência à concentração.

Ao contrário disso, a liberdade de expressão, para se efetivar, exige da cultura a flexibilidade e a diversidade. Ao mesmo tempo, a livre interatividade como direito e projeto é uma saída para um sistema rizomático, não arbóreo, um sistema

²¹⁶ CASTELLS. *Comunicacion y poder*, p. 87-88. (Tradução minha).

²¹⁷ CASTELLS. *Comunicacion y poder*, p. 88-90. (Tradução minha).

²¹⁸ CASTELLS. *Comunicacion y poder*, p. 87-190. (Tradução minha).

²¹⁹ CASTELLS. *Comunicacion y poder*, p. 190. (Tradução minha).

descentralizador, que opera em uma lógica “contra-poder”. Se o respeito ao próximo é uma tradição cultural, o respeito ao diferente ainda é uma tradição a ser inventada. Então, as formas de acumulação de poder, contrárias às formas de liberdade, devem ser combatidas em todas as instâncias que criam regras, seja no campo político, jurídico e econômico como também na escala sensível, na escala social, (associações fornecidas pela economia, linguística, psicologia, direito, gestão, etc.).²²⁰

Atualmente, no Brasil (há quase três décadas em um regime democrático), é urgente se debater e se levantar propostas que visem à ampliação dos direitos a viver, expressar e interagir de todas as minorias, independentemente dos costumes, da tradição, da etnia e da cor da pele, liberdade que diz respeito ao uso daquilo que foi definido nas seções anteriores nesta pesquisa como *espaço público*.

No que diz respeito à relação público/ privado do espaço, algumas cidades optaram por dois caminhos: um no sentido de valorizar o uso público dos espaços das cidades e outro de deixar para a iniciativa privada a construção e manutenção de espaços híbridos que têm função pública, mas que são administrados por empresas privadas ou pessoas físicas. Esta última escolha ofereceu condições para o surgimento de uma esfera pública burguesa na Europa, por exemplo, e para uma elitização cultural em países americanos, como também acabou excluindo a grande massa de trabalhadores dos espaços privilegiados. Assim, os espaços de uso público apresentam diferenciações quanto ao público beneficiado. A contradição é que os equipamentos de uso coletivo públicos construídos pelo Estado, os espaço multiuso, muitas vezes, são qualitativamente piores nos bairros de população pobre e de periferia. Até mesmo os serviços públicos de manutenção e o conteúdo de programação cultural destes espaços são muito melhores nos bairros ricos, quando constatamos na prática, de acordo com a experiência de vida em uma cidade. As políticas públicas culturais não escapam das relações de poder e através dos espaços simbólicos da cidade essa constatação se evidencia.²²¹

²²⁰ LATOUR. Como prosseguir a tarefa de delinear associações?, p. 15. (Tradução do espanhol: Hely Rodrigues)

²²¹ Os filósofos antigos constataam que há o partido dos pobres e o dos ricos, mas isso não é apenas uma "constatação sociológica", não se trata de dizer: há os que têm dinheiro e os que não têm etc. Os pobres são, na verdade, os que não têm títulos, os que não podem fazer a política, governar, ao contrário dos que naturalmente já possuíam este título, em função de seu nascimento, de sua nobreza, de sua sabedoria etc. Há uma divisão simbólica do espaço da comunidade, que não é definida sociologicamente, por uma reunião de tais e tais categorias em um grupo. O que quer dizer, a política é o governo dos iguais sobre os iguais. O conceito de poder, do governo dos iguais sobre os iguais que é uma espécie de paradoxo lógico, político e social monstruoso. A luta de classes... (RANCIÈRE. O dissenso, p. 95.)

Na capital mineira, o planejamento urbano, em princípio, baseou-se na centralidade, mas, depois da década de 70 do século XX, houve um esfacelamento desta. Apesar de o comércio estar localizado cada vez mais distante do centro histórico, falta muito para os equipamentos culturais serem descentralizados. As atividades artísticas ainda são muito concentradas na região Centro-Sul desta capital. Mesmo com a ampliação de espaços culturais na periferia, estes ainda estão aquém dos espaços culturais elitizados e, além disso, a cultura popular construída na periferia é pouco ou nada valorizada. O Estado procura suprir algumas necessidades que a educação formal não deu conta, mas este processo acaba reproduzindo a lógica capitalista de formação de um público de consumidores, e não de produtores de crítica e de formação criativa, estética, política, humanista, conceitual, etc.

Em Belo Horizonte, as praças e equipamentos coletivos dos bairros nobres têm mais eventos culturais que os outros bairros. Em São Paulo, o “insulamento” das periferias suburbanas fez criar uma cultura urbana reivindicatória baseada no *rap* e no *hip-hop*, que não é somente local, mas que dialoga com a cultura de periferia, principalmente, estadunidense. No Rio de Janeiro, o *funk* se alastrou pela periferia, tornando esta cultura independente de recursos públicos, dando ao cidadão pobre, historicamente com menos direitos, liberdade de criar e participar de seus próprios eventos – que ocorrem em quadras de esportes, ruas, becos e praças das vilas e favelas. Nas periferias das grandes cidades brasileiras, os espaços públicos, mesmo escassos, são a extensão da casa, e o uso destes é bem mais complexo do que em bairros organizados arquitetonicamente.

A intensidade de revitalizações e as reorganizações urbanas, tendo como prioridade os parques e os centros culturais, são reforçadas, no período atual, pelo turismo de lazer e pelas atividades de fim-de-semana, bem como pelas excursões e visitas de estudantes. Os parques e centros culturais, nos períodos de crises econômicas e desemprego, quando democráticos, são indispensáveis para aliviar o *stress* dos jovens e a sensação de claustrofobia da vida urbana – o que é diferente do que acontece com os espaços culturais particulares, que, em momentos favoráveis, contribuem para o crescimento de equipamentos coletivos destinados ao lazer, ao evento e ao consumo coletivo de produtos culturais, mas em situações de dificuldades econômica perdem força. Ao mesmo tempo, com o advento da internet, outras formas de socialização, como as redes sociais, e outras formas de expressão, como os *blogs*, têm possibilitado

não uma nova oportunidade de agir coletivamente e de promover contatos, reuniões. Mas tal batalha, para ser bem sucedida, precisa conquistar os espaços físicos de usos coletivos. É um desperdício uma sociedade deixar os espaços públicos tradicionais ao abandono, os prejuízos não podem ser medidos monetariamente. São perdas culturais e políticas, duas essências humanas que movem toda a sociedade. Porém, nas vilas e favelas brasileiras, onde o Estado se faz pela “ausência presente”, o *espaço público*, na forma de associações de bairro, foi e está sendo importante para que essas comunidades obtenham o direito, à urbanização e aos equipamentos coletivos de lazer, à cidadania completa. Assim, um *espaço público* com sentido político consegue gerar outros *espaços públicos*, com sentido de uso mais amplo.

Os espaços públicos tradicionais das cidades garantem formas de encontro gratuitas, que se confrontam com o modo burguês de se pagar por tudo que se usa, por todo espaço em que se permaneça. Nesta visão burguesa, a exclusão espacial é imposta aos que não têm recursos para pagar por algo.

Os espaços públicos culturais funcionam como alternativas para o exercício político, cultural e social. Porém, a qualidade da programação, as oportunidades de repercussão e exibição devem ser reforçadas pelo público, que, através do discernimento e da crítica, amplia sua própria capacidade de autodeterminação. Embora, ao se construir um espaço de uso público, deva-se pensar em todos os gêneros, idades, origens e classes (sociais e econômicas).

Lembrando Jacobs, os espaços ou centros culturais podem ser classificados como espaços públicos especiais, porque, apesar de servirem ao acesso à cultura, têm horários de funcionamento programados e, ao mesmo tempo em que operam sobre um princípio de ampliação do acesso aos bens artísticos e culturais produzidos na sociedade, também são uma junção contraditória entre a obra de arte e o Capital.²²²

Entretanto, “se hoje, [...] qualquer *hall* de banco é chamado de centro cultural e qualquer ante-sala é considerada uma galeria, o que caberia aos centros culturais nesse contexto no qual tudo, em princípio, pode acontecer em todos os lugares?”²²³ Para Ramos, sejam quais forem as condições de atuação, o centro de cultura deve ser um espaço de inovação, de descoberta, de revelação da realidade.²²⁴

²²² JACOBS. *Morte e vida de grandes cidades*.

²²³ RAMOS. *Centro cultural*, p. 6.

²²⁴ RAMOS. *O centro cultural como equipamento disseminador de informação*, p. 96.

Conclui-se com isto que os centros culturais podem servir ao capital, à “cultura” dominante, às empresas, aos Estados e, assim, marcam o território através dos monumentos e marcos, mas também servem como mecanismos de auto-representação em comunidades, com o intuito de afirmar identidades coletivas. No Brasil, paulatinamente, são construídos espaços destinados à memória e à divulgação de grupos étnicos indígenas, negros e de comunidades de cultura emergente que reivindicam o direito à cultura, ao pertencimento em uma escala sub-nacional, nos espaços intersticiais desse “não lugar” onde se constroem as diferenças e onde nascem os processos de interação simbólica e a possibilidade de hibridação cultural.²²⁵

Se o poder é ao mesmo tempo a capacidade dos mais fortes se organizarem, também é a possibilidade que os mais fracos têm para tentar viabilizar seus direitos. Neste duelo de interesses, a comunicação em massa tem um papel fundamental, tendo em vista que vivemos em uma época totalmente dependente da tecnologia. Nos dias de hoje, reduz-se, cada vez mais, a relação dialógica presencial. Em contrapartida, gradualmente, amplia-se a capacidade humana de se comunicar à distância.

A liberdade de se expressar é a liberdade de linguagem, e também é a liberdade corporal, de ter acesso aos lugares públicos – de trânsito, de ver e de ser visto, de participar e decidir sobre o próprio meio social, principalmente nos espaços culturais públicos. Esses, muitas vezes, têm a função de amenizar o processo de monetarização da obra de arte e de bens e produtos culturais, mas são também veículos democráticos, que possibilita o acesso às práticas espaciais, isto é, o direito à cidade, de percorrê-la, de conhecê-la. Desse modo, democratizar a cultura é ampliar a liberdade de acesso também espacial, derrubando as barreiras que impedem a fluidez do conhecimento.

²²⁵ SHAYEGAN. *La luz viene de Occidente*, p. 132.

5 - CAPÍTULO 2: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO CULTURAL (Os espaços culturais no contexto da urbanização e da reestruturação urbana)

5.1 - A origem do espaço cultural

O que faz uma obra de arte ser eterna, no sentido humano, não são os detalhes que ela nos traz do passado morto, mas o que significa em confronto com a nossa própria experiência.

Lewis Mumford

As formas espaciais, os monumentos como ambiente construído e a organização espacial de uma cidade são formados em determinadas estruturas sociais e momentos históricos que, portanto, exercem certas funções, usos e significados. A relação dialética entre a estrutura, a forma e a função dos lugares é reproduzida com o processo social de determinadas épocas. Deste modo, de tempos em tempos, há uma re-significação dos conteúdos e das formas espaciais. A partir desta reflexão entende-se que o espaço cultural também é uma estrutura complexa que, ao longo dos tempos, é re-significada, de acordo com o pensamento de uma época, como também de acordo com a autonomia dos lugares, segundo preceitos políticos e ideológicos, com a cultura local, assim como a partir das relações hierárquicas de poder que podem estabelecer condições para criações e articulações que produzem espaço. Neste caso, os lugares referidos são os locais por onde a cultura, a arte e a comunicação são expressas e pesquisadas. Nesta pesquisa, consideram-se como espaços culturais, o conjunto de lugares culturais (equipamentos coletivos de lazer, museus, bibliotecas, cinemas, estádios, galerias, parques, palácios de artes, complexos culturais, casas de cultura, institutos, centros culturais e cívicos) construídos ao longo de séculos. São espaços de uso público, mas que podem ser administrados por particulares, pelo Estado, através de parcerias público-privadas, por empresas também de capital misto, por ONGs, fundações, institutos, associações, cooperativas e por organizações de cunho étnico que apresentam outras formas de instituição. *Espaço cultural público* é uma expressão que se refere aos equipamentos culturais construídos pelo Estado.

Quatro recortes podem explicar os processos históricos que ajudaram a desenvolver o que hoje é entendido como: políticas públicas culturais,

institucionalização e da mercantilização da cultura, bem como os processos para a criação de espaços culturais:

1. A partir do Renascimento, uma forma de comportamento cívico, o **mecenato**, fez surgir novos paradigmas, que também alteraram as estruturas espaciais das cidades;
2. o investimento nas artes, na filosofia e na ciência através de **políticas públicas** é responsável pela criação de instituições culturais;
3. o **mercado** tem seu peso ao dividir com o Estado os investimentos culturais e, assim, ao mesmo tempo em que se colabora para a mercantilização da obra de artes e dos espaços culturais, promove uma maior liberdade social;
4. a **urbanização industrial** construiu muitos espaços culturais, instituições multiculturais, espaços multifuncionais, espaços verdes, mas, a partir da lógica economicista e perversa, conseguiu, através do espaço, desarticular laços culturais profundos de cidades com o seu passado histórico e reduzir o sentido ou o valor da cidade como obra de arte.

Cada um desses itens traz uma série de questões, como se pode ver a seguir. Quanto ao primeiro item, vale lembrar que o Renascimento foi um movimento cultural ocorrido na Europa entre os séculos XIV e XVI. A produção artística na Península Itálica entre 1450 e 1550 era bastante intensa e esse foi o período de maior produção cultural no decorrer da Renascença. Foi quando ocorreu uma mudança radical nos valores cristãos, até então dominantes. Se, durante toda a Idade Média, era a ideia do teocentrismo que predominava, e o que guiava o pensamento humano era a fé em Deus; no Renascimento, os pensamentos e os valores greco-romanos, principalmente os aristotélicos – com maior destaque para o protagonismo do homem, para a valorização do ser humano como um questionador de ideias e como agente criador e transformador –, começam a surgir através da arte e da filosofia.

Na Europa, a prática conhecida como mecenato financiava a produção artística de músicos, pintores, escultores, arquitetos, escritores etc.. O termo deriva do nome de Gaius Cilnius Maecenas (68 a.C. – 8 a.C.), político e diplomata romano, conselheiro do imperador Otaviano Augusto e apreciador das artes, que protegeu e ajudou os escritores Virgílio, Horácio e Tito Lívio. O mecenato foi um importante mecanismo de incentivo e produziu lugares destinados à cultura (prédios, igrejas, palácios e monumentos) que são,

hoje, patrimônios históricos. Esta prática alavancou o Renascimento em cidades italianas como Florença e Veneza e forneceu as bases para a Revolução no pensamento humano. O mecenato também possibilitou o sustento de personalidades atualmente reconhecidas como grandes artistas, como Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Rafael Sanzio e Sandro Botticelli. Surgiu, em um momento de pujança econômica, com comerciantes mediterrâneos e banqueiros que, desde o século XII, intensificaram seu comércio com o Oriente, possibilitando assim um acúmulo muito grande de riquezas e poder, acrescidos também na forma de obras artísticas dos maiores artistas locais da época ou na forma espacial, produzindo espaços culturais privados, jardins, casas e grandes construções a partir da inspiração de artistas e arquitetos. Os artistas eram sustentados – por pessoas ricas e até mesmo por monarcas, barões, duques e papas – não só para aprimorar e aplicar o seu conhecimento e talento com o fim de produzirem obras de pintura, escultura, arquitetura, teatro e poesia, mas também obras filosóficas e científicas. Algumas importantes obras foram financiadas pela prática do mecenato.

Na França, pode-se datar o início de uma política cultural nos primeiros séculos da monarquia dos Capetos (Hugo Capeto, 941-996 d.C.) e também no período de Luís IX que, em 1257 apóia a fundação da Sorbonne (criada por Robert de Sorbonne).²²⁶ No entanto, é no Renascimento que a política cultural real é expressa pela primeira vez, em 1530, no reinado de Francisco I, sob o disfarce da filantropia. Também naquela época, nasceu a primeira instituição cultural do Estado, o *Colégio das três línguas* (hoje conhecido como *Colégio de France*), onde se praticava o ensino de latim, grego e hebraico; e os professores, nomeados pelo governo, forneciam cursos gratuitos e instrução em torno de todas as áreas do conhecimento e da cultura. Francisco I também foi o criador da biblioteca de *Fontainebleau* e forneceu as bases para a *Biblioteca Nacional Francesa* (Charles V, 1338-1380, já tinha instalado uma grande biblioteca: a *Biblioteca Real*). Louis XIV (1638-1715), no seu longo reinado, de 1643 a 1715, é responsável pela criação do *Palácio de Versalhes*, onde se estabeleceu definitivamente em 1672, pela criação de fábricas estatais, que produziam artigos de luxo, empregando mão de obra de artistas (*Gobelins, Beauvais, la Savonnerie*) e também pelo incentivo à produção privada, como *Saint-Gobain*. Data do seu reinado, a *Academia de Inscrições* (1663), a *Academia de Pintura e Escultura* (1664), a *Academia de Ciências* (1666), a

²²⁶ FRANÇA. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/L-histoire-du-ministere/Premices>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Academia de Arquitetura (1671). A qualidade de escritores e artistas protegidos pelo rei (Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Le Brun, Mansart, Mignard, Le Vau, Le Nôtre) faz da *Age of Louis XIV* o grande século da arte clássica e, por décadas, esta época foi para toda a Europa um modelo e uma inspiração. As academias incluídas no *Institut de France* (idealizado pelo cardeal Jules Mazarin em 1661, inscrita no seu testamento e fundada em 1688) são: a *Académie Française*, fundada em 1635; a *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, fundada em 1663; a *Académie des Sciences*, fundada em 1666; a *Académie des Beaux-Arts*, fundada em 1816; e a *Académie des Sciences Morales et Politiques*, fundada em 1795.²²⁷

O comportamento de Maecenas, que se tornou diretriz entre as elites europeias e, assim, também dentro de vários governos, valeu-se de artistas e intelectuais para melhorarem sua própria imagem do incentivador. A proteção aos artistas e pensadores significava também proteção política. Então, a liberdade de expressão no espaço público de artistas era acobertada através da tutela de poderosos que lhes garantiam, não só o sustento, mas a vida.

Em 1816, no Brasil, D. João IV patrocinou a vinda da Missão Artística Francesa, que trouxe ao país Joachim Lebreton (professor, administrador e legislador francês, integrante da Academia de Inscrições e *Belles-Lettres* – que hoje faz parte do *Institut de France*) – e que aportou no Rio de Janeiro como encarregado de chefiar a Missão Artística Francesa. A Missão contou com a presença de artistas como Jean Baptiste Debret, pintor histórico; Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagens e cenas históricas; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; Auguste Marie Taunay, escultor; Charles-Simon Pradier, gravador; e François Ovide, mecânico. No mesmo ano, D. João VI, por um decreto, orientado pela Missão Artística Francesa, funda a primeira instituição cultural brasileira, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822). Logo depois, passou a se chamar a Academia Imperial das Belas Artes (1822-1889) e, por fim, tornou-se a Escola de Belas Artes (1964), hoje unidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A sua primeira sede foi projetada por Grandjean de Montigny, mas o prédio foi demolido em 1938. O objetivo da escola era a implantação do ensino das artes no Brasil, segundo o paradigma acadêmico e o neoclassicismo francês.

²²⁷ Institut de France. Disponível em: <<http://www.institut-de-france.fr/>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Quanto ao segundo item dos quatro recortes feitos anteriormente, vale considerar que, na França, após a Revolução, e especialmente a partir da Terceira República (1870-1940), a política pública cultural do Estado assume uma nova dimensão. Sem deixar de apoiar a criação e assegurar a conservação do patrimônio histórico, o Estado vai apoiar a educação das artes e terá como missão (ou discurso) fazer com que a riqueza da cultura seja disponível para todos. Nesse sentido, a França, a partir da criação, em 1883, da Aliança Francesa, será o primeiro país a propor como estratégia de dominação colonialista o ensino do francês. “Todo cliente da língua francesa é um cliente natural dos produtos franceses”,²²⁸ era o lema que orientava as ações do Governo Francês. Os elementos de uma verdadeira política cultural se materializaram com a criação do *Bureau des écoles et des oeuvres françaises à l'étranger*, em 1910, diminuindo as iniciativas privadas ou semi-privadas que predominavam (congregações religiosas, Aliança Francesa etc.).²²⁹

O progresso na imprensa e o aumento das publicações também foram acompanhados da decadência da prática do mecenato. Esta tendência negativa foi incrementada com o apoio gratuito, através da legislação que estipulou, em vários países, a “Lei do Mecenato”, um preceito legal que prevê benefícios fiscais para pessoas e instituição. O patrocínio cultural é uma forma de remuneração evoluída do mecenato, que, no contexto urbano-industrial, paga os salários dos artistas, assim como mantém instituições artísticas e culturais. Despesas públicas alocadas em quatro níveis de governo (o Estado, as regiões, as províncias e os municípios), vale ressaltar, foram tradicionalmente a principal fonte de apoio para a preservação do patrimônio, dos arquivos e das bibliotecas, além de serem importantes para o incentivo das artes ao vivo, como a música e o teatro, por exemplo. Nos primórdios das políticas culturais, a origem dos espaços culturais está intimamente ligada às condições acima apontadas.

Na Bélgica, em 1880, foi criado o primeiro palácio de belas artes da Europa (o *Palais des Beaux-Arts*, em Bruxelas). Assim, por iniciativa de Adolphe Max, burgomestre da cidade de Bruxelas, e de Henry Le Boeuf, banqueiro e músico, foi construído o primeiro prédio que contava com a participação de três atores. A construção e o gerenciamento de projetos ficavam aos cuidados de uma instituição privada, a cidade forneceu o terreno e o Estado garantiu os empréstimos necessários.

²²⁸ FONCIN *apud* LESSA. A Aliança Francesa no Brasil, p. 91.

²²⁹ SUPPO. *A política cultural da França no Brasil entre 1920 e 1940*, p. 309-345.

Contrariando o projeto original, a cidade exigiu a construção de lojas ao longo da fachada. Décadas depois, as lojas, que eram dedicadas ao comércio cultural (exposições de pintura e escultura, lojas de música, livrarias), deram lugar a uma vasta biblioteca de livros do mundo inteiro. A partir de 1929, são abertas as salas de exposições, o grande salão e as salas de conferências e recitais. O *Bozar*, como é atualmente conhecido, é deste modo, o primeiro espaço multicultural, ou multiartístico, construído a partir de parceria e investimentos entre o setor público e o privado. Sua idealização surgiu da necessidade de se abrigar coleções de obras de arte antigas (o prédio ainda abriga o Museu de Arte Antiga), mas também de se promover concertos e exposições, e acabou também absorvendo o comércio de obras artísticas e bens culturais.

A partir deste ideal de espaço, que visava à democratização da alta cultura produzida entre os círculos sociais das elites burguesas, é que se delineiam as diretrizes apropriadas por vários países (e, principalmente, por sociedades que possuíam influência da cultura de língua francesa). A partir do exemplo de Bruxelas, surgem, dentro de governos do início do século XX, iniciativas de construção de espaços culturais mais complexos e, às vezes, com ideal democrático. A partir de então, as políticas públicas culturais estatais começam a tomar a forma que atualmente é mais conhecida. As políticas culturais podem ser discernidas em um sindicato, um partido, um movimento educacional, uma instituição, uma empresa, uma cidade ou um governo. Mas implicam a existência de meios (os homens, o dinheiro e a legislação), de estratégias ao longo prazo e de objetivos concretos ao médio prazo, combinados em um sistema explicitamente coerente.²³⁰

Segundo Nathalie Heinich, na França, a partir da década de 60 (do século XX), com o estabelecimento de um governo socialista, houve uma mudança contraditória, que significava a ampliação do acesso à cultura.²³¹ A autora explica que a reivindicação democrática se revela antinômica à reivindicação cultural, pois ela considera que o acesso à cultura é sinônimo de privilégio, sendo também segregador. Heinich compartilha com Bourdieu esta reflexão. Apesar da contradição, vários exemplos de políticas culturais foram então praticados: **a política liberal**, de baixo custo, fomentadora de exclusão, sobretudo cultural; **a política teatral**, de qualidade artística excelente, ora alcançando sucesso, ora fracassos, em decorrência da falta de público, da

²³⁰ GIRARD; GENTIL. *Cultural development*, p. 171-172.

²³¹ HEINICH. *A sociologia da arte*, p. 92-93.

diferença entre as densas obras apresentadas (de complexo entendimento) e do público sem formação, artística, estética, conceitual; o **populismo**, que reivindica o direito à diferença e elogia a cultura popular, mas, do ponto de vista erudito, perde em qualidade o que ganha em público e também reduz a “arte” a uma “cultura” sinônima de lazer, televisão e futebol; e a **política elitista**, que consiste em favorecer as vanguardas artísticas, os especialistas, e que por isso, gera exclusão entre os públicos e os artistas menos favorecidos.²³²

Em 1959, no governo do General de Gaulle, foi criado o primeiro Departamento de Assuntos Culturais, dos Serviços dos Ministérios da Educação e Indústria do Centro Nacional de Cinematografia da França. Sob a direção de André Malraux, as políticas públicas culturais do Estado francês incentivaram a criação contemporânea (em todas as disciplinas artísticas), a distribuição mais democrática dos recursos (particularmente na área de teatro, música, patrimônio), o incremento da política de reconhecimento e apoio de artistas contemporâneos, assim como a segurança social dos artistas e a ampliação do número de oficinas e comissões públicas. A disseminação democrática da arte contemporânea foi promovida por André Malraux através de Casas de Cultura, juntamente com a parceria entre o Estado e as municipalidades do interior. Em termos de descentralização administrativa, três escritórios regionais de assuntos culturais foram criados, em 1969, e 22 outros, precursores, criados ao longo de 10 anos.²³³

As *Casas de Cultura* surgiram com o discurso de tornar a arte acessível a um número de pessoas cada vez maior, incluindo a província e seus subúrbios. Assim,

²³² Os investimentos públicos em equipamentos culturais, no audiovisual (principalmente o cinema), nas diversas modalidades artísticas para o incremento do turismo ou dos mercados internos, fortaleceram a arrecadação das cidades. E, neste contexto, estão incluídos o lucro do setor privado e também o montante de dinheiro que chega aos cofres públicos na forma de impostos, já que os produtos culturais também geram impostos. Ocorre também o fortalecimento das exportações de produtos culturais ou artísticos, como produtos cinematográficos vídeos, música, objetos de arte e artesanato.

No século XX, a ascensão da ideia de cultura, segundo Teixeira Coelho, desenvolveu-se, principalmente, através “dos programas de governo de algumas nações desenvolvidas” e o “da cena dos negócios, em vários desses mesmos países.”

“Do surgimento do ministério da cultura francês decorreu não apenas a reafirmação da intervenção constante do Estado sobre a cidade de Paris, mas também, e este é o fato relevante, o início de uma rede de canais culturais que descentralizou e desconcentrou a produção e distribuição da cultura até aquele momento preferencialmente situadas e sitiadas na capital do país. E no outro plano, o dos negócios ou do mercado [...] foi assim que a cultura tornou-se gradativa nos EUA, onde um único domínio da produção cultural, o audiovisual, é um dos dois principais setores (junto com a indústria aeronáutica) mais significativos em termos de montante de recursos gerados.” (COELHO. *A cultura e seu contrário*, p. 7.)

²³³ FRANÇA. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/L-histoire-du-ministere/Premices>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

estabeleceram-se, sob o nome de centros culturais, espaços públicos culturais que qualquer cidadão poderia frequentar, independentemente do seu *status* social. Neles, os trabalhos poderiam ser apresentados sob diferentes formas de arte, em um ambiente que promovia uma relação de comunhão entre as obras e o público e assegurava a mais ampla escolha, na maior liberdade. As ações destes espaços apresentavam três papéis principais:

1. Promover a animação, ou seja, a casa de cultura deveria “chegar” a seu público, que deve, de alguma forma, ser conquistado. Deveria também direcionar toda a sua programação de acordo com o contexto do público em formação, utilizando diferentes linguagens artísticas;
2. Permitir a liberdade ou a sua independência *vis-à-vis* a hierarquia social, operando de modo que ninguém se sinta excluído por razões sociais. É a independência e a autoridade dos gestores frente às autoridades, e também a liberdade do público que deve ser capaz de operar livremente e escolher suas obras prediletas da forma mais aberta possível.
3. Desenvolver a versatilidade. A aproximação contínua entre as diferentes formas de expressão artística faz compreender a identidade fundamental do artista.²³⁴

Em 1961, foi inaugurada a *Casa da Cultura* em Le Havre, em seguida, a de Caen, Bourges, Paris Theatre Oriente, Amiens, Thonon, Firminy, Grenoble. As primeiras casas de cultura foram feitas a partir de instalações que não foram projetadas para tal: um museu em Le Havre, um teatro em Caen, um centro de convenções em Bourges e outro em Thonon. Somente as casas de cultura instaladas em Amiens e Grenoble foram concebidos para isso. Mais tarde, novos centros culturais, em Nevers, Reims, Rennes, St. Etienne, etc., vieram a ser projetados com estruturas adequadas a espaços multifuncionais, apresentando pela primeira vez uma rede de atividades culturais a serem realizadas em todo o país. As casas de cultura eram normalmente financiadas na forma de parceria entre o Estado e as cidades em questão. Apesar do financiamento estatal, as casas de cultura possuíam certa liberdade administrativa.

O *Centre National D'Art et de Culture Georges-Pompidou* é um complexo cultural desenhado pelo arquiteto italiano Renzo Piano e pelo arquiteto, também

²³⁴ FRANÇA. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/L-histoire-du-ministere/Premices>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

italiano, naturalizado britânico, Richard Rogers. Fundado em 1977, em Paris, o Centro foi construído para receber, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, museu, biblioteca, teatros, entre outros equipamentos culturais. O projeto, inserido em um momento de crise da arquitetura moderna, embora tenha sido bastante criticado, foi considerado extremamente arrojado tanto pela sua arquitetura, quanto pela sua proposta. O centro é o resultado da inspiração de Georges Pompidou, na época presidente francês, que se propôs a construir no coração de Paris uma instituição cultural dedicada à criação moderna e contemporânea, onde as artes expositivas pudessem conviver lado a lado com os livros (Biblioteca de Informação Pública), o *design* (Centro de *Design* Industrial), a música (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica / Música) e o cinema. Recentemente, foi anexado ao Centro o Atelier Brancusi, que abriga esculturas do artista romeno Constantin Brancusi, em um ambiente que recria as condições de trabalho e a luminosidade de seu estúdio de criação. O centro também oferece uma livraria, uma loja de *design*, um café e um restaurante licenciado. O Pompidou é o primeiro entre os grandes projetos culturais presidenciais do século XX e serviu como precedente, inspiração e modelo para os projetos monumentais de François Mitterrand (o *Louvre*, a *Bibliothèque Nationale de France*, o *Opera Bastille*, o *Arche de la Défense*) e Jacques Chirac (o *Musée du Quai Branly*). Desta forma, o *marketing* político opera como fonte de inspiração para a criação de instituições culturais com arquitetura monumental e o *marketing* cultural opera dominante na administração, a partir da junção do conhecimento de base científica (qualificador e quantificador) com o de base artística (criativo, estético, subjetivo). As artes, que já experimentavam o hibridismo e a interdisciplinaridade, encontram, a partir destas concepções de espaços arquitetônicos, um lugar adequado. Este modelo de espaço multifuncional também reabilitou o conceito de museu, e seu sucesso levou à proliferação de museus com estruturas semelhantes nas décadas de 80 e 190 (século XX), em várias cidades do mundo. O sucesso deste centro cultural, desde sua implantação, configura a existência de um espaço público, com uma ampla praça em frente, para a qual as suas atividades internas se estendem. E deste modo, o espaço público da praça oferece suporte para o espaço público especial (com horário de funcionamento marcado) e permite a interação entre uma instituição cultural multidisciplinar e os espaços da cidade.²³⁵

²³⁵ Centre Pompidou. Disponível em <<http://www.centrepompidou.fr>>. Acesso em: 01 dez. 2011

No Brasil, o primeiro espaço cultural nomeado como centro cultural é o *Centro Cultural São Paulo*.²³⁶ A lei de criação deste Centro Cultural, promulgada em 06 de maio de 1982, estabelece que, entre as funções do Centro, estão: "planejar, promover, incentivar e documentar as criações culturais e artísticas; reunir e organizar uma infraestrutura de informações sobre o conhecimento humano; desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídios para as suas atividades; incentivar a participação da comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura; e oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico". Outro exemplo brasileiro é o Palácio das Artes de Belo Horizonte, inaugurado em 1971, pertencente à Fundação Clovis Salgado. O Palácio das Artes abriga outras instituições e é um espaço cultural público construído com investimento estatal. Ele foi idealizado anteriormente ao *Pompidou* e ao Centro Cultural São Paulo. Assim, na concepção arquitetônica e de espaço (que se refere ao uso deste lugar), este espaço se aproxima mais do modelo belga, o *Bozar*, mas adapta certos padrões aos costumes brasileiros, ao mesmo tempo em que se conforma com as hierarquias sociais mineiras. De início – sua inauguração se deu em plena ditadura militar – era mais pressionado pelas elites belo-horizontinas que influenciavam na sua programação e programas de difusão cultural; atualmente, revela-se menos conservador e voltado ao atual momento histórico, em que se experiencia a democracia.

Por outro lado, as indústrias culturais na produção de livros e jornais, entre outros, foram financiadas, principalmente, pelo setor privado, através do mercado, que transforma em produtos mercadológicos as obras e os trabalhos artísticos – como foi salientado no início deste capítulo, ao se enumerar os 4 recortes possíveis para explicar a origem das políticas públicas culturais, da institucionalização e da mercantilização da cultura, bem como os processos para a criação de espaços culturais. No final do século XIX, na cidade de Nova York, existiu um esforço de planejamento urbano abrangente, que lidava com o rápido crescimento da metrópole, o que a estabelecia como uma

²³⁶ “Centros culturais são espaços que conservam, difundem as artes e expõem testemunhos materiais produzidos pelo homem. No Brasil, há 2.500 centros culturais, entre museus, teatros e bibliotecas, que mantêm acervos e exposições. Com eles o cidadão entra em contato com diversas manifestações artísticas e pode desenvolver um olhar mais crítico sobre a cultura e outros aspectos de seu cotidiano”. (Portal Brasil. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/agenda-de-eventos/centros-culturais>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

cidade mundial. Uma lei aprovada no estado de Nova York incorporou as instituições e autorizou a municipalidade a construir instalações e alugá-las. A partir daí, os parques públicos da cidade deram abrigo para novas instituições culturais privadas. A parceria estipulava que a cidade forneceria para essas instituições o terreno, as instalações e os recursos para sua manutenção e segurança. As instituições privadas, em contrapartida, iriam desenvolver os serviços culturais especializados e criar coleções artísticas, disponibilizadas para o público em geral. O modelo casou com a tradição dos subsídios europeus para as artes, com a independência americana e com a lógica do capitalismo. O padrão foi estabelecido com o Museu Americano de História Natural, em 1877. Depois foi a vez do *The Metropolitan Museum of Art*, em 1878; do *New York Botanical Garden*, em 1891; do *Bronx Zoo*, em 1895; do *Brooklyn Museum*, em 1897; e do Museu infantil do Brooklyn, em 1899.

No início do século XX, a superioridade do setor privado em assuntos culturais foi institucionalizada com a introdução no imposto de renda, de um elemento de legislação tributária que ainda figura proeminente na política cultural. Em 1917, uma lei estadunidense proporcionou assim a dedução nos impostos para aqueles que contribuíssem para instituições de caridade. Esta medida é a consagração, no mundo inteiro, da iniciativa privada no financiamento à cultura e, assim, as doações mais dedutíveis são feitas por pessoas nas faixas de maior renda, que tendem a doar suas cotas de imposto às organizações de prestígio (em artes, instituições educativas, centros médicos), ajudando a manter os espaços e as instituições culturais como museus, teatros, orquestras e filarmônicas. Essas evasões fiscais eram então sujeitas apenas aos desejos do doador, não se prestava contas a ninguém. As despesas dos fundos públicos, assim, passavam da competência das autoridades eleitas para uma classe – menos responsável – de particulares, cuja única qualificação para julgar os empreendimentos e obras artísticas era ter dinheiro excedente. A dedutibilidade fiscal funcionou como uma espécie de curto-circuito no tesouro público e os fundos, que poderiam ter entrado no tesouro federal com o dinheiro dos impostos, sujeitos à tomada de decisões sob a responsabilidade do governo, eram passados diretamente para instituições de caridade, culturais e esportivas selecionadas pelo filantropo individualmente ou ligado a empresas. Nos Estados Unidos, outra prática social foi também responsável por várias instituições culturais: a doação *pós mortem* ou *post mortem*, ou seja, deixada em testamentos. Estas doações se tornaram usuais neste e em outros países, e incentivaram

a pesquisa científica, os fundos para a saúde, o tratamento e a prevenção de doenças (Fred Mercury contribuiu para pesquisas sobre a AIDS, por exemplo), a formação de instituições educacionais e a criação de bolsas para estudantes, entre outros exemplos. Recentemente, com a morte de Steve Jobs, sua esposa criou a Fundação *College Track*. Trata-se de um programa extracurricular para estudantes do ensino secundário e superior com a finalidade de se criar “uma cultura de altas expectativas”, focada em áreas que procuram ajudar os estudantes em todo o seu percurso que antecede a faculdade: desde inscrever-se na faculdade, procurar uma bolsa de estudos ou até ter sucesso ao longo de todo do percurso acadêmico. Nos dias atuais, apesar de haver maior controle das instituições beneficiadas pela dedução de impostos e doadores, há muita desconfiança sobre as finalidades desta prática como sendo estratégia de publicidade para incrementar os lucros dos herdeiros e sócios.

O quarto recorte feito no início do capítulo diz respeito ao fato de a urbanização industrial ter construído espaços culturais a partir de uma perversa lógica economicista. Retomando este aspecto, é importante salientar que, a partir do século XIX, as políticas de reestruturação urbanas, destinadas a resolver os problemas de infra-estrutura deficiente das grandes cidades, das condições de vida precárias, do crime e da superlotação da população das cidades, foram também responsáveis por profundos efeitos que afetaram a qualidade de vida cultural nos centros urbanos, apagando a vida cultural dos bairros que foram reconstruídos pelos planos de reestruturação e intervenção urbana, eliminando locais de encontro, marcos, juntamente com a infraestrutura humana, de organização comunitária e formadora de relacionamentos. Este tipo de política cultural é um "efeito colateral" das políticas de intervenção urbana que não levavam em conta o impacto cultural produzido. A partir do século XIX, surgiram, a propósito, vários modelos de desenvolvimento urbano, em busca de soluções para os problemas decorrentes do grande processo de urbanização das cidades europeias. Era uma tentativa de se criar a cidade ideal. Surgiram teorias, como, por exemplo, as de Fourier, com o *falanstério*; de Howard, que idealizou a *Cidade-Jardim*; e de Tony Garnier, com a teoria da cidade industrial.²³⁷ No período da Revolução Industrial, grandes cidades, como Londres e Paris, apresentavam crescimento populacional bastante acelerado. Grandes contingentes populacionais migravam para a cidade em busca de trabalho. Neste processo, surgiram aglomerados populacionais, onde a classe

²³⁷ CHOAY. *O urbanismo*, p. 50.

operária vivia, em péssimas condições de vida, principalmente de higiene. Muitos habitavam locais insalubres e desconfortáveis. A partir de então, houve uma grande discussão em diversas áreas do conhecimento, em busca por soluções para estes chamados “problemas urbanos”. Naquela época, não se tinha um conceito de Urbanismo aprimorado, nem mesmo este era considerado uma área do conhecimento ou ciência de organização dos espaços urbanos, o que só acontece alguns anos depois, no início do século XX.²³⁸

O Barão Georges-Eugène Haussmann, administrador do Sena entre 1853 e 1869, projetou e implantou em Paris um ambicioso plano regulador para uma metrópole moderna. Ele se apoiou em trabalhos de engenharia urbana desenvolvidos na Escola Politécnica que foram politicamente fortalecidos a partir da Revolução de 1848, com o apoio de Napoleão III. Haussmann e sua equipe desenvolveram então um processo de reforma urbanística – que foi imposto a Paris – baseado na racionalidade científica. Milhares de casas foram então demolidas e conjuntos habitacionais construídos. Além disso, a infra-estrutura urbana que se incorporava às preocupações higienistas, a implantação de parques verdes e bulevares, a abertura de grandes avenidas, a elevação da área central da cidade a um sentido majestoso, a organização administrativa junto com a ampliação e a redefinição dos limites da cidade são características da intervenção de um Estado autoritário, arbitrário e cientificista que se contrapôs à cidade barroca de arquitetura urbana unificada. Entretanto, esta “experiência” ofereceu modelos de cidades, implantados em vários países, inclusive no Brasil. Aarão Reis, em Minas Gerais, por exemplo, aplicou princípios haussmannianos ao plano de fundação da nova capital planejada, Belo Horizonte.²³⁹

Mark Gottdiener é enfático ao refletir sobre a relação entre a urbanização moderna ou projetos urbanísticos reestruturantes e as perdas políticas, sociais e culturais:

Dessa maneira, a hegemonia da economia sobre os temas sociais, culturais e políticos não é uma consequência inexorável de alguma lógica estrutural do capitalismo, mas apenas a essência da ideologia burguesa. [...] O presente é testemunha da progressiva marginalização e confinamento espacial daqueles grupos sociais menos capazes de desempenhar um papel ativo na economia política [...] e mais importante, a ação do espaço abstrato fragmenta todos os grupos sociais, e não apenas o menos poderoso, de tal forma que a vida da

²³⁸ CHOAY. *O urbanismo*, p. 52.

²³⁹ MONTE-MÓR. *As teorias urbanas e o planejamento urbano no Brasil*, p. 1-12.

comunidade local perde a rua e áreas públicas em favor da privacidade do lar.²⁴⁰

Atualmente, os locais que sofrem interferência de processos de revitalização e reurbanização recebem altos investimentos governamentais durante anos, justificados pelos gestores públicos como medidas frente à globalização. A necessidade de recuperação das áreas centrais degradadas é justificada como parte do processo de reorganização das cidades no cenário mundializado. Estas justificativas fazem parte de um discurso com tendência elitista que muitas vezes exclui segmentos da sociedade considerados indesejáveis. A revitalização de áreas degradadas destina-se a atrair determinados moradores e consumidores, mas também a formalizar imóveis e serviços, num processo que devolve para o setor formal parte da economia, gerando também impostos. Ao lado destes aspectos elitizantes e de *gentrification*, há também a reapropriação não prevista do espaço urbano, realizada por parte de segmentos marginalizados pela reconfiguração oficial: vendedores ambulantes, pedintes etc. O espaço urbano é, muitas vezes, reapropriado por jovens e tribos urbanas inusitadas, como *punks*, *hippies*, *emos*, e pouco esperadas por aqueles que pensaram o novo espaço. Em sociedades mais democráticas, a reestruturação urbana pode associar-se ao atendimento de demandas locais em diálogo direto com a população, resgatando tradições e reafirmando a importância da antiga centralidade.

Os quatro recortes acima apresentados apontam as principais formas pelas quais os espaços culturais foram construídos no mundo, principalmente na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. Estas práticas criaram também instituições e fundações culturais, ampliaram o mercado das artes, ao mesmo tempo em que difundiram as culturas nacionais e regionais, elencando lugares, práticas artísticas e mesmo artistas para representarem sínteses, muitas vezes reducionistas, que servem para promover o consumo turístico e a educação popular artística de massa. Distinguida institucionalmente, a produção material das sociedades acompanha as fases de grande acumulação de capitais, seja do setor público ou privado. Porém, existem espaços culturais que foram construídos através de iniciativas diversas e específicas de comunidades étnicas, de grupos de cultura popular, de cultura urbana e marginal, que não entram neste recorte teórico. Na realidade, a diversidade de motivações para se criar um espaço cultural abre mais possibilidades do que este leque de quatro opções.

²⁴⁰ GOTTDIENER. *A produção social do espaço*, p. 272.

Os projetos de reurbanização e revitalização de centros históricos e tradicionais, muitas vezes preservacionistas e protecionistas, ampliaram as ofertas ou possibilidades de investimento e tiveram o papel de incrementar o crescimento da economia das grandes cidades. As parcerias entre gestores públicos e privados, na criação e na manutenção dos espaços culturais, viabilizaram também a sustentabilidade das cidades. Os centros históricos das cidades, nas grandes metrópoles, quando reformados, voltam a ser a praça de comércio. Assim, o mercado de cultura e arte também resgata o uso e a ocupação de espaços públicos e privados degradados e esvaziados.

[...] à medida que a cultura passava a ser o principal negócio das cidades em vias de gentrificação,²⁴¹ ficava cada vez mais evidente para os agentes envolvidos na operação que era ela, a cultura, um dos mais poderosos meios de controle urbano no atual momento de reestruturação da dominação mundial.²⁴²

A reocupação e revalorização de espaços marginalizados, aos poucos, provocam mudanças sociais, políticas e econômicas. Infelizmente, com a ampliação do valor de uso, incentivado pela cultura (setorizada), o preço dos imóveis também pode “se inflacionar”. Deste modo, o valor dos aluguéis e imóveis tende a subir em áreas recuperadas urbanisticamente. Na sequência, os valores dos serviços tendem a acompanhar as altas dos imóveis e dos aluguéis. Os custos excessivos para a manutenção dos espaços culturais, muitas vezes, não podem ser repassados para os usuários. Alguns espaços têm como princípio a popularização da cultura. Nesta lógica, há uma dependência cada vez maior de subsídios privados e públicos nos projetos artísticos e estes, além de se ajustarem aos editais, às normas de concorrência pública, também precisam dialogar com as grandes empresas.²⁴³

As estratégias políticas de se incluir a cultura no cerne das preocupações da cidade, além de transformar a cultura em mercadoria, alteram a sua reprodução como identidade coletiva, assim como contribuem para a refundação dos mitos simbólicos

²⁴¹ A gentrificação ou enobrecimento urbano é um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que ocorre, com ou sem intervenção governamental, nas mais variadas cidades do mundo. A intervenção em espaços urbanos com ou sem auxílio governamental, pode provocar melhorias arquitetônicas e de serviços urbanos, consequentemente, contribui para a valorização imobiliária, mas muitas vezes implica na retirada de moradores tradicionais dos espaços urbanos, que geralmente pertencem a classes sociais menos favorecidas.

²⁴² ARANTES. *A cidade do pensamento único*, p. 33.

²⁴³ O planejamento estratégico é antes de tudo um empreendimento de comunicação e promoção, compreende-se que tal âncora identitária recaia de preferência na grande quermesse da chamada animação cultural. Inútil frisar nesta altura do debate – quase um lugar comum – que o que está assim em promoção é um produto inédito, a saber, a própria cidade, que não se vende, como disse, se não se fizer acompanhar por uma adequada política de *image-making*. (ARANTES. *A cidade do pensamento único*, p. 16-17.)

(nomes de políticos, marcos históricos) e fortalecem as próprias ações políticas: a figura do Estado como incentivador, e assim despolutiza o debate sobre o que seria cultura e também institui uma cultura oficial e erudita. Grupos culturais e artistas, neste contexto, são transformados em empresas e as obras-primas perdem o conteúdo contestador.

Espaço Cultural e *Centro Cultural* são expressões recentes na nossa língua. Ao longo de dois anos, nesta pesquisa, tentou-se encontrar uma definição precisa para estes termos na literatura científica, e este trabalho teve pouco sucesso. Os dois termos são bem empregados no mundo prático. Hoje, várias cidades têm seus espaços ou centros culturais. Porém, a teoria ainda não apreendeu o significado real deles e, então, fica mais difícil, – mas não impossível – fazer uma crítica a respeito da questão.

Mas, de tanto procurar, encontrou-se uma definição, que se fundamenta mais no contexto histórico ontológico do que em uma pesquisa epistemológica. Ambos os termos apontam para um mesmo lugar, ou seja, não há, na prática, uma separação entre os significados desses e, também na prática, as expressões “Espaço Cultural” e “Centro Cultural”, que antecedem os nomes dos lugares (*Pompidou*, Lagoa do Nado, São Paulo, UFMG, por exemplo) servem para caracterizar os espaços onde há a congruência de várias modalidades artísticas (biblioteca, teatro, artes plásticas, por exemplo). Este arranjo pode tanto ser uma definição que advém de um movimento exterior a uma cidade, como também pode ser resultado de um debate entre cidadãos de uma cidade em que se configuram as necessidades de espaços específicos para a cultura – nesse caso, os cidadãos apontam quais as modalidades artísticas serão contempladas preferencialmente em tais espaços. Neste instante, é oportuno apresentar a pesquisa de Luciene Borges Ramos como pioneira na busca pela definição desse tema. A autora afirma que “embora não haja um modelo definido de centro cultural, algumas características básicas possibilitam uma definição.”²⁴⁴

A pesquisa de Luciene Ramos recorre a Milanese. Para este pesquisador, o que caracteriza um centro de cultura é “a reunião de produtos culturais, a possibilidade de discuti-los e a prática de criar novos produtos.”²⁴⁵ Outro autor influente na pesquisa deste tema é Teixeira Coelho,²⁴⁶ que orienta a autora ao questionar a função social desses lugares. Já para Ramos, “esses espaços aglutinam atividades de natureza cultural,

²⁴⁴ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 3.

²⁴⁵ MILANESI. *A casa da invenção*, p. 53.

²⁴⁶ COELHO. *O que é ação cultural*, p. 94.

da ordem da criação, reflexão, fruição, distribuição de bens culturais.”²⁴⁷ O objetivo da autora é de buscar o papel dos centros culturais na sociedade da informação e argumentar que, “como uma evolução das tradicionais bibliotecas públicas, estes espaços constituem hoje o território privilegiado das ações culturais e informacionais.”²⁴⁸ A pesquisa também considera que tais espaços têm o papel de ir além da valorização do lazer, o que, desde o século XIX, já estava na agenda das políticas públicas, como é o caso da construção de parques e jardins e da criação de centros de artes nos países desenvolvidos.

No entanto, no século XX, o desenvolvimento acelerado desses espaços pode ter explicação na “necessidade provocada pelas novas tecnologias de um modelo de instituição informacional que substituisse as antigas bibliotecas.”²⁴⁹ Segundo Ramos, “os centros culturais surgiram como esse modelo alternativo que foi sendo desenhado e experimentado em diversos lugares do mundo.”²⁵⁰

Atualmente, há uma tendência, de acordo com a autora, “para o acúmulo de funções, o uso da tecnologia de forma a propiciar a criação de ambientes interativos e a espetacularização da cultura e da arte.”²⁵¹ Outra consideração da autora é que a ação informacional está implícita nas atividades culturais promovidas pelos centros de cultura. A propósito, os centros podem realizar ações integrando três campos comuns ao trabalho cultural: criação, circulação e preservação.²⁵² Então, informar, discutir e criar seriam os objetivos principais de um centro cultural reforçados na pesquisa de Ramos. Assim, os objetivos dos centros culturais apontam para “o ciclo da ação cultural”:

²⁴⁷ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 3.

²⁴⁸ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 5.

²⁴⁹ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 5.

²⁵⁰ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 5.

²⁵¹ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 5.

²⁵² “Para o primeiro campo, devem-se incorporar ações que visam estimular a produção de bens culturais. Devem-se promover oficinas, cursos e laboratórios; deve-se investir na formação artística e na educação estética. Uma vez produzido o bem cultural este deve ser tornado público, através de uma política de eventos que possibilite a participação da sociedade. A circulação do bem cultural e da informação, de acordo com Milanese (1997), cria novas demandas culturais e informacionais, e esta é uma condição básica do trabalho cultural. Para evitar que os eventos transformem a casa de cultura em espaço de puro lazer, o autor indica a necessidade de se atuar na formação de público para a recepção de bens culturais, através de oficinas e debates de linguagens artísticas. O terceiro campo do trabalho cultural realizado por um centro de cultura é o campo da preservação. Depois de criado e tornado público, o bem cultural deve ser preservado, para garantir a manutenção da memória cultural daquela coletividade. Os três segmentos do trabalho cultural, apresentados – criação, circulação e preservação – têm no conhecimento e na informação sua matéria-prima. Da mesma forma, as demais funções a que se destinam os centros de cultura, como formação artística, estética e de público; fruição e recepção crítica de bens culturais; reflexão e construção da identidade estão ancoradas no acesso à informação.” (RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 8.)

O público tem acesso às informações, as elabora e discute para, finalmente, criar seu próprio discurso, expressá-lo por meio de diversas linguagens expressivas e, sempre que possível, registrá-lo para possibilitar a uma ação cultural contínua e permanente.²⁵³

Apesar das contradições, atualmente, os espaços culturais são utilizados para projetos de educação fora da escola, são úteis para o lazer e conseguem estabelecer uma mediação entre as várias formas de saber. Dependendo do lugar, da sociedade e dos atores envolvidos, pode ocorrer a construção de espaços desta importância de acordo com as demandas de uma comunidade (artística, por exemplo), da própria cidade ou governo, e estes espaços podem servir como centro de memória (de grupos que no passado foram excluídos), incentivar a cultura local ou atrair artistas de fora e promover oficinas de aprimoramento, espetáculos, exposições.

Os centros culturais comunitários poderiam ser construídos de acordo com as demandas locais e servir, ao mesmo tempo, como suporte para as famílias de baixa renda principalmente (mas, garantindo a qualidade para também contemplar as famílias de outras classes). Em sua concepção, tais equipamentos necessitam dialogar com a comunidade do entorno e incluir atividades voltadas também para os jovens, não somente adequando conteúdos, mas possibilitando espaços e modos para a sua socialização. As ações culturais nos espaços culturais tendem a ser dinâmicas e envolvem um número crescente de atividades que podem ampliar-se também qualitativamente de acordo com os processos de formação deste público. No entanto, a formação cultural, moral e social de uma comunidade é um processo moroso, que depende de contínuas adaptações. Concomitantemente, a cultura exige um duplo vetor: tempo e liberdade. A cultura é a condição da possibilidade dos fenômenos, é um dado *a priori*. Apressar este processo é só tocar no mundo das aparências, como afirmava Kant.²⁵⁴

²⁵³ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 8.

²⁵⁴ KANT. *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, p. 82.

5.2 - Espaços Culturais em Belo Horizonte

O que sugiro, portanto, é muito simples: nada mais do que pensar sobre o que estamos fazendo.

Hannah Arendt

Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, é atualmente uma metrópole com 2.375.444 habitantes²⁵⁵ e possui uma vida cultural bastante agitada. Trata-se de uma cidade que desde a sua planta inicial surge sob as diretrizes do planejamento urbano. Concebida durante o governo de Afonso Pena, em 1894, pelo engenheiro Aarão Reis e pela Comissão Construtiva para a nova capital, a sua construção somente ocorreu durante o governo de Bias Fortes, a partir de 1897, e a inauguração em 12 de dezembro de 1903, sendo oficialmente nesta data transferida para a cidade a sede do governo do Estado.

A nova capital reflete as tendências do urbanismo moderno, com influências dos trabalhos de Georges-Eugène Haussmann, que inclui no planejamento urbano as preocupações com a higienização, seguindo as experiências europeias com as Leis Sanitárias e os ideais de república. Na nova capital, são construídas largas e grandes avenidas com os nomes das bacias fluviais brasileiras, o que garante o controle social e, simbolicamente, traz as marcas do nacionalismo republicano brasileiro, pelo qual a natureza é transformada em mito fundador de uma nação. Nela, a organização social e a distribuição espacial separa os espaços dos ricos e pobres, tornando a cidade segregada. Há uma definição de área urbana, dentro da Avenida do Contorno, e de área rural, externa à ela e destinada à agricultura e a indústria. A disposição das ruas, a partir do modelo de paralelismo diagonal na forma de um tabuleiro de xadrez, que, na teoria, seria um modelo arquitetônico democrático, onde não se privilegiaria um ponto ou outro, recebem nomes de estados brasileiros ou de tribos indígenas e dos primeiros governadores. Os ideais da República materializados, tanto na organização espacial quanto no plano simbólico, pressupunham uma representação de um novo poder, carregado de novos ideais. Trata-se de “um processo completo que engloba o plano material e simbólico, que envolve tanto a ação quanto a representação sobre o espaço”.²⁵⁶

²⁵⁵ IBGE. Censo 2010. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: nov. 2011.

²⁵⁶ MAGALHÃES; ANDRADE. *Belo Horizonte: um espaço para a República*, p. 129.

Apesar de preocupações com a modernidade, a ausência da vida pública e a inexistência de uma vida cultural enraizada e constante também marcaram o início da ocupação da cidade. A supremacia do Estado e a reafirmação de sua soberania refletem nos espaços geográficos mais estratégicos, militarmente (nos locais mais altos e privilegiados do terreno) a ele destinados: a Praça da Liberdade (com o Palácio do Governador e prédios da Administração Estadual). Belo Horizonte foi assim uma cidade construída pelo e para o Estado, instituindo e marcando definitivamente o centro do poder. Deste modo, o primeiro Código de Postura da Cidade de Minas, de 31 de outubro de 1898, estabelecia a criação de um mecanismo de controle sobre o espaço público, garantindo a implantação na íntegra do Plano da Nova Capital. Este plano incluía pensar a qualidade do espaço, a imagem urbana, a manutenção da qualificação de vida através das diretrizes relacionadas à implantação das edificações nos lotes, dos parâmetros estéticos, de salubridade, de segurança e de estabilidade das construções.²⁵⁷

No centro da cidade, os jovens tinham o Parque Municipal e as praças que atuavam como os principais espaços públicos destinados ao lazer. Os espaços privados, representados pelos clubes, bares, restaurantes e também as próprias moradias, ofereciam alternativas adaptadas a uma cidade que surgiu com o discurso de ser moderna, mas que apresentava deficiências no que tange aos equipamentos culturais básicos (comparando-se, por exemplo, com o modelo, à época, das cidades europeias), como bibliotecas, teatros, museus e galerias de arte. A inexistência de instituições socioculturais sólidas na capital incentivou novas práticas sociais e, ao mesmo tempo, possibilitou uma maior sociabilidade para o território público, nas ruas e praças, mas também na inserção social através do consumo.

O primeiro espaço cultural público de Belo Horizonte foi idealizado pelo português Francisco Soucasseeux, industrial e construtor de edificações públicas. O Teatro Soucasseeux era um local adaptado a partir de um galpão, onde antes funcionava a oficina de carpintaria e marcenaria da Comissão Construtora. Além de apresentações de espetáculos, o espaço de lazer tinha um jardim e também um café-concerto ao estilo parisiense. A partir de então, tornou-se o ponto de encontro da elite local. No entanto, em 26 de abril de 1906, o antigo Teatro Soucasseeux foi demolido para dar lugar ao moderno Teatro Municipal. O novo prédio custou muito aos cofres públicos: as preocupações com a arquitetura, serviços e mobiliário caracterizaram pelo luxo, pois

²⁵⁷ BAHIA. Metamorfoses da metrópole, p. 61-75.

embora visasse atingir um público elitizado, ao invés do atendimento às classes populares – apesar de os investimentos estatais se justificarem através de discursos fundamentados na reivindicação da ampliação democrática. Em menos de dez anos de funcionamento, devido às críticas e também aos elevados custos com a manutenção do teatro, a Prefeitura de Belo Horizonte abre mão da administração pública da casa e transfere para a iniciativa privada a responsabilidade de promover a educação estética das elites mineiras.²⁵⁸

Com uma administração deficiente, o único teatro público em Belo Horizonte é assim entregue para a iniciativa privada. E, deste modo, pode-se entender que as políticas públicas culturais locais apresentavam mais interesse em apresentar espetáculos caros (com preços apenas acessíveis a uma elite para formar um público erudito), do que incentivar artistas locais e formar um mercado também produtor de arte. Se havia deficiências no setor público no que se refere à administração de um espaço cultural, isto não acontece com o setor privado, que conquistou um dos maiores públicos de cinema da América Latina. Desde a década de 30 até o início dos anos 90 (do século XX), o cinema era a atividade cultural mais apreciada nesta cidade.

Em 1932, inaugurou-se o Cine Theatro Brasil, na Praça Sete, com uma das maiores salas de exibição da cidade e da América Latina. Foi um marco na vida cultural e social de Belo Horizonte, como também sua arquitetura em estilo *art déco*. Uma casa de espetáculos onde também havia apresentações teatrais. Outros espaços culturais privados exibiam, além de filmes, apresentações de teatro, *shows* musicais, lutas de boxe e apresentações de dança. Com o sucesso de vários empreendimentos privados que incorporavam gerenciamentos, estilo de arquitetura arquiteturas e de equipamentos de engenharia mais “modernos” ou avançados para a época, o Teatro Municipal resistiu somente até 1941, quando o prefeito Juscelino Kubitschek realizou sua arrematação ao Coronel Juventino Dias, em nome da empresa Cine Teatral Ltda., que o transformou em uma construção de infra-estrutura moderna e luxuosa que atendia até mil espectadores por sessão. E no lugar do primitivo e muitas vezes reformado Teatro Municipal, apareceu o Cine-Teatro MetrÓpole, nome dado em homenagem à capital, inaugurado em

²⁵⁸ “Apesar do tempo de glória e requinte do Municipal, frequentado pela elite mineira e tendo sido palco de belíssimos espetáculos, conforme relatos da imprensa daquela época, no início dos anos 1910, a prefeitura já deixava transparecer as dificuldades financeiras para administrar o teatro, tentando inúmeras vezes arrendar o espaço. Sem obter sucesso, a prefeitura resolveu cedê-lo, por um breve período, a pessoas da elite que porventura se interessassem a administrá-lo na condição de trazer a Belo Horizonte boas companhias teatrais e cobrar por seus espetáculos preços mais acessíveis à população.” (RODRIGUES. *A legitimidade do teatro como um produto cultural da cidade de Belo Horizonte*, p. 41.)

1942 e que se caracterizava por ser um moderno e confortável espaço, seguindo padrões geométricos e linhas retas, em oposição ao ecletismo do antigo Teatro Municipal. Porém, o prédio permaneceu somente até 1983, quando deu lugar a agência bancária do Bradesco.²⁵⁹

Já o Complexo da Pampulha foi idealizado após a inauguração da Barragem da Pampulha, em 1938. A barragem solucionou o problema de abastecimento de água naquela época e viabilizou a drenagem de uma planície que, em 1940, passou a ser denominado Aeroporto da Pampulha. A Pampulha era a principal meta do prefeito Juscelino Kubitschek, em 1940. A visão urbanística de JK possibilitou, dentre grandes obras, o calçamento de ruas de terra e a construção do sofisticado Complexo da Pampulha, de Niemeyer, destinado ao lazer e ao turismo. O complexo da Pampulha contou também com as intervenções do paisagista Roberto Burle Marx, do pintor Cândido Portinari, do muralista Paulo Werneck e dos escultores Alfredo Ceschiatti, August Zamoyski e José Alves Pedrosa. Além da construção do Cassino, do Iate Golfe Club, da Casa do Baile e da Igreja de São Francisco de Assis, houve a implementação de um plano urbanístico, construindo os primeiros bairros junto à orla da lagoa e difundindo a ideia de Cidade Satélite.²⁶⁰ Embora empregasse verbas públicas na construção de igreja, clube, cassino e casa de baile, o prefeito não assumiu compromisso com a implantação de política pública cultural que enfrentasse problemas de instituições há muito tempo diagnosticadas.²⁶¹

Com a promessa de substituir o Teatro Municipal por um projeto mais moderno, capaz de atender exclusivamente as artes, Juscelino Kubitschek e seus colaboradores idealizaram o Palácio das Artes. No entanto, o projeto só foi concretizado em 1971, em

²⁵⁹ Vale ressaltar que, neste sentido: “Para a maioria, a vida se define em meio à necessidade do trabalho (como meio de sobrevivência), e suas condições (habitação, transporte, saneamento, educação, saúde, lazer etc.). Toda vez que é anunciada ou iniciada uma construção (comumente chamada de ‘obra’), um serviço ou alguma atividade referida à modernização desta metrópole, constrói-se uma imagem de que os benefícios são para toda gente que aí se encontra, vinda de outros lugares ou para famílias que há muito tempo habitam por aqui. O sentido geral que a vida na cidade assume é o do progresso, algo que aparece não só como melhoria geral, mas como caminho irreversível de tudo e de todos [...]. Nessa dimensão política, na tradição vivida por aqui os candidatos e governantes raramente deixam de apresentar as ‘obras’ como os principais feitos das suas gestões ou de seus colaboradores e correligionários. Mesmo quando discursam sobre temas complexos como educação, saúde, cultura e segurança pública, a insistência nos equipamentos antecede ou mesmo exclui debates em que se pode perguntar sobre os sentidos da vida na cidade, e assim considerar as vivências da maioria empobrecida que vive da venda do próprio trabalho.” (RODRIGUES. *A legitimidade do teatro como um produto cultural da cidade de Belo Horizonte*, p. 42.)

²⁶⁰ Portal PBH. Regional Pampulha. Disponível em: <http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH/REGIONAL_PAMPULHA/HISTÓRIA_DA_REGIÃO>. Acesso em: 10 out. 2011.

²⁶¹ FREITAS *et al.* *A produção do espaço urbano*, p. 3.

plena Ditadura Militar, com modificações em sua planta, que originariamente é de autoria de Niemayer. Por razões políticas e por não abrir mão da interação do Palácio com o Parque Municipal, o arquiteto abandonou o projeto. Pressionada, principalmente, pela classe artística, a Prefeitura de Belo Horizonte construiu o Teatro Francisco Nunes, sediado no Parque Municipal. O teatro foi inicialmente chamado Teatro de Emergência e foi inaugurado em 1950, pelo prefeito Otacílio Negrão de Lima. Nessa época, a cidade e também a classe artística, já organizada, encontravam-se carentes de teatros públicos, pois estes possibilitavam custos menores na produção artística e permitiam assim preços de ingresso mais acessíveis. Havia carência também de espetáculos com equipes mais interessadas nas qualidades artísticas, estéticas e mais politizadas, e não apenas espetáculos de puro entretenimento, mais voltados para o consumo do lazer. O palco do Teatro Francisco Nunes abrigou, assim, orquestras, temporadas líricas, *shows* de MPB, festivais universitários, espetáculos de dança e teatro que também permitiu o nascimento do moderno teatro mineiro de João Ceschiatti, João Etienne Filho, Jota Dângelo e Haydêe Bittencourt.²⁶² O teatro está há mais de dois anos fechado para reformas e o único teatro municipal público em funcionamento na capital hoje é o Teatro Marília que quando surgiu era uma propriedade privada (da Cruz Vermelha brasileira) e assim, funcionou durante 15 anos. Posteriormente, o teatro tornou-se público, vindo a ser referência e ponto de encontro para artistas e também para intelectuais da cidade. No local, já funcionaram a Galeria Guignard e um bar. Nas décadas de 60 e 70 (século XX), o local foi se afirmando como espaço teatral e ponto de encontro de artistas e públicos. Em 1991, o Teatro foi tombado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município para uso cultural. Neste mesmo ano, passou a ser administrado pela Prefeitura de Belo Horizonte, através de um convênio firmado entre a PBH e a Cruz Vermelha, proprietária do espaço. Atualmente, desenvolve projetos culturais e disponibiliza seus espaços através de editais de temporada de espetáculos artísticos e concessões para lançamentos de livros, CDs, e para a promoção de seminários, palestras, apresentações teatrais, ensaios de grupos de teatro e outras atividades.²⁶³

²⁶² Portal PBH. Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH/FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA/TEATROS>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

²⁶³ PORTAL PBH. Fundação Municipal de Cultura Disponível em: <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH/FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA/TEATROS>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Além do Teatro Marília, a Prefeitura de Belo Horizonte inaugurou, em 1992, seu primeiro Centro Cultural, o Lagoa do Nado, na Regional Norte da capital, marco de um constante processo de descentralização cultural, iniciado no final da década de 1980, quando foi criada a Secretaria Municipal de Cultura. A política de implantação de centros culturais em diversas regiões da cidade ocorre em um período em que os movimentos culturais na periferia têm, aliás, ampliado a discussão sobre políticas públicas culturais, tendo como base a promulgação, em 1990, do artigo 166, do Capítulo IV – “da Cultura” – da Lei Orgânica do Município.²⁶⁴ Posteriormente, passaram a fazer parte dos equipamentos públicos de cultura belo-horizontinos: o Centro Cultural Alto Vera Cruz, inaugurado em 08 de dezembro de 1996, viabilizado com recursos aprovados no Orçamento Participativo; o Centro Cultural São Bernardo, um antigo PPO (Posto de Policiamento Ostensivo) transformado em um espaço cultural e inaugurado em 18 de dezembro de 1994; o Centro Cultural Pampulha, inaugurado em 08 de outubro de 2000; o CC Venda Nova, em 12 de agosto de 2007; o CC Vila Marçola, em 18 de agosto de 2007; o CC Lindeia/CC Regina, em 28 de junho de 2008, o Centro Cultural do Urucuia, em 28 de junho de 2008; o Centro Cultural Padre Eustáquio, em 06 de dezembro de 2008; o Centro Cultural Vila Fátima, em 21 de junho de 2008; o Centro Cultural Salgado Filho, em 07 de dezembro de 2008; o Centro Cultural São Geraldo, em 12 de dezembro de 2009; o Centro Cultural do Jardim Guanabara, em 5 de dezembro de 2008; o Centro Cultural Vila Santa Rita, em 22 de junho de 2008; e o Centro Zilah Spósito, em 12 de outubro de 2000. Todos os centros culturais mantidos pela Prefeitura de Belo Horizonte estão distribuídos em bairros de Belo Horizonte. O Centro de Cultura Belo Horizonte, localizado na região central, na Rua da Bahia com a Avenida Augusto de Lima, é um edifício tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), como também pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte e, desde 1997, é uma alternativa

²⁶⁴ “CAPÍTULO VI – DA CULTURA

Art. 166 – O acesso aos bens da cultura e às condições objetivas para produzi-la é direito do cidadão e dos grupos sociais.

§ 1º – Todo cidadão é um agente cultural, e o Poder Público incentivará, por meio de política de ação cultural democraticamente elaborada, as diferentes manifestações culturais do Município.

§ 2º – O Município protegerá as manifestações das culturas populares e dos grupos étnicos participantes do processo civilizatório nacional e promoverá, nas escolas municipais, a educação sobre a história local e a dos povos indígenas e de origem africana.” (BELO HORIZONTE. *Lei orgânica do município*, de 1990. Art. 166. Capítulo IV. Disponível em: <<http://www.bhz5.pbh.gov.br/legislacao.nsf/42d34f6e3014477e0325679f0041f8fa/1abf7fae53ae b5fd032567a100633dea?OpenDocumen>>. Acesso em: 16 nov. 2011.)

cultural e turística. Os Centros Culturais Zilah Spósito, Lagoa do Nado, Liberalino Alves de Oliveira e o Centro de Cultura Belo Horizonte foram implantados com recursos diretos da prefeitura, e os demais com verbas oriundas do Orçamento Participativo.

A Prefeitura mantém ainda o Centro de Referência Audiovisual, o Museu Histórico Abílio Barreto,²⁶⁵ o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Baile e cinco bibliotecas: a Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, a Biblioteca Regional São Cristóvão, a Biblioteca Regional Renascença, a Biblioteca Regional Bairro das Indústrias e também a Biblioteca Regional Santa Rita de Cássia.

Nas unidades culturais, há uma programação variada, que abrange as diversas áreas e linguagens artístico-culturais. A Fundação Municipal de Cultura também realiza o Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte, o Festival Internacional de Dança, o Festival de Quadrinhos, o Festival de Arte Negra e também promove exposições, apresentações artísticas, festivais, concursos, exposições, lançamentos, consultas a acervos e atividades formativas, como palestras, seminários, cursos e oficinas. Além destas atividades, há também em Belo Horizonte a Lei Municipal de Cultura, dividida em “Mecenato” (na qual o patrocinador é da iniciativa privada) e o “Fundo” (onde o Município apóia os projetos selecionados por uma comissão de representantes de artistas e produtores culturais e membros da Prefeitura). Todas as vinte e nove unidades culturais são mantidas pela Fundação Municipal de Cultura – FMC –, instituída pela Lei n. 9011, em 1º de janeiro de 2005,²⁶⁶ que substituiu a Secretaria Municipal de Cultura e passou a assumir as funções de planejar e executar a política cultural do Município de Belo Horizonte por meio da execução de programas, projetos e atividades com a pretensão de atingir o desenvolvimento cultural. Trata-se de uma instituição vinculada ao Gabinete do Prefeito, que integra a Administração Pública Indireta do Município. A FMC possui autonomia administrativa e financeira, e é

²⁶⁵ “Inaugurado em 1943 e situado no bairro Cidade Jardim, seu conjunto arquitetônico compreende o casarão secular, sede da antiga Fazenda do Leitão, construída em 1883, e o moderno edifício-sede, inaugurado em dezembro de 1998, primeiro local originalmente concebido e edificado para abrigar um museu na capital. Na área externa, estão os abrigos para o bonde elétrico e a locomotiva a vapor, o palco ao ar livre e os jardins concebidos como local de educação e lazer.” (Portal PBH. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=6781&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&>. Acesso em: 10 nov. 2011.)

²⁶⁶ DOM – Diário oficial do município. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=955868>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

mantida, principalmente, por dotações orçamentárias, patrimônio próprio, aplicação de suas receitas e assinatura de contratos e convênios com outras instituições.²⁶⁷

Em 2011, o Conselho Municipal de Cultura da cidade de Belo Horizonte foi sancionado pelo prefeito Márcio Lacerda – a partir do decreto nº 14.424, inciso VII, do art. 108, da Lei Orgânica do Município, e tendo em vista o disposto na Lei nº 9.577, de 02 de julho de 2008.²⁶⁸ O conselho organizado com 30 membros, no ano de 2011, conseguiu mobilizar setores artísticos como há muito tempo não se via na capital. Talvez seja um momento de volta à cultura política e não somente um período de política cultural sem debates políticos. Ao todo, 15 membros titulares representam o Poder Executivo Municipal, 6 membros titulares integram a representação do setor cultural, eleitos pelos segmentos, e mais 9 membros titulares representam as regionais que são eleitos pela população de cada uma das regiões administrativas do Município.²⁶⁹ Este número de membros titulares é duplicado pela existência também de suplentes para cada um dos membros.

O Governo do Estado de Minas Gerais, por meio da Secretaria Estadual de Cultura e de suas Fundações, mantém espaços culturais estratégicos em Belo Horizonte, importantes para se desenvolver políticas públicas culturais e também para incrementar o turismo. No *site* da Secretaria Estadual de Cultura, é divulgado que o primeiro registro formal da função cultural no governo de Minas Gerais é de 1963, período do governo de José Magalhães Pinto (1961-1966), com a criação da Secretaria de Estado do Trabalho e Cultura Popular.²⁷⁰ Anteriormente, a Secretaria de Estado da Educação administrava algumas produções artísticas e o Arquivo Público Mineiro era um órgão com autonomia. Em 1967, criou-se, na gestão do governador Israel Pinheiro, o Conselho Estadual de Cultura, como parte da Secretaria de Educação, um órgão colegiado,

²⁶⁷ A fundação surgiu a partir de experiências petistas em prefeituras brasileiras, quando se constatou que, em cidades com população acima de 500.000 habitantes, havia dificuldades burocráticas que prejudicavam a agilidade que os projetos artísticos demandavam. A existência de uma fundação cultural permitiria assim, nestas cidades, a realização de parcerias com a iniciativa privada e com outras instâncias de governo, como o Ministério da cultura, através de projetos que visavam obter recursos da Lei Rouanet e outros fundos. No entanto, parte da classe artística protesta contra a mudança de modelo institucional, ao criticar o esvaziamento político que ocorreu depois desta reformulação.

²⁶⁸ BELO HORIZONTE. Decreto n. 14.424 de 18 maio 2011. Regulamenta a Lei n. 9.577/08, que “Cria o Conselho Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e dá outras providências”. *Belo Horizonte*, Secretaria Municipal de Governo, 19 maio 2011. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1058316>> Acesso em: 1 nov. 2011.

²⁶⁹ Portal PBH. Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/pbh/PBH/FUNDAÇÃOMUNICIPALDE CULTURA/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

²⁷⁰ SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

normativo e consultivo, responsável pelas deliberações da área. Dois anos depois, no governo de Aureliano Chaves, reuniram-se as atividades dos órgãos e entidades de promoção cultural em uma Coordenadoria Estadual de Cultura.²⁷¹ Somente em 1983 é que Tancredo Neves criou uma secretaria exclusiva, com nome e função pública de administrar, promover e preservar a cultura mineira. O primeiro titular da Secretaria de Estado da Cultura foi José Aparecido de Oliveira, que criou o Fórum Nacional dos Secretários de Estado da Cultura e, em 1985, tornou-se o primeiro Ministro de Estado da Cultura do Brasil. A Secretaria de Estado da Cultura é estruturada atualmente pela Lei nº 12.221, de 1º de julho de 1996, e regulamentada pelo Decreto nº 39.641, de 15 de junho de 1998.²⁷²

Ao contrário da Prefeitura, que optou por um projeto de popularização e descentralização da cultura, o Governo do Estado desenvolve ações com tendência à elitização cultural. No entanto, não assume totalmente os custos e divide os gastos entre as empresas parceiras de projetos e casas de espetáculos, empreendedores e produtores culturais que pagam pelo aluguel e pela ribalta de espaços, e, por último, com o público, visto que a maioria dos eventos realizados nos espaços culturais estaduais é pago. Porém, esta parceria entre o Estado e a iniciativa privada trouxe benefícios aos setores artísticos e de eventos já profissionalizados. Os espaços, em sua maioria, mais adequados ao mercado do que os espaços gerenciados apenas por políticas públicas culturais são administrados por um modelo de gestão avançado, apresentam-se em bom estado de conservação, recebem um número elevado de visitantes e consumidores e tornaram-se símbolos de uma cidade que procura investir na cultura para atrair turistas, bem como para atingir o mercado interno. A estrutura jurídica das fundações favorece o incremento da parceria público-privada e, por isto, várias instituições culturais são formalizadas neste modelo de estrutura, ou seja, são organizadas de modo a facilitar a entrada de investimento.

A Fundação Clóvis Salgado atua na viabilização de projetos nas áreas de Literatura, Música Popular e Erudita, Teatro, Dança e Artes Plásticas, e além de possuir um centro de exibição, também funciona como espaço para a produção e fomento às artes. Esta fundação administra o Palácio das Artes (um centro de exibição e produção

²⁷¹MINAS GERAIS. Lei n. 17.221/75. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/institucional/historico>>. Acesso em: nov. 2011.

²⁷² SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/Secretaria/Historico>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

artística, onde estão reunidos dois teatros para espetáculos de artes cênicas, música e dança, quatro galerias de artes plásticas, espaço fotográfico, sala para concertos de câmara, cinema, espaço multimeios, biblioteca especializada, musicoteca, videoteca, oficina para instrumentos de sopro, luteria, salas de ensaio, ateliês e oficinas de cenografia, figurinos e adereçaria). No mesmo complexo artístico e cultural, há ainda o Centro de Formação Artística (CEFAR), com escolas profissionalizantes de teatro, música e dança, e também os Corpos Artísticos Permanentes: Orquestra Sinfônica, Companhia de Dança e Coral Lírico. A instituição mantém, ainda, um Coral Infanto-Juvenil, uma Banda Sinfônica, uma Orquestra Jovem e um Balé Jovem. Em 2010, a Fundação Clóvis Salgado completou 40 anos e sua história é um reflexo e testemunho das políticas culturais do Governo do Estado de Minas Gerais. O prédio restaurado da antiga Serraria Souza Pinto foi incorporado ao patrimônio administrado pela Fundação Clóvis Salgado em dezembro de 1998. A Serraria Souza Pinto recebe eventos de grande porte, como espetáculos, feiras e congressos. Também foram incorporados à fundação Clóvis Salgado o Centro Técnico de Produção e o Centro de Arte Contemporânea e Fotografia. O Centro Técnico de Produção, inaugurado em maio de 2004, no distrito de Marzagão, em Sabará, é um espaço de produção e montagem de grandes espetáculos, e conta com oficinas, estúdios e ateliês de grandes cenários. Foi concebido para ser espaço de produção e exibição nas artes cênicas. O CTP possui galpões para guarda e restauro do acervo (cenários, figurinos, adereços e um grande conjunto de material cênico), que constitui precioso repertório artístico da instituição. O Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, inaugurado em janeiro de 2010, é fruto da parceria entre o Instituto Moreira Salles e a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. O Centro é um espaço para a discussão, a exibição e o estudo das artes visuais contemporâneas em Belo Horizonte.²⁷³

As bibliotecas estaduais em Belo Horizonte estão concentradas no complexo da Biblioteca Pública Luiz de Bessa, concebida pelo Governador Juscelino Kubitschek em 1954. Anos mais tarde, em 1961, adquiriu sede própria, em prédio projetado por Oscar Niemeyer, na Praça da Liberdade. Atualmente, conta com um acervo de 200.000 livros,

²⁷³ Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

16 títulos de jornais correntes, 1.200 títulos de jornais históricos, 66 títulos de revistas correntes e 150 títulos de revistas históricas.²⁷⁴

Outros espaços culturais da administração estadual estão também concentrados na região central de Belo Horizonte, entre eles o Museu Mineiro (construção do final do século XIX, localizada na Avenida João Pinheiro, 342, Funcionários) e o Arquivo Público Mineiro (localizado no mesmo endereço), a instituição cultural mais antiga de Minas Gerais (criado em Ouro Preto em 1895 e possuindo milhares de documentos de origem pública e privada que remontam aos períodos colonial, imperial e parte do republicano). O prédio que hoje abriga o Arquivo Público Mineiro data de 1897 e integra o conjunto arquitetônico de Belo Horizonte e o Circuito Cultural da Praça da Liberdade.²⁷⁵ O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG –, criado em 1971, é uma fundação sem fins lucrativos, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. O Instituto tem por finalidade pesquisar, proteger e promover os patrimônios cultural, histórico, natural e científico, de natureza material ou imaterial, de interesse de preservação no Estado de Minas Gerais, nos termos da legislação estadual que dispõe sobre a matéria.²⁷⁶

Outras duas instituições culturais administradas pela Secretaria Estadual de Cultura são: a Rádio Inconfidência (com programação brasileira,) e a Rede Minas.²⁷⁷

Além da Secretaria Estadual de Cultura, há outras instituições que promovem e recebem projetos culturais em parceria com o Governo do Estado de Minas Gerais, a Companhia Mineira de Promoções trabalha para o desenvolvimento do turismo de Negócios e Eventos, o Serviço Voluntário de Assistência Social (SERVAS) visa promover e executar programas e projetos sociais, como ações complementares às políticas públicas, o Instituto Cultural Sérgio Magnani atua no desenvolvimento e na gestão de projetos assim como programas culturais e socioeducativos e o BDMG cultural – Instituto Cultural Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais é vinculado ao Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG).

²⁷⁴ SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/bibliotecas>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

²⁷⁵ SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/museus-de-minas-gerais>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

²⁷⁶ (IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.) Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

²⁷⁷ SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

Na instância federal, duas instituições também possuem significativos espaços culturais em Belo Horizonte: o Ministério da Cultura, juntamente com sua Fundação Nacional das Artes – FUNARTE,²⁷⁸ e a Universidade Federal de Minas Gerais.

A representação da Funarte, no estado de Minas Gerais, está sediada junto à Rua Januária, no bairro Floresta, e é estruturada para receber espetáculos de teatro, dança, circo e música, além de exposições de artes visuais nos mais diversos formatos. Também promove atividades de formação e reciclagem para profissionais dessas áreas. O espaço reformado em 2010, referência cultural da capital mineira, difunde uma programação de qualidade, promovida por artistas e produtores selecionados via edital. Antes disso, o local era conhecido pelos belo-horizontinos como a Casa do Conde, referência a sua origem. A casa foi construída em 1896 pelo construtor e industrial Antônio Teixeira Rodrigues, conde de Santa Marinha, que trabalhou na edificação da capital mineira. Depois da reforma, o local foi dividido entre o IPHAN,²⁷⁹ que gerencia a restaurada construção que pertenceu ao Conde de Santa Maria, e a FUNARTE, responsável pela administração do complexo, na qual estão incluídos cinco galpões e uma extensa área livre destinada a eventos. O local ainda possui uma livraria, com as publicações lançadas pela instituição, disponíveis para compra ou pesquisa.

A Universidade Federal de Minas Gerais possui espaços culturais de interesse variado. Entre os instalados em Belo Horizonte há o Centro Cultural UFMG, um centro

²⁷⁸ “A Fundação Nacional de Artes – Funarte – é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.

A Fundação concede bolsas e prêmios, mantém programas de circulação de artistas e bens culturais, promove oficinas, publica livros, recupera e disponibiliza acervos, provê consultoria técnica e **apóia** eventos culturais em todos os estados brasileiros e no exterior. Além de manter espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal, a Funarte disponibiliza parte de seu acervo gratuitamente na internet.” (Ministério da Cultura. Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/regional/minas-gerais/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.)

²⁷⁹ “O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado em 13 de janeiro de 1937 pela Lei nº 378, no governo de Getúlio Vargas. Já em 1936, o então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, preocupado com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de Lei para salvaguarda desses bens. Em seguida, confiou a Rodrigo Melo Franco de Andrade a tarefa de implantar o Serviço do Patrimônio. Posteriormente, em 30 de novembro de 1937, foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, que organiza a ‘proteção do patrimônio histórico e artístico nacional’. O Iphan está hoje vinculado ao Ministério da Cultura”. (IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 17 nov. 2011.)

de memória, o Conservatório de Música, o Museu de História Natural e Jardim Botânico e o Centro de Memória da Medicina.²⁸⁰

O cenário apresentado até aqui discrimina os espaços culturais públicos gerenciados pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, pelo Governo Estadual de Minas Gerais e União (Ministério da Cultura, IPHAN, FUNARTE, Ministério da Educação e UFMG). Há ainda em Belo Horizonte outros exemplos de espaços públicos culturais, como o Centro de Memória da Justiça do Trabalho de Minas Gerais, o Centro de Memória do Sistema FIEMG, o Museu da Força Expedicionária Brasileira, o Museu da Memória do Judiciário Mineiro, o Museu do Centro de Memória da Medicina de Minas Gerais, o Museu Histórico da Polícia Militar e o Museu de Artes e Ofícios.²⁸¹

Além destes espaços, há também os que estão se formando no Circuito Cultural Praça da Liberdade (Projeto implantado pelo Governo de Minas, por meio da Secretaria de Estado de Cultura em parceria com o Banco do Brasil, a CEMIG, EBX, TIM, UFMG e a Vale). A maioria dos prédios que participam do Circuito data da época de fundação da cidade e é de propriedade do Estado. Estes prédios funcionaram como repartições públicas durante mais de um século e, com a mudança da sede oficial do Governo do Estado de Minas Gerais para a Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves, localizada na Rodovia Prefeito Américo Gianetti, no Bairro Serra Verde, os antigos prédios públicos foram transformados em espaços interativos de lazer, turismo e consumo, contendo acervos históricos, artísticos e temáticos, centros culturais interativos, biblioteca e espaços para oficinas, cursos e ateliês abertos, além de planetário, cafeterias, restaurantes e lojas. O circuito é o resultado da parceria público-privada em que o estado de Minas dividiu os custos de restauração e de execução de projetos arquitetônicos, culturais, paisagísticos e patrimoniais com a iniciativa privada, com outras instituições públicas, institutos, associações e ONGs. Fazem parte do Circuito, os espaços já citados: Arquivo Público Mineiro, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (parceria com a V&M, CEMIG, Belgo Mineira/MITTAL, Usiminas e ITA Representações de Produtos Farmacêuticos). E também: o Espaço UFMG TIM do

²⁸⁰ Revista Diversa UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/diversa/3/espacosdaufmg.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

²⁸¹ Este último é um museu situado na Praça da Estação, inaugurado em 2005. Criado a partir da doação ao patrimônio público de mais de duas mil peças pela colecionadora e empreendedora cultural Ângela Gutierrez. Trata-se de uma iniciativa do Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG –, em parceria com o Ministério da Cultura e a Companhia Brasileira de Trens Urbanos – CBTU. O MAO preserva objetos, instrumentos e utensílios de trabalho do período pré-industrial brasileiro. (Museu de artes e ofícios. Disponível em: <<http://www.mao.org.br>>. Acesso em: 10 dez. 2011.)

Conhecimento, o Museu das Minas e do Metal (EBX), o Centro de Arte Popular (CEMIG), Memorial Minas Gerais (Vale), Palácio da Liberdade e Instituto Oi Futuro (Oi). Em um futuro próximo, o Circuito também contará com a Casa Fiat de Cultura, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Museu Mineiro, o Museu do Automóvel e o Museu do Homem Brasileiro (Fundação Roberto Marinho).²⁸²

A multiplicidade dos espaços culturais na capital mineira²⁸³ revela a rica produção artística e cultural, como por exemplo, nos campos das artes plásticas, da música, do teatro, da dança e da literatura. Com diversos atrativos culturais e de lazer, a cidade se prepara para o turismo de negócio, de lazer e de cultura. Os eventos internacionais, como encontros, congressos, feiras e festivais, incrementam a economia da metrópole e ajudam a intensificar o caráter global do espaço urbano belo-horizontino. Se, por um lado, há uma dinâmica crescente de espaços simbólicos, existe também a preocupação com a preservação do patrimônio histórico, embora ainda não exista na cidade um centro de memória dos artistas locais.

A cidade se projeta para o cenário mundial através da sua inserção nos circuitos do capitalismo internacional. Neste contexto, os atuais sistemas de poder são levados ao enquadramento de suas atividades econômicas e a padrões que vêm gerando mudanças estruturais. Ao mesmo tempo em que se observa a crescente concentração de renda e novas formas de exclusão social e cultural, também se constata a progressiva evolução da cidade em termos de políticas, economia e competitividade, ou seja, a cidade se torna mais voltada ao mercado global.

A oferta de infra-estrutura e de serviço converge com investimentos no campo da cultura e tem relação com projetos de requalificação do espaço urbano. Nesse contexto, a inserção no capitalismo global e a mobilidade do capital financeiro incentivam a revalorização espacial e também a implantação de atributos ambientais,

²⁸² Praça da Liberdade – Circuito Cultural Arte e Conhecimento. Disponível em: <<http://www.circuitoculturaliberdade.mg.gov.br/projeto/conheca-o-projeto>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

²⁸³ Outros espaços culturais também contribuem para a efervescência cultural belo-horizontina, como, por exemplo: os espaços dos grupos teatrais Galpão-Cine Horto, do Espanca e Giramundo; os teatros Cidade, Alterosa, ICBEU e Klaus Viana; o Museu de Ciências Naturais – PUCMinas, o Museu Oi Futuro e o Museu do Brinquedo; os complexos culturais do Marista Hall e do Sesc Paladium; os espaços da Fundação Artística; e os teatros de escolas particulares. Em breve também, a Praça Sete receberá o Centro de Cultura Cine Brasil, parceria entre a V&M e a Fundação Sidertube. A Praça da Estação também contará com um centro de convenções; e a Praça Santa Tereza, com o Cine Santa Tereza. Em 2012, os estádios do Mineirão e o Estádio Independência, para além de sediarem partidas de futebol, servirão também para a produção cultural de grandes eventos. Há outros projetos que ainda estão no papel e que prometem transformar Belo Horizonte: de uma cidade pacata e sonolenta do início do século, em uma cidade onde a cultura será também um dos pilares de sua receita econômica.

históricos e culturais na construção simbólica de ambientes urbanos, prerrogativas para a recuperação da economia, alicerçada na indústria do turismo, nos investimentos produtivos externos e na recuperação do valor imobiliário de locais antes marginalizados.

Em Belo Horizonte, observa-se ainda que a revitalização de áreas centrais, juntamente com os projetos de recuperação urbana, também se sintonizam com a construção de equipamentos culturais e a recuperação do patrimônio histórico. As parcerias entre atores públicos e privados aceleram a criação de espaços culturais e aperfeiçoam a administração das antigas instituições. Deste modo, atualmente, os interesses pelo capital oriundo de fundos culturais vão muito além da classe artística. O Estado age como o maior incentivador e contribuinte para o desenvolvimento da cultura industrializada, como também torna o mercado das artes e entretenimento cada vez mais competitivo e complexo. Assim, o próprio Estado torna-se também competidor. Ao instituir parcerias público-privadas, cria também institutos, fundações e empresas concorrentes de fundos e verbas dos editais das Leis de Incentivo. Deste modo, as verbas públicas voltam para o Estado na manutenção de instituições e espaços culturais públicos.²⁸⁴

Os grandes eventos, também organizados através de parcerias público-privadas, realizam-se no intento de integrar a cidade ao mercado mundial e podem atrair grandes empresas e introduzir práticas de instrumentalização do bem cultural para fins que transcendem a preservação de valores culturais e históricos. Vale destacar que, a preservação do patrimônio e o urbanismo renovador vão ao encontro dos interesses das elites e das administrações municipais e estaduais, que procuram utilizar as políticas públicas culturais para a dinamização da economia de áreas centrais degradadas. O cruzamento entre a revalorização urbana e a cultural, favorecido pelas políticas culturais instrumentalizadas pelo próprio Estado, encobre as diretrizes políticas e o planejamento estratégico que, ao modificar a paisagem urbana, acabam conduzindo à troca programada da população pobre usuária dos espaços marginalizados por um público de maior renda em espaços revitalizados, inserido na rede complexa de cidades globais.

A crescente demanda por espaços culturais construídos através de verba pública oriunda do Orçamento Participativo Municipal é uma resposta das periferias de Belo Horizonte frente aos processos de concentração dos equipamentos culturais em áreas

²⁸⁴ Cultura em pauta. Disponível em: <www.culturaempauta.com.br>. Acesso em: 11 nov. 2011.

centrais e em bairros nobres. Obviamente, os espaços culturais nos bairros de periferia e favelas não são contemplados com as parcerias feitas entre setor público e privado, comuns nos espaços centralizados. A manutenção da maioria dos centros culturais da periferia enfrenta falta de recursos, assim como de mão de obra qualificada, e a programação destes está muito aquém do que deveria ser ou representar um processo efetivamente democrático de ampliação da cidadania através das políticas públicas culturais. A concentração de recursos (espaços culturais que demandam verbas públicas) no centro e em bairros nobres valoriza esta parte da cidade, mas deixa a maioria da população, principalmente os jovens da periferia, com poucas alternativas de lazer e educação estética em seus espaços específicos de vivência. As dificuldades com o deslocamento também impedem o maior acesso dos jovens menos favorecidos, que vivem também nas cidades da Região Metropolitana e são dependentes de transporte público, aos equipamentos culturais públicos e privados de melhor qualidade. As praças, ruas, pátios de igrejas, quadras esportivas e os quintais são os espaços públicos multifuncionais adaptados da periferia, e por onde acontecem os *shows*, as festas, as feiras, os espetáculos teatrais e os encontros sociais. Espaços que não foram planejados para tais fins, mas que se adaptaram às necessidades de ocupação. “Neste sentido, pode-se dizer que há uma grande demanda por espaços coletivos que facilitem ou estimulem o aprendizado cultural e a formação de sociabilidade”.²⁸⁵

A alternativa diante deste quadro seria a organização política participativa, no sentido de se ampliar, cada vez mais, os espaços culturais na periferia, criando associações que captassem verbas, que serviriam para a manutenção destes lugares e para o enriquecimento da programação de eventos já desenvolvidos. Estratégias para isto envolvem o fortalecimento de grupos locais artísticos e culturais, como também a construção de espaços alternativos (não tão sujeitos à burocratização estatal e às lógicas do mercado), o desenvolvimento de projetos de arte-educação através de diretrizes fundamentadas em pesquisas com a população local, a cobrança e a crítica constante sobre as políticas públicas culturais estruturantes e de formação, a pressão pela redução do preço das passagens de ônibus para jovens estudantes carentes – com a finalidade de se ampliar o acesso à cidade para esta faixa da população que está em formação –, assim como a ampliação dos espaços de divulgação dos projetos culturais em rádios comunitárias, escolas públicas e até mesmo de casa em casa. Essas estratégias buscam

²⁸⁵ LEMOS. Construção simbólica dos espaços da cidade, p. 45.

defender o direito à cultura da cidade, mecanismo voltado para a formação de um público crítico, processo de desalienação espacial, condição determinante para a busca de outros direitos.

5.3 - Espaços culturais públicos e as relações de poder: estudo de caso em Belo Horizonte

5.3.1 - Introdução

Em termos de metodologia, a proposta desta seção, além das outras formas de levantamento de dados, também utilizou rico arsenal, composto por trinta e quatro entrevistas que foram aplicadas nos locais discriminadas. Na amostragem aleatória estratificada, que especificamente apresentou como critério de seleção para a amostra a faixa etária, foram entrevistados dez jovens na faixa dos 13 aos 30 anos (e que responderam tanto questões relativas aos espaços culturais da cidade de forma geral como também aos espaços culturais que no momento da entrevista eles frequentavam). Devido ao fato de não haver dados sobre o total de jovens em cada espaço onde as entrevista se realizaram, optou-se por trabalhar com dez entrevistados para cada espaço. E assim pode-se compreender a diferença entre as três amostras selecionadas. Dentro do universo da pesquisa, o critério de seleção dos jovens entrevistados foi o da amostragem aleatória simples ($p = n / N$), reconhecendo as limitações dessa opção metodológica entre os vários procedimentos de amostragem probabilística ou aleatória de uma população. Entretanto, a amostragem aleatória simples foi o procedimento escolhido e aplicado porque através dela todos os elementos dentro do universo de jovens que frequentavam os espaços culturais públicos escolhidos para o estudo de caso, estatisticamente, tiveram a mesma probabilidade de pertencer à amostra. Além disso, a amostra foi dividida cinquenta por cento entre jovens do sexo feminino e masculino. Outra forma de seleção utilizada para as entrevistas foi a de dividir cinquenta por cento da amostra entre jovens abaixo de 20 anos e acima de vinte anos. Optou-se por não revelar os nomes dos entrevistados nesta pesquisa. As letras entre parênteses substituem, portanto, seus nomes. Cada entrevista, ao invés do nome, ganhou um código, que no texto se apresentará do seguinte modo: entre os especialistas (X, Y, K e W) e entre o público jovem um tipo de nomenclatura para cada espaço. Deste modo, os

entrevistados jovens estão classificados da seguinte maneira: na Lagoa do Nado, de A1 a J1; no CC UFMG, de A2 a J2; e no Palácio das Artes, de A3 a J3.

No processo de pesquisa que originou esta dissertação, houve uma necessidade de incluir a questão das demandas dos jovens frequentadores dos espaços culturais. A partir de então, pode-se entender que essa categoria necessita de políticas públicas culturais específicas e ações de formação inclusivas – principalmente os jovens de baixa renda. A escolha por este segmento surgiu a partir da contribuição de Juarez Dayrell que, entre sua obra, apresenta como ponto de partida “a problematização da condição juvenil atual, sua cultura, suas demandas e necessidades próprias.”²⁸⁶ No trabalho, *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*,²⁸⁷ do qual Dayrell também é co-autor, os pesquisadores alertam para o erro de se compreender o tempo livre e o lazer da juventude como apenas uma realidade homogênea. Segundo os autores, “é principalmente nos tempos livres e de lazer que os jovens constroem suas próprias normas e expressões culturais, ritos e simbologias e modos de ser que os diferenciam do denominado mundo adulto”.²⁸⁸ No entanto, “a busca do controle dos lazeres juvenis faz parte da história dos estados e organizações sociais”,²⁸⁹ já que este tempo social é considerado como negativo. Pensando de forma diferente, os autores propõem a liberdade de escolha e “o lazer como espaço de aprendizagem das relações sociais em contexto de liberdade e de experimentação”.²⁹⁰ Consequentemente, os autores inserem um argumento que ajuda a justificar a importância de pesquisas em espaços culturais públicos. Segundo eles, “as diferentes práticas de experiência coletivas em espaços sociais públicos de cultura e lazer podem ser consideradas como verdadeiros laboratórios onde se processam experiências e se produzem subjetividades”.²⁹¹ Portanto, todas as potencialidades dos espaços de cultura e lazer são colocadas pelos autores na perspectiva do direito que implica criar condições de produção cultural nas quais se inclui “o acesso a informações, meios de produção, difusão e valorização da memória cultural coletiva”.²⁹² Se as novas mídias e tecnologias digitais estão criando uma nova forma de desigualdade, os autores também chamam a atenção para a distribuição

²⁸⁶ DAYRELL. *A escola “faz” as juventudes?*, p. 1106.

²⁸⁷ BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*.

²⁸⁸ BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*, p. 176.

²⁸⁹ BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*, p. 176.

²⁹⁰ BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*, p. 176.

²⁹¹ BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*, p. 176.

²⁹² BRENNER; DAYRELL; CARRANO. *Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros*, p. 177.

desigual dos equipamentos culturais, bastante escassos nas cidades pequenas e médias, como também nos bairros populares, morros e favelas.

Além de trinta entrevistas com jovens usuários, a pesquisa também contou com a colaboração e interlocução de quatro especialistas em cultura (com experiência no setor), que responderam às mesmas questões: um diretor do Centro Cultural UFMG (K), um gerente do Centro Cultural Lagoa do Nado (Y), um diretor de teatro e proprietário de espaço cultural particular (X), e também um artista e professor que faz parte de um tipo específico de organização artística: o teatro de grupo (W). Estas entrevistas foram necessárias para contrastar as observações feitas em trabalho de campo (o espaço percebido e vivido pelo entrevistador e pelos jovens entrevistados) com o discurso institucional e ações desenvolvidas dos lugares pesquisados (o espaço concebido como cultural).

No entanto, o levantamento de informações através das 34 entrevistas extrapolou as questões acerca dos espaços culturais focalizados neste trabalho e, assim, foram agregadas no terceiro capítulo, que abrange as políticas públicas culturais no Brasil. O objetivo deste é pensar melhor sobre algumas contribuições feitas pelos entrevistados em questão relacionando o espaço público com os espaços culturais e as políticas públicas culturais. Estes entrevistados foram escolhidos por serem trabalhadores da cultura, apresentando uma ampla bagagem para os temas pesquisados, além de possuírem conhecimento e vivência acerca dos espaços culturais delimitados nestes estudos de caso.

Apesar das suas especificidades, os espaços culturais analisados²⁹³ apresentaram, em certa medida – cada qual com uma intensidade diferente –, determinações em escalas diferenciadas – municipal, estadual, nacional e mundial –, como remete ao conceito de *lugar* apresentado por Milton Santos, visto no primeiro capítulo, que concomitantemente pode sofrer determinações locais e mundiais. Tanto a arquitetura quanto a funcionalidade destes espaços não escapam, de fato, a essas determinações. Por isto, os espaços culturais foram organizados em escalas de poder diferentes, porque assim poder-se-ia entender qual o peso de cada instância no que se refere às políticas públicas culturais construídas em Belo Horizonte. Assim, é relevante assinalar que,

²⁹³ Ver FIGURA 1 – Localização do C.C. Lagoa do Nado, C.C. UFMG e Palácio das Artes em Belo Horizonte na página 130.

noutra perspectiva, mais aproximada a Henri Lefebvre, pode-se, de acordo com a análise do espaço social, entender os espaços culturais a partir do espaço percebido, espaço do corpo e da experiência corpórea; a partir do espaço concebido ou espaço do poder dominante e da ideologia, o espaço dos planejadores e do poder; e a partir do espaço vivido, o espaço de representação, que une experiência e cultura, o corpo e o imaginário de cada um de nós.²⁹⁴ A partir dessas considerações foi possível compreender com mais profundidade o conteúdo produzido a partir das entrevistas.

As relações de poder nos espaços culturais também foram levantadas e analisadas pelos entrevistados e pelo pesquisador. A metodologia desenvolvida especificamente nesse estudo, com as contribuições de Foucault, Arendt e autores da Análise do Discurso, abriu um campo que permitiu entender e perceber as várias vozes implícitas ou explícitas nos discursos institucionais, sem autor (real) definido. Mas, os discursos dos entrevistados também passaram pela análise de conteúdo e assim, foi possível alcançar uma crítica detalhada aos espaços culturais pesquisados.

Ao confrontar os discursos das instituições pesquisadas e as entrevistas descobriu-se que todos os três espaços subestimam ou omitem a função de promover o lazer, por esse termo remeter ao empobrecimento da ação cultural. O que demonstra certo juízo de valor. No entanto, na prática, esse serviço é também oferecido por eles. Os três têm a função comum de ampliar o acesso à informação, mas não indicam quais as restrições aí envolvidas e os limites. Todos também utilizam o termo *comunidade* para se reportar ao significado de vizinhança, omitindo que, neste caso, comunidade é o público que se forma a partir de uma unidade comum, ou seja, esses espaços formam uma comunidade, um público específico. Nenhum desses espaços inclui também a função de preservação, como levantado por Luciene Ramos,²⁹⁵ e também não aparecem aí as limitações ou restrições inerentes a eles.

Em termos de características comuns, em um plano mais elaborado, pode-se entender que os discursos das três instituições pesquisa são influenciados pelas políticas públicas culturais nacionais, que, desde a Constituição de 1988, tem forçado várias instituições a ampliar o acesso à informação e o seu público. Há também normas

²⁹⁴ LEFEBVRE. *La production de l'espace*. p.243.

²⁹⁵ RAMOS. *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, p. 8.

internacionais que delimitam as políticas públicas de cultura, como as normas decididas na UNESCO.²⁹⁶

Desse modo, o Palácio das Artes, que na prática e historicamente, era considerado um lugar elitista, hoje, pelo menos no discurso, torna-se mais democrático, semelhantemente aos outros dois espaços. A missão da instituição, elaborada em assembleia pelos funcionários da Fundação Clóvis Salgado, em maio de 1984, visava “estimular o surgimento e a veiculação de novas ideias e expressões artísticas, e contribuir assim para a criação de uma consciência cultural e consequente transformação social”.²⁹⁷ É um excerto que demonstra o caráter polifônico deste discurso institucional. Um trecho em que uma conclusão é exposta como em um coro e, independente do contexto, dialoga com a condição democrática, mesmo vivendo-se ainda em época de Ditadura. No entanto, a função de arena crítica é omitida do discurso da Fundação Clóvis Salgado referente ao Palácio das Artes e o seu conteúdo apresenta isto de forma obscura, ou seja, não fica claro porque a sua função pública de promoção do debate sobre a própria condição do lugar é omitida. Interpreta-se deste modo que na prática ela também não exista. Então, “a criação de uma consciência cultural e a consequente transformação social”²⁹⁸ permanece no discurso, porque no fundo o que acontece é uma separação evidente entre público, instituição e produtores e “um dos principais mecanismos de implementação das políticas públicas da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais”²⁹⁹ tem na privatização cultural e na transformação de espaços públicos em espaços semi-privados sua maior herança e algumas de suas principais metas. A página do Palácio das Artes omite (no início) sua história e, quando procuramos esta informação (em outro *link*), aparece um pequeno texto ao lado de duas indicações de obras que são vendidas na livraria do mesmo. Isto demonstra que até

²⁹⁶ A Unesco define seus principais atos normativos da seguinte forma: **a)** Declaração é um compromisso puramente moral ou político unindo os estados com base no princípio da boa fé; **b)** Recomendação, trata-se de um texto da organização dirigido a um ou a vários Estados convidando-os a adotarem um comportamento determinado e a agir de uma determinada forma num domínio cultural específico. Em princípio, a recomendação é desprovida de obrigatoriedade para os estados membros; e **c)** Convenção: este termo, sinônimo de tratado, designa todo acordo concluído entre dois ou vários Estados. Este acordo supõe uma vontade comum de suas partes em face dos quais a convenção cria compromissos jurídicos obrigatórios. (UNESCO – Organization de Nations Unides. Disponível em: <<http://portal.unesco.org/culture/fr/>>. Acesso em: 6 nov. 2011 – tradução minha).

²⁹⁷ Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/institucional/151,,missao-e-valores.aspx>> Acesso em: 6 nov. 2011.

²⁹⁸ Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/institucional/151,,missao-e-valores.aspx>> Acesso em: 6 nov. 2011.

²⁹⁹ Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/institucional/151,,missao-e-valores.aspx>> Acesso em: 6 nov. 2011.

mesmo a história desse lugar, que é público, não é tão acessível assim, revelando-se também como um produto de mercado.

O Centro Cultural Lagoa do Nado é definido, ajustando-se ao que deveria ser um centro cultural, como possuidor de uma programação ampla e diversificada. Mas, quando checamos a grade de programação, observa-se um pequeno corpo de oficinas permanentes e uma programação de cinema, que reforça a indústria de massa americana e não valoriza o cinema nacional. Ou seja, percebe-se uma intenção do espaço (de dialogar com um público leigo) que acaba prejudicando sua função apontada como a principal, que é a de formação. Em seu discurso institucional, o surgimento do lugar sempre é evidenciado como fruto de uma vitoriosa mobilização popular, mas, na prática, depois que a Prefeitura de Belo Horizonte assumiu o lugar, o que se analisa é uma postura de estagnação e abandono, e as tentativas frustrantes de se buscar ampliar o público através de eventos pontuais sem antes efetivas as propostas de intervenção baseadas em estudos, prioridades e demandas do público em potencial.

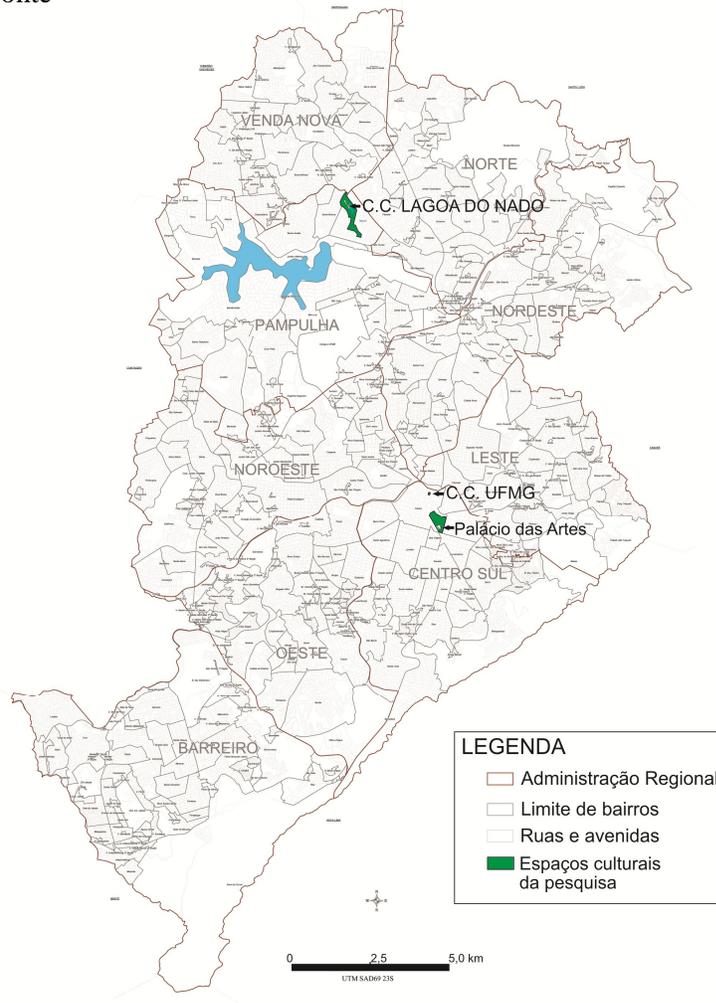
Já o Centro Cultural UFMG tem o objetivo de atingir o estado de Minas Gerais e o país, mas, na prática, em termos de iniciativa, omite de incluir os trabalhadores do centro da cidade, público alvo por excelência, pois são atores que passam à porta do espaço todos os dias. A ideia de “participar diretamente do movimento cultural de Belo Horizonte, incentivando a educação estética da comunidade e promovendo o acesso aos bens artísticos e culturais produzidos pela UFMG”³⁰⁰ é um movimento, que deveria ser acima de tudo, político. A atuação da instituição deveria ocorrer, imprescindivelmente, de dentro para fora e, neste caso específico, a informação do que está acontecendo neste espaço é verdadeiramente uma ação de inserção deste espaço público na esfera pública da cidade. E neste aspecto, falta maior ênfase. Ser um centro de planejamento, produção, formação e investigação no campo da arte não significa somente emprestar salas para artistas. Até porque é bom ressaltar que, no Brasil, a educação pública, depois de décadas afastada da educação estética, passa por um momento em que se considera mais a Cultura como um elemento de formação. As escolhas por uma educação mais focada nos saberes científicos dificultaram a formação de um público crítico em artes e geraram um grande público consumidor da indústria cultural. O Centro Cultural UFMG

³⁰⁰ Centro Cultural UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/centrocultural/quemsomos.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

é uma tentativa de integrar política, educação e cultura em um mesmo lugar. Mas, entre o discurso e a prática, há um longo caminho pela frente.

A seguir, serão apresentados com mais detalhes os três espaços culturais e públicos, escolhidos para análise. Como exemplo de instituições públicas culturais, foram escolhidos: um representante da esfera municipal (o Centro Cultural Lagoa do Nado), um da esfera pública estadual (o Palácio das Artes) e, por último, o Centro Cultural UFMG, que pertence à esfera federal, mas é vinculado a uma universidade, diferentemente dos dois primeiros, respectivamente ligados a uma fundação e a uma secretaria de cultura. Observe-se, em primeiro lugar, a localização deles dentro do município de Belo Horizonte.

FIGURA 1 – Localização do C.C. Lagoa do Nado, C.C. UFMG e Palácio das Artes em Belo Horizonte



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011

5.3.2 - Centro Cultural Lagoa do Nado

O Centro Cultural Lagoa do Nado localiza-se entre as regionais Pampulha, Norte e Venda Nova, mas pertence à Regional Pampulha de Belo Horizonte.³⁰¹ Com aproximadamente 311 mil metros quadrados de área, faz fronteira com os bairros Planalto, Itapoã e com a Avenida Pedro I. Situa-se fora do centro urbano, dentro do Parque Fazenda Lagoa do Nado, e foi implantado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte em 1994. Em termos legais, dois espaços concebidos pelo poder público municipal convivem em um mesmo endereço: o Centro Cultural Lagoa do Nado, gerenciado pela Fundação Municipal de Cultura, e o Parque, administrado pela Fundação Municipal de Parques e Jardins.

A pesquisa realizada para a escrita desta dissertação dá uma maior ênfase ao Centro Cultural Lagoa do Nado. Embora, no campo da percepção e do vivido, o espaço – parque e centro cultural – seja visto como um todo segundo 100% dos jovens pesquisados. A integração entre sociabilidade, arte, cultura, lazer, esporte e área verde também era um dos ideais do movimento político e da juventude que viabilizaram a implantação do Parque.

Para os usuários, a separação administrativa em duas fundações talvez não seja percebida, mas, para a concepção de políticas públicas, há, nos dias atuais, problemas graves entre as duas instituições.

O topônimo “do Nado” (córrego, lagoa ou fazenda do Nado) é conhecido na região desde o final do século XIX, tendo proximidade com Venda Nova (localidade onde havia intensa movimentação de tropeiros e mercadores, funcionando como entreposto comercial e se interligava com o Curral Del Rey, Sabará e Rio de Janeiro).

A Fazenda Lagoa do Nado remete à Fazenda Engenho Córrego do Nado, de propriedade particular da família de Américo René Giannetti,³⁰² que possuía uma extensão muito maior do que a área que hoje constitui o parque. A propriedade fazia divisa com o que hoje são os bairros São Bernardo, a sudeste; Campo Alegre, a leste;

³⁰¹ Ver mapa de localização no final deste texto.

³⁰² “Entre 1951 e 1952, Américo René Giannetti foi prefeito de Belo Horizonte, no mesmo período de Juscelino Kubistcheck no Governo de Minas e na gestão elaborou-se um plano diretor para Belo Horizonte. O plano além de analisar os aspectos de cadastro urbanístico, infraestrutura, tráfego, transporte e outros, previa a manutenção e a criação de parques, jardins, hortos e áreas verdes. Em sua gestão, criou-se também o Departamento de Parques e Jardins pela Lei Municipal n. 254/1951, diretamente subordinado ao prefeito, entrando em vigor em 1º de janeiro de 1952”. (COSTA *et al.* Os espaços livres de Belo Horizonte, p. 52. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/paam/n26/04.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2011.)

Justinópolis (em Ribeirão das Neves), a noroeste; e Coqueiros (quase divisa com Contagem), a sudoeste. Assim, ela pode ser considerada uma das maiores fazendas da época em Belo Horizonte. Com a construção da Represa, o Complexo da Pampulha e também com a abertura das Avenidas Antônio Carlos e Cristiano Machado, a Fazenda, que antes abastecia Belo Horizonte com produtos hortifrutigranjeiros em suas áreas arrendadas, passa a servir a especulação imobiliária, e grande parte de sua área foi parcelada e urbanizada em loteamentos. A sede da fazenda aos poucos foi encolhendo. Nesta área tentou-se implantar um hipódromo, mas o projeto não se concretizou e, até os anos 70 (do século XX), um sítio, que pode ser considerado a sede da propriedade particular e se aproxima da área atual, servia como área de lazer exclusiva da família Gianetti. Ainda restam do patrimônio da antiga Fazenda o casarão (hoje reformado), a piscina, a represa, a cachoeira artificial, como também dezenas de eucaliptos e vários exemplares de árvores plantadas pelos proprietários, entre elas espécies frutíferas como mangueiras e jabuticabeiras.

A primeira vez em que se falou na construção de um parque no local foi em 1973, por meio de um decreto, que indicava a desapropriação da área e previa a destinação do espaço para a "construção de um parque ou qualquer obra de interesse público".³⁰³ Anos mais tarde, o Parque poderia também ter sido criado a partir da aplicação do dispositivo legal previsto na Lei Federal n. 6.766/1979 e na legislação municipal, que possibilitava, para o caso de loteamento e desmembramento de terrenos para fins urbanos, áreas geradas do processo de parcelamento do solo urbano, a destinação de uma porcentagem da área total destinada ao interesse público.

Em 1981, um decreto estadual que desapropriava a área, destinando-a para a construção de um conjunto habitacional, desagradou parte da população ao entorno, bem como jovens que utilizavam os espaços da Lagoa do Nado, (ou da Janete como era antigamente conhecida) para atividades de lazer e cultura. Nesta época, a propriedade já estava abandonada. A partir deste momento, houve mobilizações da comunidade local e manifestações a favor da implantação de um parque, movimento que fez surgir a Associação Cultural Ecológica Lagoa do Nado (ACELN), ONG que liderou as negociações com o poder público e possibilitou a ascensão política de várias lideranças na região. Em 1982, a ACELN promoveu a primeira *Festa da Lagoa do Nado*, cuja programação oferecia cursos, oficinas, *shows*, debates, além de incentivar maior

³⁰³ GARCIA; GONZAGA. *Lagoa do Nado*, p. 16.

participação da comunidade e buscar apoio para a institucionalização do parque. Em 1984, uma lei municipal autoriza a compra do terreno da antiga fazenda pela Prefeitura de Belo Horizonte, mas a inauguração do Parque Municipal Fazenda Lagoa do Nado somente ocorreu em 1994, financiado pela PBH e pela construtora MBR.

Os parques urbanos (ou espaços verdes) são destinados ao uso contemplativo e podem ser mais livres de edificações e normalmente são caracterizados como *espaço público*. Com a urbanização da cidade, o incremento da população e o desenvolvimento da industrialização ampliaram-se também a população pertencente à classe operária e, aos poucos, a entrada aos parques foi liberada para o público em geral. Porém, o seu histórico é de serem muitas vezes elitizados, com normas sociais rígidas e de comportamento pré-estabelecidas, que os inabilitavam aos menos favorecidos economicamente ou considerados como “sem etiqueta” pelas elites. Foram construídos com vários objetivos: para preservação e estabelecimento de reservas nacionais, para educação e contemplação ambiental, para atividades esportivas, além de outras funções, oriundas da vida urbana moderna e industrial, quando os parques passaram a ser chamados de áreas verdes. Os parques, nas últimas décadas, ganharam um novo fôlego e, simbolicamente, passaram a ser mais valorizados dentro de uma lógica urbanística. Os ideais ecologistas e também mercadológicos proporcionaram a intensa demarcação de áreas verdes e a preservação das matas e jardins urbanos já existentes.

Atualmente, o Parque Fazenda Lagoa do Nado possui uma rica área verde, composta por espécies exóticas do Cerrado e da Mata Atlântica e por mata ciliar que envolve uma lagoa (a famosa Lagoa do Nado), de 22 mil metros quadrados, que se formou através do represamento de três nascentes que formavam o córrego do Nado (nome antigo da região, encontrado em mapas de Belo Horizonte), afluente do córrego Vilarinho, que deságua no ribeirão do Onça, tributário do rio das Velhas, integrante da bacia do rio São Francisco.

De acordo com a Fundação Municipal de Parques e Jardins, cerca de 130 espécies de árvores, sendo 75% nativas (ipê, aroeira branca, urucum, jatobá, barbatimão, quaresmeira e goiaba brava) foram identificados aí.³⁰⁴ Sua infra-estrutura compõe-se de toda a área verde (mata, bosque, gramados, brejos, nascentes, represa e córrego), além de quadras esportivas, de pista para caminhada e a Praça do Sol.

³⁰⁴ Portal PBH. Fundação Municipal de Parques e Jardins. Disponível em <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH / FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE PARQUE E JARDINS>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

O Centro Cultural Lagoa do Nado foi implantado em 1992 e é considerado pioneiro entre os centros culturais, sendo oficialmente inaugurado em 1993. Surgiu a partir da mesma mobilização vitoriosa da comunidade que ajudou a fundar o Parque. O Centro Cultural Lagoa do Nado, apesar de ser administrado pela regional Pampulha, recebe com mais intensidade a população da Regional Norte e Venda Nova. A Lagoa do Nado (visão integral do Parque e do Centro Cultural) atrai também o público em geral de cidades como Santa Luzia, Ribeirão das Neves e Vespasiano – como foi possível constar nas entrevistas, em observação e vivência.

A instituição conta com uma infra-estrutura composta por biblioteca, sala multimeios, teatro de bolso, teatro de arena, oferecendo uma programação cultural mensal, de acordo com as diretrizes da Fundação Municipal de Cultura.³⁰⁵ Através de programas de formação e capacitação em múltiplas áreas (artística, difusão cultural, memória e valorização das identidades culturais), o Centro Cultural firma suas diretrizes com o interesse também ecológico, na concretização das políticas públicas culturais. Funciona de terça-feira a domingo, das 8 às 17 horas.

FIGURA 2 – C. C. Lagoa do Nado (equipamentos)



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011

³⁰⁵ Como pode se observar através do mapa temático, figura 2 - C. C. Lagoa do Nado (equipamentos).

A história do Centro Cultural difere da história do Parque. Enquanto o segundo foi construído através da reivindicação do direito ao espaço público e ao espaço verde, o primeiro tem como causa a emergência por direitos culturais preestabelecidos após anos de Ditadura Militar que suprimiram as manifestações culturais de vários grupos sociais, deixando marginalizadas várias culturas e produções artísticas. Em 1988, com a Nova Constituição, a cultura passou a ser um campo específico e setorizado, mas com garantias democráticas. Foi uma época em que as políticas públicas culturais começaram a fazer parte de pastas do Estado, substituindo os órgãos de censura – processo iniciado em 1985, quando se criou o Ministério da Cultura.

A Secretaria Municipal de Cultura, em Belo Horizonte, foi criada em 1989, e a primeira Lei Orgânica do município a estabelecer diretrizes visando atender aos direitos culturais data de 1990. A Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte, estabelece no artigo 169 a propósito, que o Poder Público está encarregado da implantação, de centros culturais nas regiões do Município, de forma participativa, no intuito de buscar a cooperação da sociedade civil, com a finalidade de atender às necessidades de desenvolvimento cultural da população.³⁰⁶

Art. 169 – O Poder Público promoverá a implantação, com a participação e cooperação da sociedade civil, de centros culturais nas regiões do Município, para atender às necessidades de desenvolvimento cultural da população.
Parágrafo único – Serão instalados, junto aos centros culturais, bibliotecas e oficinas ou cursos de formação cultural.³⁰⁷

Então, de forma similar às políticas públicas culturais francesas da década de 60 (do século XX), o poder público municipal (Câmara de Vereadores e Prefeitura) estabelece em lei a preocupação em se construir centros culturais geograficamente descentralizados, distribuídos pelas diferentes regiões da cidade. Deste modo, os equipamentos polivalentes e multifuncionais, com biblioteca, oficinas e cursos de formação cultural passaram a ser objeto de reivindicação das comunidades organizadas das regiões carentes de equipamentos culturais, de lazer e recreação públicos.

Entretanto, a falta de verbas da Prefeitura adiou a construção de centros culturais por vinte anos. Neste sentido, a comunidade e as organizações políticas que surgiram em torno da Lagoa do Nado foram pioneiras em buscar direitos culturais desta

³⁰⁶ BELO HORIZONTE. *Lei orgânica do município*, Art. 166, cap. VI, 21 mar. 1990. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/municipais/a_pdf/lei_organica_mg_belo_horizonte.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2011.

³⁰⁷ BELO HORIZONTE. *Lei orgânica do município*, Art. 166, cap. VI, 21 mar. 1990. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/municipais/a_pdf/lei_organica_mg_belo_horizonte.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2011.

envergadura na cidade de Belo Horizonte. Este pioneirismo ocorreu devido às pressões de grupos mais fortemente organizados e politicamente mais avançados, estruturados com conteúdos e propostas na área artística e cultural, embasados em projetos de iniciativa comunitária, com experiência política em tentativas anteriores, promovendo iniciativas de formação através da ocupação informal do espaço que já estava consolidado como público, com destaque para a Associação Cultural e Ecológica Lagoa do Nado. É importante ressaltar que, nos últimos anos, houve um declínio da função estratégica do equipamento, que deixou de ser inter-regional e especial, para se tornar um centro cultural como os demais.

Hoje em dia, na programação do Centro Cultural Lagoa do Nado, incluem-se atividades relacionadas à literatura e de iniciativa da Biblioteca, exposições com artistas locais, palestras, apresentações artísticas de várias modalidades, oficinas de arte e educação, *workshops*. O espaço também recebe grupos artísticos, culturais, produtores e projetos culturais que visam à realização de mostras, festivais e projetos de arte educação. Há também a presença da banda da Polícia Militar (que ensaia no turno da manhã, próximo ao casarão), de grupos de escoteiros, de capoeira, de yoga, da terceira idade, além de grupos artísticos que utilizam a estrutura do complexo para ensaiar e promover encontros. O público de usuários é de aproximadamente 70.000 pessoas por ano.

Entre estes usuários, estão os dez jovens que foram entrevistados em agosto de 2011. A pesquisa, aleatoriamente, visou à entrevista de cinco moças e cinco rapazes, usuários do espaço cultural, com idade situada entre 13 e 30 anos. Este foi o único critério de escolha destes jovens, que apresentaram o seguinte perfil:

- A1 – Feminino – 18 anos – Santa Luzia – Ensino fundamental;
- B1 – Feminino – 16 anos – Governador Valadares – Ensino fundamental;
- C1 – Feminino – 14 anos – BH – Ensino fundamental;
- D1 – Feminino – 13 anos – BH – Ensino fundamental;
- E1 – Masculino – 19 anos – Ribeirão das Neves – ensino médio incompleto;
- F1 – Masculino – 14 anos – BH – Ensino fundamental incompleto;
- G1 – Masculino – 18 anos – BH – ensino médio incompleto;
- H1 – Feminino – 15 anos – BH – ensino médio incompleto;
- I1 – Masculino – 20 anos – BH – ensino médio;

- J1 – Masculino – 22 anos – BH – Superior incompleto.

Neste capítulo, utilizou-se parte do conteúdo das entrevistas com a finalidade de identificar que motivações levaram os jovens até o Parque e também visando captar quais as necessidades comuns observadas entre eles. Ao mesmo tempo, tentou-se entender como, para este público específico, se apresenta a relação entre o espaço percebido, o concebido e o vivido.

Apenas um entre os dez entrevistados frequentava a biblioteca. Para a maioria dos pesquisados, as principais motivações que os trouxeram à Lagoa do Nado foram, em primeiro lugar, os espaços contemplativos, e também as atividades de lazer, esporte e os eventos culturais periódicos.

Mas, qual seria o seu ideal de Espaço Cultural ou Centro Cultural para os jovens entrevistados? Este questionamento foi direcionado os jovens da amostra da Lagoa do Nado visando levantar quais eram as atividades culturais que eles mais gostavam ou que gostariam que tivessem com mais frequência. No entanto, A1, B1, C1, D1, F1, H1 não souberam responder, porque afirmaram nunca ter pensado antes na questão. Já E1, G1 e I1 apresentaram as seguintes respostas: E1 gostaria que fosse um lugar com cursinhos de artes gratuitos como em desenho e teatro, já apontando para as deficiências dos espaços culturais públicos atuais que ela frequentava; já G1 pondera que seria um lugar com o objetivo de ouvir a população e esta também se manifestar não apenas como público, indicando o que acontece na prática com as políticas públicas culturais que na atualidade incentivam mais os eventos periódicos do que os projetos de formação artística e crítica, incentivando a ampliação do espaço público; I1 aponta para um lugar mais destinado ao esporte, já afetado pela exclusão cultural que não o incentivou a participar dos movimentos artísticos. Diferentemente, as respostas de J1 indicaram um caminho mais complexo para os espaços culturais, apontando também para as diversidades das ações e das atividades contempladas: “porque a cultura não deveria ser uma coisa que você fala um modelo”, pois “se manifesta de várias formas.” Então, um espaço cultural, “seria um local propício para absorver todos esses tipos de situações” na qual “pudesse ter um espaço para expor pinturas, quadros, *shows*? Um espaço bem diversificado, assim, mesmo, para atender todos esses tipos de situações?” Este espaço

seria ideal para J1, porque “ali você seria capaz de manifestar todos esses tipos de cultura, se fosse necessário.”³⁰⁸

Em seguida, os jovens responderam quais são as limitações e carências dos espaços culturais em BH. E, entre as respostas, apareceram questões como: os espaços, normalmente são muito fechados (protegidos por muros e com horário reduzido) e quase não tem público e muito menos de jovem (F1); a dificuldade do acesso das massas aos eventos culturais pagos e isto cria uma falta de costume (G1); a reduzida oferta de atividades culturais e esportivas direcionadas ao público feminino (H1); a carência é de espaços verdes (I1); a escassa oferta de políticas públicas culturais direcionadas ao jovem e também de espaços culturais que atenderia especificamente o público jovem de comunidades carentes (J1). Os questionamentos levantados pelos entrevistados apontaram que estes jovens observam as deficiências das políticas públicas culturais em atender esta faixa de idade. O público feminino é, neste sentido, menos atendido pelos projetos dos espaços culturais do que o público masculino.

No intuito de levantar questões sobre o tratamento do público, foi feita a seguinte pergunta: E a relação estabelecida com o público, como ele deve ser tratado? E apenas dois entrevistados na Lagoa do Nado puderam contribuir para esta questão: “É o público que decide”, afirmou I1. J1 salientou a necessidade de programas de informação, ampliando-se a divulgação e o envolvimento dos jovens nas atividades culturais.

Logo em seguida, os jovens usuários entrevistados responderam se conheciam bem os espaços culturais pesquisados nesta dissertação. Investigou-se, nesta perspectiva, se os usuários da Lagoa do Nado também frequentavam outros espaços abordados na pesquisa e se também teriam motivações para frequentá-los. Os jovens B1, F1, G1, I1 e J1 apresentaram uma experiência curta em relação ao espaço local (tinham ido poucas vezes à Lagoa do Nado ou apenas responderam que conhecia o lugar), mas não quiseram discutir o que os motivaram a estarem ali, ficaram desconfiados da pergunta e/ou envergonhados (para responder isso a um estranho que acabavam de conhecer) de dizer quais seriam os reais motivos. O restante dos jovens entrevistados atribuiu maior relevância aos aspectos arquitetônicos da Lagoa do Nado e os elementos que os acompanham (suas paisagens contemplativas, seus espaços verdes

³⁰⁸ Todas as entrevistas desta dissertação foram realizadas por mim, em agosto de 2011, nos espaços: Lagoa do Nado, Palácio das Artes e Centro Cultural UFMG. As entrevistas foram transcritas respeitando-se as marcas de oralidade e a fala específica do entrevistado.

e abertos, a fauna), assim como discriminaram o lugar como possibilidade do encontro e do lazer coletivo:

A1 – A lagoa, gostei muito de ver os patinhos, as tartarugas, os peixes. Muito legal aqui. E de ver gente.

C1 – Ah, eu acho aqui bom, porque aqui tem mais ar livre do que lugares que é mais fechado, então é bom. O que eu acho que ia ficar legal, é pôr umas coisas para crianças, essas coisas. É, coisas de interesse de criança, com revistinha, livros mais... O que as crianças mais gostam de ler, de ver.

D1 – Eu venho aqui só passear mesmo.

E1 – Ah, por exemplo, por aqui, eu gosto muito do teatro, quando tem.. Olha, a meu ver, por enquanto, não tem nada para reclamar não. Normalmente eles fazem o público interagir com o que eles estão fazendo. Então eu acho que está bom, já.

H1 – Foi meu pai, mesmo que me trouxe aqui. Nossa. Ah, eu acho interessante. Sei lá? É bem interessante a lagoa, com os patinhos, o jabuti. E acho interessante lá. O ambiente.

Todos os jovens entrevistados demonstraram não conhecer o Centro Cultural UFMG quando indagados pelo entrevistador. Da mesma forma, o interesse em visitar o Palácio das Artes pelos jovens que frequentam a Lagoa do Nado também se apresentou limitado. Somente G1, I1 e J1 tiveram a experiência de entrar neste local.

Os jovens entrevistados também responderam sobre o potencial e o diferencial dos espaços culturais em questão. Mas, a maioria deles respondeu direcionando a crítica para a Lagoa do Nado. Nesta etapa, o conjunto das respostas indicara a reduzida mobilidade dos jovens desta amostra. Assim, G1, H1 e I1 não souberam responder ao questionamento, os outros declararam que o diferencial era a natureza (A1, C1, E1); o ar livre, os amplos espaços de contemplação (B1, J1); as apresentações artísticas e os espaços esportivos (D1); e a biblioteca (F1). J1 foi além dos outros entrevistados e levantou como potencial a possibilidade de a Lagoa do Nado promover atividades diversificadas também para públicos diversos e, assim, observou que o público jovem precisa ser mais atraído para este espaço. Segundo o entrevistado, as atividades que os jovens gostam de fazer, como jogos eletrônicos e atividades ligadas à informática, poderiam ser incentivadas e, com isto, o público jovem poderia ser ampliado ainda mais.

Com a finalidade de captar alguma crítica e também levantar às necessidades específicas dos jovens entrevistados, foi feita a indagação sobre o que faltava nos espaços culturais? A1, C1, H1, I1, J1 não responderam à questão, mas dos outros entrevistados obtivemos respostas bem diversificadas e assim sintetizadas: falta mais teatro (B1, E1), não há acesso a computadores para se realizar pesquisas (D1), falta ter mais variedade de livro na biblioteca (F1), não há popularização dos preços dos

ingressos (G1). Resumidamente, os questionamentos dos jovens entrevistados, que responderam à questão, demonstraram a falta de manutenção dos equipamentos culturais que eles frequentavam e também o atraso com relação à implantação de projetos de inclusão digital, que é urgente, principalmente em centros culturais públicos que atendem jovens da periferia de Belo Horizonte.

Os jovens entrevistados também responderam com qual espaço cultural eles tinham mais afinidade e por quê. D1, F1 e H1 não responderam à questão e quase todos os outros responderam ser a Lagoa do Nado o espaço preferido, mas somente alguns responderam sobre as motivações. Entre elas, a característica de espaço contemplativo da Lagoa do Nado (A1, B1, I1), a proximidade e o fácil acesso foram apontadas como positivas. G1, um recente frequentador do Centro Cultural Lagoa do Nado, apresentou afinidade com o Palácio das Artes. Segundo G1, a estrutura do Palácio das Artes é, sem dúvida, impressionante. Assim, é um espaço excelente para qualquer tipo de *show*, de teatro. Porém, o jovem estudante afirmou que o que mais o impedia de aproveitar mais atividades do Palácio das Artes seriam os valores altos cobrados pelos ingressos dos espetáculos.

Quando perguntados se frequentavam outros espaços culturais em BH e quais, apenas quatro usuários responderam à questão, demonstrando a pouca mobilidade da maioria deles, no espaço urbano, em decorrência da pouca idade, da baixa escolaridade e das deficiências no capital social, cultural e financeiro destes entrevistados. Realidade que afirma a importância que a Lagoa do Nado tem para estes jovens – no sentido de formação cultural, de espaço público e também como um mecanismo essencial para ampliar o conhecimento dos jovens com relação aos espaços da cidade.

As entrevistas foram interessantes para se refletir sobre a importância do espaço cultural na vida destes jovens. Constatou-se que a Lagoa do Nado, apesar de se situar na periferia de Belo Horizonte, tem localização privilegiada, e por isto, atrai jovens de diversas regiões e também de outras cidades. Há também uma diversidade de público jovem, atraída pela programação do Centro Cultural e do Parque. Mas o Centro Cultural está ficando ultimamente pouco atrativo e somente três usuários, entre os entrevistados da amostra, foram atraídos por sua programação. O restante somente utilizava os equipamentos do Parque.

Com a finalidade de ampliar a análise acerca dos espaços culturais analisados o mesmo roteiro de perguntas foi aplicado. Porém, de forma mais elaborada as respostas

serviram para complementar a crítica e oferecer mais suporte para a análise. Entre os especialistas que trabalham no setor cultural entrevistados, Y em primeiro lugar relata os problemas em atrair usuários para a biblioteca (uma prioridade para todos os centros culturais da prefeitura):

Y – Porque aqui, por exemplo, nós detectamos isso. O que [...], a bibliotecária fez? Não sei se você viu, tem umas mesinhas ali fora, com os livros, você acredita? Ela falou assim, “[Y], tem gente que não entra aqui dentro, mas eu coloco lá fora, às vezes a pessoa passa, olha assim, senta discretamente, começa a folhear, depois, na segunda vez, ela já entra na biblioteca.

Neste sentido, Y observou-se, aliás, que há pouca atenção ao público com esta faixa de idade com relação às políticas públicas culturais e aos projetos de formação. E deste modo, observa-se que a frequência do público jovem na lagoa do Nado está decrescendo a cada ano que passa.

A falta de questionamento de boa parte dos jovens entrevistados pode significar pouca experiência de vida, mas avaliou-se que também tem relação com o nível de escolaridade, assim como da qualidade escolar e o contexto familiar.

A Lagoa do Nado, devido ao seu histórico poderia, neste caso, incentivar os jovens frequentadores do espaço em projetos de arte-educação que também complementassem as deficiências de um sistema escolar precário, além de oferecer suporte a modalidades que atráissem este público, como a informática, projetos integrados com outras áreas de conhecimento e atividades que visassem à preparação para o mercado de trabalho (atividades voltadas para profissões ligadas ao turismo, lazer, ecologia e artes, por exemplo) e também atividades de formação humanística (leitura, retórica, filosofia, ética).

Faz-se necessária aqui expor dois depoimentos dos especialistas, são esclarecedores. O primeiro, diz respeito à potencialidade do CC Lagoa do Nado. Já o segundo defende o Centro Cultural como também ideal, ou seja, que pode servir como modelo, por ser um espaço extremamente democrático.

W – Olha, na Lagoa do Nado, a história da Lagoa do Nado é, por si só, um enorme potencial. O histórico de implantação daquilo ali foi uma movimentação da comunidade, uma mobilização que privilegiou as manifestações artísticas para colocar as suas reivindicações. Esse histórico por si só, se ele for respeitado, as pessoas envolvidas nesse processo, se fossem respeitadas e escutadas, e incentivadas a gerir, de repente, manter, municiar ou aconselhar, que seja, o funcionamento daquele espaço, já seria um ganho absurdo. Porque realmente é uma história ímpar, talvez, em Belo Horizonte com certeza, e provavelmente no Brasil, reconhecida mesmo, em todos os aspectos. Agora, em termos de espaço físico, eu acho que muitos dos

espaços são subutilizados, como a gente já falou do teatro de arena, por pura falta de planejamento mesmo. A acústica dele é inadequada. A acústica dele é perfeita enquanto ele está vazio. Quando você coloca gente lá para ver espetáculo, ele perde toda a acústica. Quer dizer, isso é uma coisa... Se você falar isso para um grego, o cara vai rir da sua cara. Você tem um teatro que funciona perfeitamente se estiver vazio. Se estiver vazio, você vai lá no centro do palco, e você fala no volume um, você vai escutar sua voz linda e maravilhosa. Se você põe gente ali, não existe essa acústica, acabou. Então é um absurdo total. E aí vai, os gestores que entram ali dentro, que tem uma grande dificuldade, que é aquilo que a gente começou a nossa conversa, ou seja, você tem... É um parque ecológico, é uma área de preservação, setenta por cento dele é uma área de preservação, ele é um parque gerido pelos Parques e Jardins, pela Secretaria de Meio Ambiente, a Fundação de Parques. E dentro dele existe um centro cultural que é gerido pela Fundação Municipal de Cultura. Isso cria um atrito desnecessário, porque se você estivesse realmente falando de cultura, o meio ambiente estaria inserido nessa questão cultural. Como na verdade você não está falando de cultura, você está falando arte, então, por isso que as coisas se separam, e aí cria atrito nessa história, porque uma coisa parece ir contra a outra. Quando na verdade não deveria. O funcionamento do parque à noite, o uso dos espaços, você começa a transformar tudo numa briga política, quando na verdade o que deveria estar em jogo é o funcionamento daquilo ali. E aí o espaço todo perde. Então esse é um ponto negativo. Agora, realmente é um espaço maravilhoso, é um espaço potente, é um espaço referência na cidade, que teria tudo para poder ser um gerador de, como foi num determinado momento, gerador de ideia, gerador de estética, de pensamento. Durante muito tempo ele foi isso na cidade, em todos os campos, não só no campo do meio ambiente ou das artes, mas no campo da política pública, no campo de ações sociais, da biblioteconomia. Tinha profissionais de todos os campos que eram referências inclusive na política municipal, assim. Você vê: hoje em dia a situação dele é muito reduzida. Então você tinha cabeças ali que se formaram ali dentro. Não eram pessoas que já eram referências e continuaram suas carreiras. Elas foram formadas como referências ali dentro, seja na sua estética, no seu pensamento. E dali foram para outros cantos. E aí, você não vê isso, essa produção de conhecimento mais. [entrevistador: É uma formação ética também?] É, exatamente, formação ética, com certeza. [entrevistador: Que se proporcionou nessa época aí.] Exatamente. [entrevistador: Entre os jovens? Não tem nada a ver com política, nem com política pública de cultura, nem nada.] Nada, era ali.

Y – Ah, o espaço ideal para mim é a cidade. Agora, no espaço público, no Centro Cultural, especificamente, para mim ele é ideal quando ele consegue atrair pessoas que não necessariamente... Eu fico triste quando, por exemplo, a gente promove uma atividade, aí você só vê a carinha do povo da música, do teatro, as mesmas pessoas. Sabe? Para mim, um lugar ideal seria, assim, um lugar que deve ser apropriado por outros tipos de público. Sabe como? Essa apropriação ela se deve dar, e que ela não perca em nada, a qualidade, e principalmente... Eu gosto muito de ir nos lugares e, principalmente em espaço público. Que a gente já tem um ranço de muitas vezes, “ah, é funcionário público, vai receber com má vontade, que não sei o que, está aí só para bater carimbo”, aquela coisa toda. Mas o lugar tem que ter essa receptividade para o povo que está ali. As pessoas têm que ter esse envolvimento. Saber que naquele lugar elas fazem muita diferença. Sabe? A questão do tratamento, do lidar com essas questões. Sabe? É uma coisa que a gente bate muito com a equipe daqui, na Lagoa, sabe? Entrou por aquela porta ali, pode ser a cachaceira daqui do bairro que “enche o saco”. Ela tem que ter o mesmo tratamento digno e decente como qualquer outra pessoa que entrar por aquela porta. [entrevistador: Essa é uma diferença do Parque, porque é um diferencial da Lagoa do Nado para o restante dos outros centros culturais.] Eu ouço isso, assim, direto. Não é enchendo a... Não é um mérito

meu não é um mérito [dos gerentes anteriores] . Mas das pessoas que construíram esse espaço. E isso ficou incorporado. Isso vem. O centro cultural, ele vem da demanda dessa comunidade, dessa população, que colocou aqui a diferença. É público, mas pelo fato de ser público, e ter o poder... É para o público, mas pelo fato de ser gerido pelo poder público, ele tem que lidar de uma forma diferente com... Não só com essa comunidade, mas com... Tanto que hoje ele não é um centro cultural local. Por mais que lá na nomenclatura nós voltamos a ser Centro Cultural Lagoa do Nado, e não Centro de Cultura, a própria diferenciação, quando eu sentei-me à mesa com a diretora, e nós voltamos, caímos hierarquicamente, nós estávamos dentro dos especiais, Casa do Baile, enfim, nós voltamos para o local, mas a negociação orçamentária da Lagoa foi diferente. Ela falou assim, “[...], a Lagoa não tem jeito. Ela não é um centro cultural como o São Bernardo. Não é desmerecendo, não é isso. Mas é porque hoje vocês têm projetos que são da cidade e da região metropolitana. Então não pode ser tratada da mesma forma. E não é visto pela população da mesma forma que os outros espaços”. Então isso está muito... Não tem como desassociar, sabe? Eu acho que a forma como foi pensado... Aquela coisa, para mim, está muito em cima do desejo. É um desejo que foi um sonho, um desejo que foi realizado, concretizado. Daí ele dá essa série de desdobramentos, sabe?, que eu falei.

Estas respostas foram apresentadas na íntegra porque contêm uma série de detalhes que ajudam a se afirmar o que já se delineava na pesquisa de campo: que a Lagoa do Nado ainda se apresenta como um equipamento público e cultural precário, mas estratégico culturalmente e que, além disso, tem muito potencial para efetivar e receber políticas públicas culturais mais sólidas para o longo prazo, como também de se consolidar como espaço multifuncional, atendendo a várias demandas da Zona Norte, uma região da periferia da Região Metropolitana carente de equipamentos públicos culturais.

As condições precárias dizem respeito às instalações do Centro Cultural, adaptadas a projetos de pequeno porte, muitas vezes insuficientes para atender às demandas de apresentações artísticas. Precariedade que também se reflete na ausência de equipamentos de informática e de programas de inclusão digital, na urgência de manutenção e atualização do acervo literário voltada para o público jovem da biblioteca. Há, por exemplo, problemas referentes à falta de manutenção da parte elétrica nos espaços de apresentações artísticas (anfiteatro e Praça do Sol). O anfiteatro, construído provisoriamente, está aquém das necessidades técnicas em relação a sua acústica e arquitetura e, além disso, está sujeito às intempéries – quando faz sol, atrapalha a visão e esquenta o ambiente; e, quando chove, é impedida qualquer realização de atividades.

Falta um espaço suplementar de médio porte para realização de espetáculos em qualquer época do ano, independentemente das condições climáticas e que possa funcionar também em todos os horários.

Faltam espaços para ensaios e oficinas, que possam funcionar mantendo-se atividades paralelas com acústica adequada, com sistemas elétricos e de ventilação em perfeitas condições.

O casarão, que hoje concentra as atividades, deveria servir às pesquisas ligadas à ecologia, às artes e à cultura, centralizadas na biblioteca, e também acrescentar projetos de inclusão digital, para atingir jovens carentes da região e ao público da terceira idade. As outras atividades que se concentram no casarão poderiam ser remanejadas para os novos espaços, construídos com arquitetura adequada e sistemas sanitários independentes.

Novos banheiros são necessários para o público das quadras de esporte, assim como bebedouros (e o que funciona no local necessita de uma reforma urgente).

É também notória a ausência de guias para o atendimento de novos usuários e o encaminhamento de atividades.

A presença de guias permitiria a maior interação do público, melhor acesso às instalações e atividades e a ampliação da possibilidade de excursões escolares, ou seja, a melhora da qualidade das visitas.

A história da Lagoa do Nado nos ensina também que os excessos em termos de vigilância e controle da gestão acabam reduzindo e fragmentando o poder do público e da população. Reduzindo a sua comunidade em um ente passivo com pouca iniciativa e crítica acaba contribuindo para o sucateamento dos equipamentos públicos.

A retomada do espaço público é uma emergência, pois é a garantia para a gestão participativa e para a ação política. Mas, isto é uma conquista bastante difícil, quando se percebe que a ação política da cidade de Belo Horizonte também concentra poder nas lideranças, e estas acabam tomando decisões autônomas do restante da população. A falta de clareza entre o discurso e a ação política também não incentiva a luta pelo viés político.

Na falta de políticas públicas claras (altamente divulgadas e quando pelas quais, anteriormente, a população participa) existe também o controle excessivo da prefeitura na gestão que uniformiza as ações culturais dos centros culturais que ela administra impedindo a independência institucional da Lagoa do Nado, questão que incentivaria a participação efetiva, o uso e a manutenção periódica dos equipamentos e assim como das atividades culturais.

Todas as reformas, que visam à maior qualidade das instalações e serviços, poderiam ampliar a frequência de público, como também estender a permanência, principalmente do público jovem, em atividades esportivas, oficinas e apresentações artísticas.

No entanto, como afirmou o entrevistado W, é preciso buscar novas formas de conceber o que é cultura. Porque, como ele diz, “da forma como as políticas públicas culturais são aplicadas hoje, se você estivesse realmente falando de cultura, o meio ambiente estaria inserido nessa questão cultural.” No entanto, “como na verdade você não está falando de cultura”, estamos falando é de arte, “as coisas se separam, e aí cria atrito nessa história, porque uma coisa parece ir contra a outra.”

A integração do Parque com o Centro Cultural é de fundamental importância, mas em termos de instituição exige também uma nova forma de se pensar um espaço público. Esta iniciativa seria um avanço reconquistado, já que os jovens nos primórdios da Lagoa do Nado ofereceram esta ousada proposta como alternativa cultural para a cidade e as gestões posteriores, através dos governos não deram conta de continuar.

Por isso, as propostas de intervenção na Lagoa do Nado merecem destaque fora do Estado ou contra, agindo dessa forma como mecanismo de pressão política, na luta efetiva por mudanças, visando adequar à potencialidade desse espaço público cultural com as verdadeiras demandas da população de baixa renda que, principalmente, localiza-se nas proximidades.

FIGURAS 3, 4 e 5 – Localização do C.C. Lagoa do Nado em Belo Horizonte



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: GOOGLE EARTH, Belo Horizonte, Itapoã, 06/14/2009

5.3.3 - *Centro Cultural UFMG*

O Centro Cultural UFMG, que se localiza próximo das ruas Guaicurus e da Bahia, com entrada ao público pela Avenida Santos Dummont, no Centro Histórico de Belo Horizonte, faz parte do Complexo Cultural da Praça da Estação.³⁰⁹ Suas instalações se concentram num antigo prédio, inaugurado em 1906. O edifício Alcindo da Silva Vieira foi o primeiro construído na região do hipercentro. Seu projeto arquitetônico, arrojado para a época, idealizado de acordo com os planos da comissão construtora da nova capital, almejava a construção de um grande hotel e para isto demandou grandes investimentos. O projeto do grande hotel não chegou a se concretizar. No ano de sua inauguração, o governo do estado de Minas Gerais transformou a construção em andamento no Quartel do 2º Batalhão de Brigada Policial. O edifício, após várias reformas, passou a abrigar também a Junta Comercial e órgãos do Ministério da Guerra. Em 1911, o edifício tornou-se sede da Escola Livre de Engenharia. Mas, somente em 1926, passou a fazer parte do patrimônio da Universidade de Minas Gerais (atualmente: Universidade Federal de Minas Gerais).

Entre as suas características arquitetônicas convém citar:

o pé direito alto, pensado para garantir a circulação de ar, e o aspecto imponente da construção; também serve para garantir a iluminação natural durante boa parte do dia. Também é importante ressaltar a grande quantidade de madeira, no piso, no teto, nas janelas e corrimões. Isso se deve ao fato que há cem anos atrás não se utilizava cimento para estas partes, a madeira trazia um ar elegante e pessoal para o edifício. As portas e janelas têm tamanho muito maior que as atuais, pois além de manter relação com o pé direito, também tinham que garantir a iluminação natural, pois ainda não se podia contar com energia elétrica como hoje em dia. As colunas e os umbrais de portas e janelas imitam o padrão europeu, e ficaram conhecidos como coloniais no Brasil, porque a maioria das construções da época colonial buscou trazer para o país as formas europeias, para dar a impressão de luxo e de riqueza.³¹⁰

Em 1986, a UFMG criou o seu Centro Cultural e transformou o edifício Alcindo da Silva Vieira em sua sede. Após três anos de obras, o Centro Cultural foi inaugurado em 22 de abril de 1989, pelo reitor Cid Veloso. O novo espaço cultural tinha o objetivo de desenvolver atividades artísticas, culturais e de lazer, focalizando suas ações a partir de diretrizes que priorizavam a diversidade, a qualidade ética e estética e a socialização da informação transdisciplinar. Hoje, a administração do Centro Cultural procura torná-lo um espaço de promoção, realização de eventos, atendendo projetos artísticos e de

³⁰⁹ Ver mapa de localização no final deste texto.

³¹⁰ UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/centrocultural/historico.htm>> Acesso em: 20 nov. 2011.

pesquisa cultural. As instalações do ambiente construído também oferecem a possibilidade de exposições e atividades de artes plásticas, visuais e cênicas, assim como permitem a execução de práticas educativas (aulas, oficinas e palestras) e de integração social (encontros, reuniões e festas).

Atualmente, o Centro Cultural UFMG possui um auditório onde acontecem eventos, palestras, encontros, reuniões e debates políticos, como também o projeto “Cine-Centro”, que promove mostras de cinema. Há também três salas que funcionam como galerias, nas quais se desenvolvem exposições selecionadas em editais de artes visuais e plásticas. Além disso, nas quatro salas do segundo andar, são recebidos os projetos do edital *Cena aberta*, que concede doze meses de residência para ensaios de grupos de teatro e dança; o *Observatório da juventude*, que trabalha na formação de jovens oficineiros e arte-educadores; as aulas de língua estrangeira viabilizadas através do CENEX; e os projetos em parceria com o grupo Congá, Escola de Educação e Escola Integrada. No segundo andar, no *hall* superior, também são realizados eventos como o “Barômetro” e o “Música e Poesia”. No primeiro piso, há um projeto em desenvolvimento, o *Museu Vivo: Memória Gráfica*, assim como o *Tele-centro*, que objetiva a inclusão digital, há também o incentivo a leitura de jornais e revistas pelo *Projeto Leitura*. A programação do espaço cultural também conta com o *Projeto Memória dos ofícios*, *Ateliê aberto*, *Projeto laboratório de espaços expositivos* e o *Projeto circuito cultural Praça da Estação*, que promove visitas guiadas ao patrimônio da praça. Esta visita é auxiliada por estudantes de turismo. O projeto procura oferecer oficinas de formação patrimonial e de museologia para estudantes da UFMG.³¹¹

Para melhor aprofundar o entendimento sobre o Centro Cultural UFMG, além de pesquisar sua história, observar seu funcionamento, dialogar com os funcionários, também cerca de dez jovens que frequentavam o lugar foram entrevistados. Os jovens entrevistados correspondem a um universo bastante variado. As idades variam entre quatorze e trinta anos e o nível de escolaridade e renda dos entrevistados são maiores do que a média encontrada no Centro Cultural Lagoa do Nado. Neste sentido, as entrevistas, que foram gravadas, duraram o dobro do tempo e apresentaram o dobro de informação em relação às entrevistas do Centro Cultural Lagoa do Nado – uma situação semelhante a que foi encontrada no Palácio das Artes. Por isso, os conteúdos dos depoimentos – apresentados a seguir – foram mais filtrados. Vale observar que, logo

³¹¹ MELO. *Centro Cultural UFMG*, p. 18.

após a apresentação dos conteúdos, seguem as conclusões a respeito dos depoimentos. As falas dos especialistas serão consideradas quando isto for oportuno.

O roteiro de perguntas utilizado na pesquisa sobre o Centro Cultural Lagoa do Nado foi utilizado aqui também. As partes selecionadas para serem transcritas nesta dissertação correspondem aos itens 3, 4 e 5 entrevistas.³¹² Organizou-se os entrevistados através dos códigos A2, B2, C2, D2, F2, G2, H2, I2, J2. Os especialistas em cultura foram organizados em X, Y, K e W.

Os jovens entrevistados no Centro Cultural UFMG apresentaram o seguinte perfil:

- A2 – Masculino – 25 anos – BH– Ensino médio completo;
- B2– Masculino – 30 anos – BH– Ensino médio completo;
- C2 – Feminino – 23 anos – BH – Superior incompleto;
- D2 – Feminino – 23 anos – BH – Superior incompleto;
- E2 – Masculino – 20 anos – BH – Ensino médio completo;
- F2 – Feminino – 13 anos – BH – Ensino fundamental incompleto;
- G2 – Feminino – 30 anos – BH – Superior;
- H2 – Masculino – 16 anos – BH – Ensino médio incompleto;
- I2 – Masculino – 24 anos – Betim – Superior incompleto;
- J2 – Masculino – 22 anos – Betim– Superior incompleto.

Na parte das entrevistas sobre espaços culturais, o início das entrevistas seguiu de forma semelhante com o que se apresentou na Lagoa do Nado. Assim, indagamos esses jovens a pensar sobre qual seria o seu ideal de Espaço Cultural ou Centro Cultural. E a partir de então se obteve as seguintes respostas:

A2 – eu gosto... daquilo que é antigo, mas eu gosto de ver, de interagir, de aprender. Não só para mim, igual, assim, por exemplo, eu gostaria de ver diversas coisas mesmo, por exemplo, uma coisa que no centro cultural não tem, que lá próximo tem, que tem que buscar, o Congado, que eu acho que o povo precisa ver essas coisas também, até para tirar uma ideologia da cabeça, que é cultura também. O que mais? Tem Folia de Reis, que fica, quer dizer, fica para lá, também. O que mais que tem? Lá eu vejo arte, que é bacana. Teatro também, eu acho muito bacana. Até para a pessoa desconstrair a mente, que eu acho que os jovens, esses adolescentes precisam disso também é o que eu estou falando. Tudo o que é bom, assim, que está no momento e que resgata também um pouco para trás, e trazer, eu gostaria de ver. Esse é meu ideal. Ver diversas coisas, aceitar tudo, a natureza é essa, aceitar tudo.

C2 – Olha, para mim, eu acho que, para mim, é um lugar amplo. No caso eu tenho que fazer como se fosse o meu espaço. Como se eu quisesse criar algo?

³¹² Ver o roteiro de perguntas usado nas entrevistas no anexo I.

Então, para mim, se eu fosse criar algo, assim, seria nesse modelo, um espaço aberto, onde que tivesse uma iluminação muito boa, onde pudesse ter esse contato mesmo com a natureza, e onde a pessoa pudesse ser livre, entendeu? Para poder estar indo ver, seja de qualquer ângulo, vai ser sem limitar, sem paredes, eu acho.

D2 – Seria só de brinquedos e criações das crianças. Que elas mesmas fazem e mostrar para os pais o valor que a arte que as crianças, as mesmas crianças que fazem.

E2 – O circo

I2 – Eu acho que pensaria num espaço cultural com mais oportunidades. [...] Acho que ter mais oportunidades de ter outros tipos de artes [...] um espaço de formação mesmo. Incluiria oficinas e cursos permanentes também. Eu tenho totalmente preferência por essa parte ambiental, esses espaços culturais relacionados ao meio ambiente, à educação.

G2 – Eu acho que aqui atende, esse recanto é muito aconchegante. Eu acho que atenderia, sendo bom. Justamente [...] tendo *show* de grande, médio porte, pequeno porte, médio porte. Eu acho que se atendesse, por exemplo, se tivesse mais cursos de graça. Mais cursos de graça, oficinas de graça, sabe? São oficinas, assim, que a própria universidade pagaria. Seria mais interessante para nós, que somos estudantes?

J2 – Se pegasse um lugar heterogêneo, onde você pudesse ter contato também com vários tipos de atividades, não só pensar numa exposição, como uma coisa homogênea, “vou lá para ver quadros, vou lá para ver uma peça de teatro, vou lá para assistir uma música, vou lá para assistir um conjunto, ou sei lá, escutar uma música”. É pensar um pouco no heterogêneo mesmo. Divulgação de várias artes diferentes. Que é, eu acho que é a ideia dos festivais de artes? Se você pegar os festivais de artes mais heterogêneos, talvez tenha isso como foco. Tem esse discurso como foco.

As respostas apontaram para os espaços multifuncionais (abarcando várias modalidades artísticas e espaço também para educação, para o verde e para o convívio social) como sendo ideais para a maioria dos entrevistados (uma característica ou tendência de nossa época). Mas eles também levantaram questões sobre a inclusão (de todas as camadas sociais e faixas etárias), por meio de programas que atendessem um público diversificado e por meio de eventos e cursos gratuitos que também oferecessem formação. De forma livre, os jovens foram levados a refletir do que eles gostavam de verdade e expor seus ideais de convivência, mesmo sem perceber que estavam apresentando este diagnóstico. No entanto, em seguida, foi feito o contrário, com a finalidade de escutar as críticas dos entrevistados. Então, foram levantadas quais seriam as limitações e carências dos espaços culturais em BH. Os entrevistados A2, I2, H2, D2, E2, F2 não souberam responder, porque esta pergunta exigia certa vivência na cidade. As seguintes respostas dos entrevistados chamaram a atenção:

B2 – Falta mais prestígio do público e mais divulgação.

C2 – Falta de informação.

G2 – Na Lagoa do Nado, tem pouca divulgação e assim pouco acesso. No Palácio das Artes, as pessoas têm um pouco de receio, as pessoas mais simples, assim, têm um pouco de receio de entrar dentro do Palácio, e achar que paga lá dentro.

J2 – O fator relevante seria a publicidade E logo em seguida, espetáculos ou promoções ou exposições de bom gosto, visando um público bem heterogêneo. Não apenas exposições para os intelectuais ou a própria divulgação só para professor ir. Então um pouco de gosto passa longe de ser elitizado, para falar a verdade.

As respostas, como se percebe, concentraram-se nas questões da igualdade de acesso por meio de divulgação ampliada, bem como na promoção de ações inclusivas com o objetivo de atrair novos públicos, excluídos do movimento cultural da cidade.

Para ampliar este debate, os jovens entrevistado responderam também qual seria a relação estabelecida com o público e como ele deveria ser tratado. Os entrevistados D2, E2, F2, G2 não responderam. E, em síntese, os outros jovens assim se posicionaram: Com respeito, com educação (A2); O público deve ser tratado da melhor maneira possível (B2), primeiro seria na questão da informação. [...] mas tem que ser divulgado mais (C2), igual é tratado hoje em dia, sem essa questão mais de preconceito (H2); deve ser bem recepcionado, deve ter pessoas preparadas para poder receber o público porque falta informação também (I2); o público é a essência e assim não faz sentido você divulgar uma coisa se você não tem para quem divulgar - a arte só existe se tem alguém para apreciar - o público deve ser mais respeitado do que o próprio artista (J2). A pergunta tinha o objetivo de levantar a questão sobre o atendimento nos espaços culturais e os jovens também relacionaram este tema com a falta de informação em geral, com a questão dos direitos sociais, com a falta de serviços de informações e de guias nos espaços culturais.

Em outro momento, concentrando-se nos espaços culturais que a pesquisa privilegiava, indagou-se aos jovens: – Você conhece bem os espaços discriminados a seguir? Mas, somente o entrevistado B2 conhecia todos os equipamentos culturais investigados. A2, D2, F2, H2, I2, J2 nunca foram à Lagoa do Nado. Porém, entre as respostas dos que frequentaram o lugar, B2 levantou a diferença entre o Parque e a programação cultural demonstrando o conflito entre o ideal ecologista protecionista e a cultura que fica limitada a este ideal que impede maior amplitude do uso deste que seria também espaço cultural. Já E2, deu ênfase à atividade circense que na Lagoa do Nado é contemplada através da Semana Interplanetária de Palhaços, quando há apresentações para escolas que realizam excursões para lá. Lugar também para o piquenique e o esporte.

Sobre o Centro Cultural UFMG, as seguintes questões foram resumidas:

D2 – É, eu vim aqui para ver a formatura de um observatório [da Juventude] que estava tendo. Aí eu gostei, pedi a coordenadora para estar fazendo esse

curso, e ter mais conhecimento das escolas integradas aqui dentro de Belo Horizonte, para estar questionando uma dúvida, para poder trabalhar melhor com os alunos que, às vezes, aqui a gente tem umas dicas. Não é dicas, mas é um conhecimento para a gente chegar com os alunos da integrada, já saber o que aplicar, o que não aplicar, como resolver as nossas dúvidas.

E2 – A localidade? Bem no centro da cidade. Não conheço aqui, então... Ah, se for olhar, as portas não estão pintadas, a sala não tem boa ventilação. Se tivesse um ar condicionado seria melhor. O banheiro é muito pequeno. Não tem um elevador para quem tem deficiência física? Não tem uma área para fumantes. Eu acho não pode fumar ali? Se for olhar a estrutura, assim, o que eu percebi foi isso. Mas isso aí é normal? Acho muito ruim entrar aqui, porque você entra, os seguranças “filma” aonde você vai. Eu acho que por ser um lugar, um espaço cultural, assim, que é para as pessoas irem visitar e ver, eu acho que não tem que fazer essa pergunta, assim, “o que você vai fazer aqui?”. Porque, aqui, eu acho que até a minha escola, aqui, porque tem que ter crachá para entrar, essas coisas que tem que ter crachá para entrar... A limpeza é boa, assim. Para falar uma coisa boa, a limpeza.

F2 – Sim. Para mim é tudo positivo, porque tem muitos projetos que dá oportunidade para as pessoas que estão começando agora, no teatro? Que nem, a gente já apresentamos aqui. Então acho muito bom esse projeto que eles estão fazendo aqui. Então eu acho que é tudo positivo, não tem nada de negativo, não. [entrevistador: E o que te levou a vir até aqui?] A escola, porque tem um trabalho lá, que é das escolas municipais, da prefeitura?, que manda alunos para fazer teatro aqui. Aí, foi através da escola que eu consegui vir para cá. [entrevistador: E o que esse espaço tem de diferente, que não tem em lugar nenhum?]. A aula de teatro. Que, no centro cultural, eu nunca vi, ter aula de teatro.

H2 – Claro. O Centro Cultural da UFMG? Também. Ele sempre está tendo um evento. E além de evento, ele está tendo oficinas também, sempre. [entrevistador: O que ele tem de bom, que poderia ser melhor?] O que tem de bom, que poderia ser melhor? [entrevistador: Poderia, no caso? Como se fosse uma flor pequena que pode crescer.] Hum, acho que a questão do espaço. Acho que mesmo o Centro Cultural sendo bem usado, e tal, acho que ele precisava de ter um espaço maior.

I2 – Conheço, mas não conheço bem. Mas conheço.

J2 – Olha, é um espaço muito bacana, é um espaço grande. Tem espaço para várias atividades, tem vários projetos interessantes. Mas eu repito essa coisa da publicidade, o tanto que ela é importante, e isso com experiência própria. Eu não sabia que o Centro Cultural promovia tantas atividades. Sei por quê? Porque eu participo agora de um projeto que tem patrocínio do Centro Cultural em espaço. [...] Mas a divulgação em si, para o povo, ela é fechada, ela é academicamente fechada. Ela é culturalmente fechada, no sentido de a maioria do público que frequenta aqui tem ligação direta com a academia, ou é nós que procuramos um público externo em alguma escola, para a gente fazer esse trabalho. Dificilmente uma pessoa passa na rua e entra aqui, que não tem absolutamente nada a ver, ou que não tenha um conhecido. Então essa coisa da publicidade, como eu falei lá atrás, para mim é fundamental. E é um lugar muito interessante, um lugar que pode, enfim, já ocorre várias atividades, mas tem potencial para ser muito, muito mais divulgado, muito mais promovido fora desse mundinho acadêmico. Mas em questão de promoção de massa, mesmo. Até eu, quando eu, fazendo parte do projeto, cheguei, assim, você já fica meio assim, de entrar? As pessoas já te olham meio assim, “quem é esse? É algum louco que faz parte daqui?...” [entrevistador: Você foi treinado a não entrar nos espaços que não foi convidado?] É, “é um louco que faz parte daqui ou é uma pessoa de fora?”. Então a própria instituição já tem dificuldade de reconhecer o próprio público?, quem não é público. Falta um diálogo com o público externo, além disso. Até mesmo porque, eu falo do Projeto Barômetro com várias pessoas que não conhecem nem onde é o Centro Cultural, que nem sabia que a

própria universidade tem um Centro Cultural. Isso pensando em pessoas da própria universidade. Agora imagina se eu parar na rua, atravessar daqui, atravessar a rua e perguntar assim, “onde é o Centro Cultural da UFMG?”. Eu nunca fiz isso. Mas acredito que poucas pessoas vão conseguir contar para mim, apontar o dedo para o outro lado da rua. Posso até estar equivocado, assim. Mas juro que não vai ser dez em dez, não.

As respostas sobre o Centro Cultural chamaram a atenção para os fatores positivos e negativos percebidos e vividos pelos entrevistados, entre os pontos negativos: o excesso de segurança, a manutenção precária e a falta de comunicação da UFMG com o restante da cidade. Entre os pontos positivos: a centralidade e a facilidade de acesso físico, além a grade de programação diversificada. Dois entrevistados, mesmo frequentando o espaço há meses, em projeto de educação, nunca tinham entrado nas outras partes do Centro Cultural porque tinham receio ou porque não foram levados por alguém. Então, depois das duas entrevistas, foi feita a apresentação dos espaços e atividades para os entrevistados.

Quanto ao Palácio das Artes, alguns jovens, entrevistados no Centro Cultural UFMG apresentaram-se bem satisfeitos com a sua estrutura e programação. O entrevistado D2 ainda não conhece o lugar. A2 já foi ao Palácio das Artes, mas não o frequenta assiduamente. Entre os que responderam conhecer o espaço, B2 entende o Palácio das Artes como uma potência em termos de programação, diversidade de atividades e pessoas, um ponto também de informação onde é possível captar as informações culturais também do restante da cidade. Entretanto E2 é mais ponderado acha que o local tem de potencial e diferencial, mas também é muito fechado, mesmo sendo público, muito padronizado, de difícil acesso para o artista local. Mas, com uma programação de qualidade para o público.

Centro Cultural UFMG foi avaliado também pelos jovens entrevistados com relação ao seu potencial e diferencial e assim como assim como foram levantadas questões sobre as suas precariedades em termos de equipamento e programação. O diferencial para A2, no Centro Cultural UFMG, seria o público universitário, por exemplo. I2 observou a interlocução entre o meio científico e o meio popular como diferencial e potencial. C2 considerou como potencial a questão do conhecimento, de levar o conhecimento à população. B2 considerou que o CCUFMG tem potencial de ampliação e assim poderia oferecer uma ampliação na programação. Porém, todos (que responderam a esta questão) os jovens entrevistados também afirmaram que há a falta

de mais participação do público, principalmente das camadas populares (como iniciativa e também como trabalho inclusivo que seria tarefa da UFMG).

Dentro do universo de dez entrevistados, cinco entrevistados responderam ser o Palácio das Artes o espaço cultural que eles tinham mais afinidade, um respondeu a Lagoa do Nado, um não sabia e quatro responderam ser o Centro Cultural UFMG o preferido por eles. Entre os relatos que justificavam esta preferência, dois levantam a beleza arquitetônica do lugar e as atividades de formação (G2 e H2). G2 ainda complementa:

– O CC UFMG é muito aconchegante, só que está num lugar, às vezes, assim é [...] pouco divulgado. As pessoas não têm ideia. Porque, o que acontece? Há muitos anos atrás, o centro da cidade era muito marginalizado. Agora que veio com essa revitalização do centro da cidade, com a revitalização do Palladium, do Cine Brasil, sabe?, da Praça da Estação, do Cento e Quatro. Que aí o Centro Cultural começou a revigorar também. Então isso é uma questão cultural. As pessoas têm que começar a olhar mais para o centro da cidade, que tem coisas muito boas aqui. E aqui é um lugar muito bom, aqui.

Indagados sobre suas experiências em outros espaços culturais em BH, a maioria dos jovens entrevistados no Centro Cultural UFMG demonstrou ter bastante mobilidade pelos espaços culturais da cidade. Como se pode ver na síntese feita a seguir:

A2 – Centro Cultural da Prefeitura;
B2 – Diz ir a todos espaços públicos;
C2 – Vai à igreja;
E2 – Vai ao Inhotim e a cinemas;
F2 – Centro de Referência de Assistência Social (CRAS);
G2 – Teatro;
H2 – Às vezes vai ao Centro Cultural da Pampulha, em Venda Nova, em praças e shoppings;
I2 – Cinema, teatro e vai muito a parques também, assim como ao Inhotim, Vale Verde;
J2 – Parque Municipal e Praça da Liberdade.

Os jovens entrevistados no Centro Cultural UFMG, demonstraram um nível de experiência e vivência nos espaços culturais de Belo Horizonte mais intenso do que os entrevistados do Centro Cultural Lagoa do Nado – apesar de as pesquisas feitas nos dois locais terem apresentado a mesma proporção de entrevistados que moravam em outras cidades (cerca de três jovens entrevistados no Centro Cultural UFMG moravam em Contagem e Betim). A centralidade e o patrimônio histórico, junto com a sua arquitetura, foram os aspectos mais significativos apontados pelos entrevistados como vantagens do Centro Cultural UFMG. As atividades oferecidas no Centro Cultural UFMG também merecem destaque, no sentido de que o jovem que frequentava tais atividades estava muito satisfeito em participar delas. Com isto, a ampliação das

atividades inclusivas e de mediação cultural no Centro Cultural UFMG pode ser considerada proposta seguramente bem sucedida, indicando o sucesso deste espaço cultural público. As iniciativas já existentes merecem maior reforço na divulgação, visando atingir tanto estudantes da UFMG quanto jovens de qualquer nível de escolaridade, que vivem na metrópole. É interessante também que sejam realizadas parcerias com as escolas públicas de bairros próximos ao Centro Cultural (Santa Tereza, Floresta, Lagoinha, Bonfim, Colégio Batista, Pedreira Prado Lopes) com o propósito de incluir estas comunidades em projetos culturais e envolver o público jovem em atividades de formação.

Nos próximos anos, o Centro Cultural UFMG vai perder espaço físico, pois a estrutura da instituição não vai contar mais com os galpões anexos. Isto explica porque não houve incentivo para a reforma da entrada da Rua Guaicurus, onde existe um “ponto de *crack*” e, há muito tempo, um estacionamento. O abandono desta ala do Centro Cultural UFMG fez com que esta rua e o prédio fossem associados a sentimentos negativos, expressos pelo medo das pessoas de se transitar neste local durante a noite, quando esta rua é ocupada por *flanelinhas* (que vigiam os carros de usuários do espaço cultural 104, principalmente), por traficantes e moradores de rua que utilizam *crack*.

Em uma versão mais “enxuta”, o novo Centro Cultural UFMG poderá então passar por um novo projeto de reforma, e se tornar mais adequado a servir às demandas existentes. Já servindo como espaço para projetos de formação, o Centro Cultural UFMG tem potencial para atingir assim um público amplo, e não apenas aquelas pessoas e segmentos vinculados à universidade. A sua função de Centro Cultural poderá acrescentar objetivos em longo prazo, objetivando o atendimento de qualidade e a diversidade cultural. Devido às limitações do espaço, a instituição cultural deverá fazer escolhas claras e decidir quais modalidades de atividades poderão fazer parte da programação permanente, e quais terão caráter esporádico.

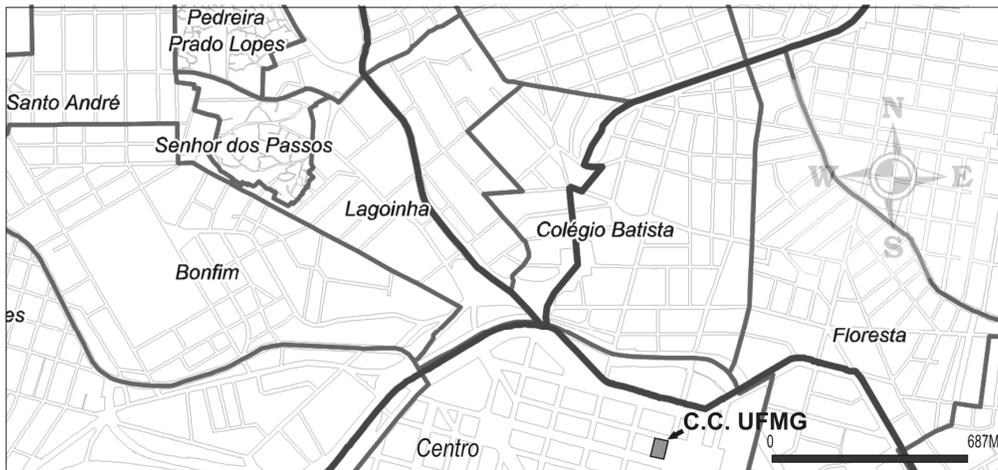
A estratégia, já colocada em prática, de realizar eventos expositivos (apresentações cênicas, *shows* musicais e exposições de artes visuais) para a ampliação de usuários também é interessante. Para isto, é necessário se escolher qual público se quer atingir, principalmente na programação interna da casa, que é bancada por uma universidade pública. O auditório, muito limitado, não consegue oferecer suporte para o teatro, ficando condicionado aos encontros, palestras e debates. Recentemente, tem sido

utilizado para exposições cinematográficas de médio porte. Neste sentido, este espaço poderia ser mais ajustado às funções de multiuso, que necessariamente, não dependem da condição de palco fixo, tampouco de cadeiras e plateias fixas. Sendo ajustadas às condições atuais das artes cênicas, que incluem o espaço como uma das preocupações fundamentais, no sentido de que as áreas destinadas às apresentações fornecem mais liberdade para se experimentar várias linguagens.

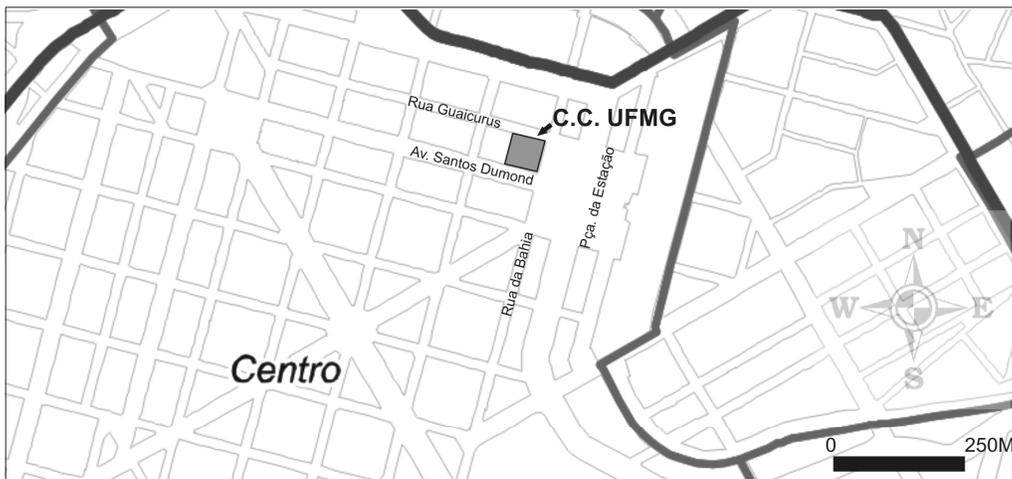
Do ponto de vista do poder, o CCUFMG apresenta efeitos bem sutis, possíveis de serem analisados mais pela não ação do que pela ação concreta; pela omissão: a despreocupada ausência de manutenção da fachada, dos banheiros, dos pisos de madeira, do auditório, dos espaços abertos, que apontam para a precarização do equipamento cultural. Porém, conclui-se que o descaso nessas questões também se relaciona à redução progressiva da força política da instituição cultural quando se compara com os espaços da música pertencentes a UFMG, por exemplo. Ao mesmo tempo, o espaço extremamente vigiado, tornado patrimônio e elitizado, não permite a ampliação do público, porque possui normas tão rígidas para o seu funcionamento que impedem o encontro, a festa e o namoro. Além disso, apesar de possuir uma localização privilegiada, a instituição não apresenta uma programação de qualidade que abarque principalmente o público de trabalhadores e de jovens estudantes. Os trabalhadores em sua maioria isolados do processo de emancipação cultural, por não fazerem parte do processo de inclusão cultural de uma instituição pública, tornam-se um público desperdiçado. O poder também está na condição de escolher as prioridades.

Portanto, o Centro Cultural UFMG, mesmo tendo seu ambiente construído reduzido, ainda apresenta potencial de ampliar as atividades aí realizadas e o público de usuários, como no início de seu funcionamento, quando o Centro atraía interessados em artes de todos os cantos da cidade. No momento em que na cidade existem várias alternativas de espaços culturais e trabalhar na busca por um diferencial seria uma das características mais importantes de um centro cultural. Isto tanto ajudaria a dar uma referência, como também poderia aprofundar as relações de pertencimento aí forjadas. As entrevistas com os jovens frequentadores do Centro Cultural UFMG mostraram como é importante realizar pesquisas com o público de espaços culturais, com a finalidade de se levantar críticas e, assim, melhorar o atendimento. Pesquisas com mais profundidade, que abarquem públicos de outras faixas etárias, também podem contribuir para o melhor entendimento da relação entre o usuário e o espaço cultural em questão.

FIGURAS 6, 7 e 8 – Localização do C.C. UFMG em Belo Horizonte



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: GOOGLE EARTH, Belo Horizonte, Centro, 06/14/2009

5.3.4 - *Palácio das Artes*

O Palácio das Artes é um complexo cultural que ocupa uma área de 18,5 mil metros quadrados, localizado na Avenida Afonso Pena, onde se localiza a portaria, na região central de Belo Horizonte.³¹³ Embora seja ladeado pelo Parque Municipal, somente se comunica com esse na área de entrada e saída de veículos, que dá acesso aos fundos – lugar de acesso limitado. Do seu conjunto arquitetônico fazem parte o Grande Teatro, o Teatro João Ceschiatti, a Sala Juvenal Dias, o Cine Humberto Mauro, a Galeria Alberto da Veiga Guignard, a Galeria Genesco Murta, a Galeria Arlinda Corrêa Lima, o Espaço Mari'Stella Tristão e o Espaço Fotográfico. Além disso, possui café e uma livraria. No *hall* de entrada, há um guichê de informações, com estagiários de turismo auxiliando o atendimento, e uma bilheteria, além de espaço livre na frente do Grande Teatro, onde se realizam coquetéis, encontros e outros eventos. Há também, na sua frente, à esquerda, uma grande loja de artesanato mineiro onde são expostos e vendidos obras de artistas locais. O complexo cultural administrado pela Fundação Clóvis Salgado, órgão que integra o Sistema Estadual de Cultura de Minas Gerais.

O processo de consolidação do Palácio das Artes durou 29 anos. Foi iniciado em 1942, durante o governo de Juscelino Kubitschek na Prefeitura de Belo Horizonte, quando este prefeito vendeu o Teatro Municipal com a promessa de construir um espaço mais adequado às emergências artísticas da época. Porém, sua construção somente se concretizou em 1971, na gestão do governador Israel Pinheiro. Corrompendo a sua ideia original de realização de um projeto harmonioso que se comunicaria com o Parque Municipal, várias interrupções ocorreram, impedindo a execução do projeto original até 1966. Então, no governo de Israel Pinheiro, o projeto original de Oscar Niemeyer foi adaptado pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto. Sua arquitetura, idealizada com o teatro voltado para o Parque Municipal e ligado à Avenida Afonso Pena por uma passarela de concreto, foi, totalmente, descaracterizada, passando a ter particularidades mais voltadas para o espaço urbano do que para a comunicação com as áreas verdes do Parque Municipal. A inauguração de todo complexo ocorreu em partes. E Em 30 de janeiro de 1970, foi aberta a Grande Galeria.

Atualmente, o Palácio das Artes é o espaço cultural público de maior relevância para o estado de Minas Gerais, pelo seu histórico, pelo grande contingente de público que recebe todos os anos e pelo repertório de atividades culturais executadas neste

³¹³ Ver mapa de localização no final deste texto.

espaço. Mas, além dos números, o Palácio das Artes oferece também o seu conteúdo simbólico, que, concomitantemente, pode apresentar aspectos negativos ou positivos nas mesmas questões, dependendo do ponto de vista do entrevistado.³¹⁴

De acordo com o entrevistado Y: “o povo morre de vergonha às vezes de entrar no Palácio das Artes. “Aquilo não é para mim, isso é muito chique”. No entanto, o entrevistado W enfatizou que “os espaços do Palácio das Artes são perfeitos” e “extremamente adequados para vários tipos de manifestação.” Mas também chamou a atenção para os seguintes aspectos: “o histórico do Palácio das Artes não empresta a ele nem um pouco de... sabe? Não dá esperança de que aquilo ali vá deixar de ser um feudozinho”. Esta observação apontada pelo entrevistado concebe as políticas públicas culturais realizadas institucionalmente como de cunho elitista, que provêm projetos culturais, com caráter erudito, para poucos. Neste sentido, ele reforçou: “porque aquilo ali virou um feudo, é um feudo para poucos alunos, poucos professores, poucos políticos, enfim. E a população, de modo geral, não se sente à vontade ali dentro”. A pesquisa empírica, junto com a prática observante, já havia indicado este fato, e a entrevista a W confirmou que o Palácio das Artes é um feudo que além de privilegiar a classe dominante mineira com uma programação elitizada, aplica uma política conservadora que contempla a cultura erudita, apoiando artistas deste segmento e seleciona os alunos pelo mérito artístico e educacional, excluindo boa parte dos indivíduos de baixa renda. Deste modo, as relações de poder tornam-se explícitas. Daí um bem público, apropriado pela classe dominante, apesar de ser apropriado pela classe média é ainda o espaço cultural mais excludente da cidade, apesar de absorver um extenso público, principalmente em eventos externos como a “Campanha de Popularização do Teatro e da Dança”. A sensação de não pertencimento deixa clara a diferença entre um espaço público de um espaço apropriado pela classe dominante (que interfere na programação e que interferiu na sua arquitetura, impedindo a entrada de todos os segmentos sociais da cidade). O entrevistado W também enfatizou esta questão: “eu falo porque eu levo as pessoas lá. [...] Eu vejo como eles são, como eles ficam mais à vontade em outros lugares. Até no Centro Cultural da UFMG ou no atual Espaço Cento e Quatro do que no Palácio das Artes”. No entanto, o entrevistado vai

³¹⁴ Os entrevistados especialistas desenvolveram significativamente suas respostas quando refletiram sobre o Palácio das Artes. Desta forma, essas respostas foram bastante aproveitadas, com o intuito de se desenvolver reflexões sobre a relação entre o Palácio das Artes e o que se espera deste como espaço cultural público.

além de uma simples percepção e, explicitando a sua experiência como artista, professor e cidadão de Belo Horizonte, registra:

Não é só pela arquitetura monumental, não é. É pela aura do espaço, elitista mesmo. Não é pelo fato dele ser bonito e arrumado. Não é nada disso. É algo que está por trás, que permeia, acaba permeando o pensamento do funcionário, o pensamento do bilheteiro, essa coisa da ópera. Parece que essa coisa da ópera contamina tudo, assim [...]. Permeia o pensamento de todo mundo. É capaz que, na hora que você chegar para trabalhar lá, você, sem perceber, ninguém te fala nada, mas começa a permear um pensamento ético. Um pensamento de quem pode e quem não pode. E é um espaço que é onde devia caber tudo.

O entrevistado W fez uma crítica ao comportamento elitista deste espaço cultural, politicamente fundamentado, afinal entende que o espaço por ser público e estatal deveria ser democrático e acessível. Ele apontou experiências muito interessantes na gestão do Chico Pelúcio, por exemplo, e acha que houve então experiências interessantes ali desenvolvidas durante esta gestão, mas que não foram continuadas por conta da elitização e “feudalização” da instituição.

O Palácio das Artes, durante muito tempo, eu posso falar, porque eu tive uma formação livre em teatro, e a gente, na minha época, a gente tinha três tipos de formação, essa formação livre, o TU, que era um teatro mais aberto, mais interativo, que sabia lidar com dificuldades financeiras, e com realidades mesmo da classe, e a outra formação que é a formação do Palácio das Artes, que era uma formação clássica, que a impressão que dava é que a pessoa que formava ali, ela não iria saber o que ia fazer aqui fora. Porque aqui fora você tem que saber de figurino, correr atrás disso, correr atrás daquilo. E na época a pessoa tinha tudo, assim. [entrevistador: É, varrer o chão.] Tinha, é. Então você tinha essa... Hoje mudou um pouco, claro. Porque o público é diversificado? Tem pessoas de várias classes sociais? Tem. Mas isso não significa que o espaço não continua elitista.

Então, apesar de avançar nos aspectos democráticos, por um processo pressionado pela ascensão social nos últimos anos, o espaço continua com ar elitista. Segundo W, “o Palácio das Artes tinha tudo para ser um espaço parecido com a Lagoa do Nado”, acessível. Perguntamos: por quê? “Essa coisa de separar a elite... Separar o parque, que era popular, do espaço, fez a briga do Niemeyer não querer fazer o projeto, entendeu? Aí você vê como que é.” Depois de refletir sobre a concepção arquitetônica, o entrevistado W lembrou as origens da ideia de “centro cultural”. “A tendência na Europa é que o centro cultural fosse popular. [...] A elite tem escolhas, a elite pode escolher, sabe? O Estado é para todos, teoricamente.” Então o entrevistado explicou qual é a sua opinião sobre a aplicação de políticas públicas culturais:

Ele [o Estado] pode escolher e fazer política, fazer política pública de cultura para X, A, mas ele tem que bancar isso. Não pode fazer política elitista de cultura e não bancar, dizendo que está fazendo política popular. E nem o

contrário, dizer que está fazendo, fazer política popular e dizer que não está fazendo. Tem que escolher e bancar. O certo, para mim, era bancar uma política ampla, para todo mundo, mas é claro, é óbvio, que a elite pode escolher aonde ela quer ir. Às vezes a população mais de baixo poder aquisitivo talvez não possa. Mas é a única diferença. Agora, tinha que ser para todo mundo, sempre, desde o início. Mas não é. Está aí à portas fechadas. É um lugar que está dentro do parque, mas não tem porta para o parque. Para a imagem do parque, para as árvores, tem. A entrada era para ser na Ceschiatti.

Já o entrevistado X, afirmou que “o Palácio das Artes é a vitrine de Minas Gerais” porque, hoje, “contempla várias manifestações artísticas e recebe vários artistas, inclusive locais.” No entanto, “houve um momento em que ninguém entrava lá. Era só música erudita, ópera, concertos e aqueles atores globais que vinham com algum tipo de espetáculo teatral, ou uma dança, etc., etc. Nada que afetasse a ditadura.” Ele confirmou a falta de diálogo entre a instituição e os artistas locais, dizendo: “a gente quebrou o pau com eles (a gerência do Palácio), nos anos setenta. E com o autoritarismo deles, com a arrogância, com a prepotência de quem dirigia o Palácio das Artes.” Já, o entrevistado W, mais otimista, explicou também que, tempos depois, quando Tancredo Neves assumiu o governo do estado de Minas Gerais, “já estava começando a abertura política, já estava acabando a ditadura, então, ali, o espaço... começou a ser ampliado o acesso para várias manifestações de música popular, depois que eu fui entrar no Palácio das Artes.”

Criada pela Lei 5455, de 10 de junho de 1970, a Fundação Palácio das Artes passou a se chamar Fundação Clóvis Salgado em 1978, e é esta instituição a responsável pela administração do Palácio das Artes hoje. O nome é uma homenagem ao professor, médico, governador de Minas e ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado (1906-1978), que presidiu a Sociedade de Cultura Artística, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Por ser um incentivador das artes eruditas no Estado, coube a Clóvis Salgado a mobilização da opinião pública, o levantamento dos recursos financeiros para a construção da obra e a conclusão do Palácio das Artes. No entanto, a concentração de poder que se firmou nesta instituição impediu parte da classe artística local de expor neste espaço público por mais de uma década (até a emergência do período democrático). Parte da classe artística marginalizada na época da Ditadura, que durante décadas se manteve apenas com um teatro público na cidade (o Francisco Nunes), ficou assim longamente excluída de se apresentar em um espaço público cultural, através de critérios estéticos que, muitas vezes, escondiam escolhas políticas, morais e éticas.

Então, é possível afirmar, assumindo-se claramente um viés/tom político, que a direita sempre se manteve no poder naquele lugar, às vezes disfarçada de social-democratas, mas sempre conservadores, nos aspectos estéticos, classicistas e classistas, e nos aspectos políticos, que não permitiam o acesso do cidadão pobre à arte. Como “espaço público”, concedia o acesso desde que o pobre cidadão estivesse “arrumado”. Atualmente, o espaço, ainda não aceita as manifestações populares mais contestadoras e de esquerda, ou seja, outras linguagens são novamente marginalizadas por não se encaixarem no perfil elitista de uma casa que deveria, por ser pública, atender democraticamente a todos os perfis de artistas e público. Linguagens e culturas que contestam o poder erudito, o caráter pedante, a frieza, a ordem vigilante e que, por isso, expressam novos comportamentos e necessidades são realmente muitas vezes excluídas dos espaços públicos culturais. Assim, estes espaços funcionam mesmo como uma vitrine (da cultura mineira), pois demonstram claramente como as elites (com poder econômico e político que ultrapassa a escala local) conseguem se apropriar da estrutura pública e agir tendenciosamente, fomentando certos modelos culturais e de comportamento, que se configuram mais aproximados daqueles das elites europeias do que do comportamento brasileiro.

Seguindo o que foi feito em relação aos dois outros espaços, os jovens usuários do Palácio das Artes também foram entrevistados.

Os jovens entrevistados no Palácio das Artes apresentaram o seguinte perfil:

- A3 – Masculino – 25 anos – Contagem – Ensino médio completo;
- B3 – Masculino – 30 anos – Contagem – Ensino médio completo;
- C3 – Masculino – 23 anos – BH – Superior incompleto;
- D3 – Masculino – 21 anos – BH – Superior incompleto;
- E3 – Masculino – 23 anos – BH – ensino médio completo;
- F3 – Feminino – 13 anos – BH – Ensino fundamental incompleto;
- G3 – Feminino – 13 anos – BH – Ensino fundamental incompleto;
- H3 – Feminino – 21 anos – BH – ensino médio completo;
- I3 – Feminino – 30 anos – BH – ensino médio completo;
- J3 – Masculino – 25 anos – Recife – Superior incompleto.

Ao se perguntar para os jovens entrevistados, nos jardins do Palácio das Artes, qual era o espaço cultural ideal para eles, C3, F3, G3 e J3 responderam que era o próprio Palácio, por ser o espaço que mais frequentavam em relação a outros espaços da

cidade. Salientaram o fato de o espaço ser um lugar amplo, com oferta de oportunidade de dança, teatro, música para jovens e por possuir áreas de convivência, vários ambientes e integrar vários tipos de públicos diferentes. Definiram o palácio das artes como um lugar adequado para passear também, um bom lugar para o turismo e para fomentar a sociabilidade.

No entanto, seis extensas respostas foram diferentes dessas. Nelas, o ideal de espaço cultural se transformou em projetos enormes. Algumas passagens dessas respostas foram recortadas e são importantes de se expor. Para três jovens, o espaço cultural ideal seria: “a cidade e o *youtube*” (A3); “um espaço em que cada cultura fosse valorizada” (B3); “um que promovesse a cultura de forma justa. Que a seleção do que fosse posto ali dentro passasse por um crivo que tivesse uma justeza nesse olhar sobre a coisa promovida; alguém que realmente entendesse da coisa, pra promover aquilo da melhor forma possível” (D3). A cidade como um espaço cultural ideal é uma forma interessante de se pensar sobre a relação entre o poder e a cultura. Ao mesmo tempo, em que a cidade é fragmentada e privatizada é através dos espaços públicos que o seu uso pode ser compartilhado. Do ponto de vista da cultura, a cidade reúne os equipamentos culturais mais sofisticados da vida moderna, assim como agrega e possibilita uma variedade extensa de atividades artísticas e culturais.

E3, H3 e I3 fizeram críticas mais incisivas ao refletirem sobre os modelos ou diretrizes que colaboram para a concepção de espaço público cultural ideal atualmente:

E3 – O grande problema também, eu acho assim, não existe uma idealização de espaço cultural, não tem como o espaço do teatro, se você for pensar?, ele não pode mediar o teatro pelo palco italiano, e nem as artes visuais pela galeria. Então eu acho que essa coisa da construção do espaço ideal é um problema. Mas também é um problema reutilizar espaço e não adequar esses espaços pra... sabe? Com uma acústica, com essas coisas que são o mínimo pra constituição de qualquer atividade. Não dá pra gangoriar no trapézio se não tem gancho no teto? O problema da indefinição também, a indefinição, ela deixa com que algumas pessoas arquem com a definição. Esse é um problema também, então elas definem o que é o espaço cultural ideal, então a gente vai ver o Palácio das Artes como espaço cultural ideal, vê o Museu da Pampulha? Não?... é meio difícil ver aquilo como espaço cultural ideal, mas o Palácio das Artes, uma galeria de fundo branco, com palco italiano, com acústica “x”, o SESC Paladium também, como esses espaços ideais, e num são. Não é porque tem uma maior infra-estrutura que é um espaço ideal. E o problema também desses espaços estarem concentrados em capitais. O maior problema de política cultural e de definição de espaço no Brasil é esse: a concentração sempre no espaço urbano e sempre no espaço capitalizado.

H3 – O ideal? Eu acho que o ideal seria onde um espaço, assim, como essa elite?, não tornassem as coisas tão... de maneira tão obscura para as pessoas. Porque esse espaço, por exemplo, esse espaço, Palácio das Artes, assim como eu tive conhecimento dele há pouco tempo, tem pessoas que até hoje não sabem do conhecimento dele, que é um local público. Então, assim, causa

esse estranhamento nas pessoas. Então eu acho que o ideal seria que essas coisas tivessem mais amplas, mesmo, mais abertas.

I3 – E se tivesse uma divulgação maior, incentivando as pessoas a participarem disso. E talvez, as pessoas participando, sabendo mais dos acontecimentos da cidade, elas até, como se diz, poderiam até entender melhor esse lado artístico, e não ter isso como uma crítica? Porque muitos levam para o lado da crítica. Então eu acho que o ideal seria deixar esse local mais público, mesmo.

As respostas, apesar de genéricas e de certa maneira imprecisas, apontam para o direito à cidade, como também para o direito à cultura em escala mundial e local; afirmam a necessidade de democratização e ética nos espaços culturais públicos, ao mesmo tempo em que fazem críticas aos modelos prontos de espaços culturais, que, apesar de belos e confortáveis, são, contraditoriamente, públicos e excludentes. Vale ressaltar a resposta do entrevistado A3, que caracterizou como ideal de espaço cultural o *youtube* (hoje o *site* da internet mais acessado do mundo). Então, para completar a pergunta sobre o ideal de espaço cultural, os jovens entrevistados refletiram sobre quais seriam as limitações e carências dos espaços culturais em Belo Horizonte. O entrevistado G3 não soube responder e J3 não vê problema nos espaços, mas o restante dos jovens entrevistados respondeu, de acordo com suas percepções e vivências:

A3 – Não, eu falo assim, eu vejo que, assim, eles são atraentes, eles são sedutores, cara, sabe? Eu falo assim, cara, eu, como fotógrafo, eu sonho mesmo, é um sonho, minha arte reproduzida, da forma como eu imagino, e com o acesso que eu gostaria que ela tivesse. Mas ao mesmo tempo em que eu vejo isso, como uma sedução, eu vejo isso como uma coisa que segrega o seu trabalho. Tipo assim, ele tira o seu trabalho daquilo que poderia ser. Ele te dá renome, mas ele tira o seu trabalho eficaz que ele poderia ter. Que, assim, você faz uma cultura para um nicho que não precisa dela, sacou?

B3 – Às vezes é a falta de espaço. Que nem eu estava falando, é a falta do espaço. Eu, por exemplo, tem eu e meu irmão. Ok, nós somos também cantores de rap e também dançarino. Às vezes nós precisamos dar uma aula, entendeu? Para a rapaziada. Às vezes não tem o local, entendeu? O local apropriado.

C3 – Sim, funcionário não ser bilíngue é uma limitação. A educação dos alunos afeta na qualidade do público. Então fica complicado. Um segurança, que pode ser um próprio artista, que tipo de arte ele vai fazer, se ele tem uma cultura medíocre agora, um ensino medíocre? Então, o problema está todo na base. A base é a formação da pessoa, a formação cultural da pessoa, que está nisso. Então, assim, é uma solução geral, você melhora a escola, você dá esse incentivo cultural para o adolescente ir ao parque, ver um teatro, entendeu? Coloca um teatro internacional aqui, traz, nem que seja uma vez por mês, lota um parque, lota uma parada, para a pessoa ter a noção de que ela precisa conhecer outra língua, para que ela precise ter a noção de sentir vontade de aprimorar a si própria.

D3 – Não sei, tipo, eu acho, falando em BH eu acho que a adaptação, tipo o uso de espaços que não foram pensados pra uma atividade, certa atividade às vezes... Tipo Museu da Pampulha, ele tem, ele é limitado quanto ao que pode ser feito ali dentro, o que pode ser posto ali dentro e as pessoas que trabalham lá dentro às vezes não sabem lidar com aquele espaço da forma como ele poderia ser usado.

E3 – Ao mesmo tempo todas e nenhuma, é um negócio meio complicado. Eu acho que a limitação é isso: é a falta da passagem do ônibus, é o almoço perto, que custa oito reais no sábado, essas são as limitações. Porque você pega um lugar igual o Centro Cultural, pra você ter público ali, você precisa ter só banheiro ali embaixo, limpar o banheiro, o banheiro estar sempre bonitinho, limpinho, pra receber gente da rua, pra urinar, pra defecar, pra fazer o que quer fazer ali, beber água, é isso que atrai. Não é o evento em si, é essa estrutura que falta no espaço, sabe? É onde não tem dez seguranças na porta, essas fachadas de vidro, imensas. Essa coisa que parece meio impenetrável, o indivíduo não faz parte daquilo. Eu acho que o espaço tem que ser mais acolhedor. A gente tem que diferenciar uma discussão de acessibilidade à cultura e a espaços culturais, que a gente está chamando disso? É política cultural. Acessibilidade é um problema social gravíssimo, que vai desde o tanto que o preço da passagem está caro e o tanto que o salário mínimo é pequeno. Então é isso, tem que melhorar o salário mínimo, não é isso? Precisa melhorar o espaço cultural não, não precisa ter luz, banheiro, tem que melhorar o salário da população, é isso que tem que fazer!

F3 – Eu acho que é mais no sentido de atrair, seria... Ah, eu não tenho... para falar assim... Porque eu sinto muita carência de jovens, hoje em dia, gostando de arte. Apesar de que aqui no CEFAR tem muitos jovens. Mas falta às vezes instrução, entende? Na música, se você faz a música, você se expressa, “nanananana”, para, tipo, atrair.

H3 – Aqui, aqui não tem... Lá na sala, lá em cima, não tem um bebedouro. Banheiro também. Às vezes é difícil o acesso para as pessoas que têm certo tipo de limitação? Um deficiente, uma coisa assim. Mas sempre falta alguma coisa?

I3 – Sempre tem alguma coisa que fica pendente.

Apesar de suas limitações e precariedades formais e de expressão, ressalta-se que houve uma tentativa, neste trabalho, de se preservar e se resgatar todas as respostas pela qualidade e diversidade de opiniões detectáveis neste quadro. Elas poderiam ser sintetizadas da seguinte forma: muitos espaços públicos culturais funcionam inadequadamente na cidade e há muitas demandas, principalmente com relação aos jovens e às classes populares (C3, D3, E3), que não são adequadamente atendidas nem pelos espaços públicos culturais nem pelas políticas públicas culturais. Deste modo, o processo de democratização cultural, uma exigência das sociedades contemporâneas, está ainda incipiente na capital mineira.

Continuando as entrevistas, os jovens usuários do Palácio das Artes responderam à pergunta: “como o público deveria ser tratado?”

A3 – Cada pessoa é uma pessoa. Então, assim, eu acho que não tem uma fórmula para se tratar com o público, não. Sei lá, é você trabalhar com pessoas, sensíveis à necessidade de cada um, porque, tipo assim, aqui vai vir um cara que adora cultura erudita, vai vir um cara que passou na porta, achou interessante e entrou. Então, tipo assim, eu acho que é complicado você falar, assim, que existe um padrão, por exemplo, de se tratar com gente. Para mim, assim, as pessoas que lidassem com pessoas em espaço cultural tinham que ser pessoas sensíveis, pessoas que na hora já vai ter sacado.

B3 – [...] depende também de cada pessoa, sabe? Às vezes o cara lá, ele tem uma maneira bem diferente, o cara, poxa, eu sou roqueiro, você vai chegar para cima de mim com um samba? Não, cara, trata... Você tem que conhecer

o meu estilo para você ir lá e lidar com aquela pessoa. Mas uma coisa que eu acho totalmente essencial, fundamental, você tem que tratar a pessoa com respeito e amor, cara, acima de tudo amor, cara.

C3 – Através de pessoas qualificadas.

D3 – A recepção da arte, acho que, no Brasil, que no mundo quase todo, ela é muito assim, tipo, essa crise que tem da recepção da arte contemporânea vai muito dessa ideia de que você não entende a coisa, porque ela foi feita pra não ser entendida. E aí você tem esse prazer de ir a algum lugar que todo mundo vai pra dizer que você foi e teve contato, mas é só isso, não precisa de nada, além disso.

E3 – Eu acho que o primordial é isso, sabe? A primeira forma pra se movimentar esses espaços livres é que a população tenha condição de sair uma vez por semana e ir lá, isso é simples. Mas, é claro, tem as carências sim, tem essa coisa mesmo da capitalização da cultura, até onde que ela chega, isso é um problema grave, os espaços viram espaços capitalizados mesmo, você pega a Praça da Liberdade: todo circuito cultural da Praça da Liberdade, todos eles são vinculados a grandes empresas. O que é isso? É um problema gravíssimo de distinção entre o público e o privado de novo. E aí tudo o que é cultura é público, mas aquilo ali vira fachada de grandes empresas; esse é o problema do espaço, um problema de gerenciamento de espaço. Simplesmente dar esses espaços pra quem pode exercer uma atividade cultural vinculada a empresas, vinculada a esses mandantes da construção civil e a tudo. Acho que isso é um problema também na concepção de espaço cultural, de que todo espaço cultural é público, tudo que é cultura é cultura de todos, então se é cultura é bom e é pra todo mundo.

G3 – Deve ser tratado com respeito, funcionários respeitosos. Os preços da lanchonete tinham que ser mais baratos. Ah, eu acho, pelo menos aqui no CEFAR, eu sinto que é tudo bem limpo, arrumado, os funcionários, eles atendem bem, a gente é bem atendido. Só a cantina que é muito cara.

H3 – De igual para igual.

J3 – Assim, eu acho que, não sei o que falar, assim, tem que tratar o público bem. Acho que é legal também, quando tiver algum evento cultural, assim, ter panfletos ou qualquer coisa que explique um pouco do que está acontecendo por ali. Porque pode ser que a pessoa esteja tendo o primeiro contato com aquele tipo de arte, e não saiba direito o que esperar daquilo. Então era bom, assim, ter uma apresentaçõzinha básica do que está acontecendo naquele evento. E talvez até colocar algumas referências também de onde a pessoa possa procurar mais sobre aquilo. Porque se a pessoa se interessar, pode ser que ela queira ir atrás.

Analisando e sintetizando os depoimentos dos entrevistados pode-se assinalar que, além da cobrança de mais conforto, assepsia dos espaços e tratamento cordial, eles também fizeram críticas aos preços das mercadorias e alimentos vendidos dentro de recintos públicos, assim como levantaram críticas aos problemas de deslocamento e de acesso aos lugares culturais, e entre a democratização, que garante o acesso, e a divulgação, que amplia a informação sobre a programação dos espaços públicos para novos públicos. De forma geral, nas entrevistas, houve uma mesma reivindicação para os espaços públicos culturais: contraporem-se às atividades do Capital, ou seja, destituir estes espaços de seu caráter elitizado e reduzir a mediação pelo dinheiro (que é excludente), através de atividades gratuitas e preços populares dos ingressos e dos

produtos de consumo (alimentação e livros); e assim também ampliar o financiamento estatal para garantir o acesso à cultura às classes populares.

Com o objetivo de entender e aprofundar o conhecimento do universo dos dez jovens entrevistados que frequentam o Palácio das Artes, sobre a questão da percepção espacial, assim como sobre a vivência desta faixa de público, levantou-se a mesma questão, já feita para os outros jovens, sobre o conhecimento dos espaços públicos culturais investigados na dissertação.

Em relação ao espaço onde estavam, o Palácio das Artes, alguns entrevistados deram respostas curtas, como: A3 – Eu moro aqui; D3 – Algumas vezes, como espectador; G3 – O tempo todo; H3 – Sim; I3 – Sim; B3 – Pouco. Apesar de curtas, as marcas demonstraram que estes jovens tinham uma relação positiva com os espaços. C3 respondeu: “conheço, adoro vir aqui, adoro ficar aqui fora, adoro o café daqui, adoro ir lá em cima, adoro os eventos que o Palácio traz. Tem a Fundação Clóvis Salgado”. O entrevistado C3 – que havia salientado aspectos negativos em outros momentos da entrevista – desenvolveu críticas positivas ao modelo de gestão da Fundação Clóvis Salgado e aos critérios de seleção de artistas, o que garante a qualidade da programação do Palácio das Artes:

Eu acho que faz coisa pra “caralho” para a classe média, para a classe alta, para a classe pobre. E assim, a Fundação, para mim, que eu vejo, a Fundação Clóvis Salgado não vê cor, não vê credo e não vê dinheiro. Ela vê cultura, ela vê potencial nas pessoas e trabalha isso.

O entrevistado E3 respondeu de forma diferente ao refletir sobre a mesma questão que C3 respondeu acima, e completou, ao levantar o problema da existência de uma fundação na gerência de um espaço público, o raciocínio crítico que C3 havia iniciado:

O Palácio das Artes, eu acho que, sem comentários, eu acho que ele, ele beneficia um tipo de atividade cultural, ele beneficia grupos que promovem essa atividade cultural. O problema é que está coleado [em sintonia] mesmo com esses grupos, e essa coisa numa fundação, funciona nessa mesma lógica: está separado do Estado, mas está dentro do Estado.

Enquanto o entrevistado E3 não via tratamento diferente com relação às classes sociais, o entrevistado C3 observou que o modelo de fundação é estranho, porque distancia o poder público do financiamento público para a cultura.

Quando perguntados aos entrevistados se eles conheciam bem a Lagoa do Nado, 70% dos jovens entrevistados disseram nunca terem ido ao local. Apenas o entrevistado E3 conhecia bem o lugar e disse que um dos potenciais da Lagoa do Nado é a

localização, que é fora da região central de Belo Horizonte. No entanto, parafraseando E3, no mesmo lugar existe uma carência estrutural, a Lagoa do Nado parece estar abandonada há muito tempo. Segundo ele, “está na hora de parar com essa coisa de que espaço cultural tem que ser gerido por grupo de amigo, grupo de indicados”. Completando o raciocínio de E3: devia ter concurso público para gestão, com avaliação de currículo, nos trâmites legais, de forma progressiva. E não: “Associação dos Amigos da Pampulha, do Museu da Pampulha, tomando conta do Museu da Pampulha, por exemplo, como acontece atualmente. A cultura tem que ser levada a sério”.

Sobre o Centro Cultural UFMG, os entrevistados B3, J3, F3, G3, H3 declararam não conhecer o espaço. Entretanto, alguns depoimentos colhidos no Palácio sobre a impressão que os jovens entrevistados apresentaram é importante se expor:

A3 – O Centro Cultural da UFMG, eu acho que ele foi meio abandonado, assim. Pelo menos assim, eu já estive lá, já participei de uma exposição que teve lá, então, eu vejo que ele é meio que um espaço quase que marginal. E acho que é o primeiro passo para... A carreira artística começa lá, depois você vai caminhando, passando. Eu acho que lá foi meio abandonado. Eu acho que seria mais acessível, porque ele está ali perto da Praça da Estação, os ônibus param na porta, ali. Porque, tipo assim, o Palácio das Artes parece que ele foi quase feito para não servir. Agora, ali não, eu acho que é um lugar, que é mais acessível. Mas foi abandonado? Você chega lá, é um lugar até bonito. Eu sou doido com aqueles pisos lá, eu acho tão bonito os pisos deles lá. Tem os ladrilhos, e tal. Então, para mim, foi quase sucateado?

C3 – Conheço também. Acho um espaço, assim, eu costumo ir nuns eventos lá, que são... Ele é muito tomado pelo pessoal da Belas Artes? O pessoal da Belas Artes... [entrevistador: Agora, ultimamente?] Ultimamente, domina aquele espaço, assim. É bom, porque ele está sendo usado. Mas pode ser mais diversificado também. Pode ter outros tipos de exposições lá. Fico feliz do pessoal da Belas Artes estar tomando conta e querendo mostrar sempre trabalhos ali, que é uma forma de ampliar a cultura, entendeu?

D3 – [entrevistador: Então, divulgação do Centro Cultural]. É, tem esse problema também, não é, tipo, bem divulgado... [entrevistador: O Centro Cultural não dialoga com o restante da cidade]. E é um espaço ótimo, o Centro Cultural. [entrevistador: Esqueceram de mim]. Eu acho o Centro Cultural um espaço muito bom, fisicamente ele é muito bom. E não é só aquela fachada ali, tem todos uns galpões, ali, desocupados, que poderiam ser ocupados pra fazer instalações.

E3 – O Centro Cultural, a localização dele é central, mas é o do baixo centro, é o da Praça da Estação, ali perto da rodoviária. [entrevistador: Mas ele não dialoga com os operários que passam na porta.] Igual à universidade, não. É esse que é o problema, o Centro Cultural sofre dos mesmos problemas da universidade, da bolha da universidade, de criar uma sociedade em si, que se sustenta ali, tem todas as suas necessidades supridas ali dentro. Esse é um problema da universidade e do Centro Cultural, ele também está dentro da mesma política da UFMG, ele segue a mesma linha política da UFMG. E o... é isso, o Centro Cultural precisa dum banheiro lá embaixo, novo, porque o pessoal se intimida em subir as escadas pra fazer as necessidades lá em cima. [entrevistador: Eles estão reformando?] É, tinha que estar bonitinho, sabe? O banheiro lá de baixo. [entrevistador: É, um banheiro e um bebedouro?] Um banheiro e um bebedouro, pronto! A gente não tem nem um mictório público.

[entrevistador: Bebedouro também, público; você ter que comprar água mineral pra vir no centro...

I3 – Da UFMG, eu já fui. Já assisti umas apresentações lá. Mas aqui é o que eu frequento mais, mesmo. [entrevistador: O que o Centro Cultural tem de diferente que esse espaço não tem?] Ah, eu acho que é o povo que frequenta. Eu acho que fica um pouco dividido em classes. Tipo, uns frequentam aqui, porque, “ah, não sei, e tal, e tal”. Mas outros já, como é de um nível, eu falo... [entrevistador: Nível social?] Social, é. Aí acabam frequentando os outros, porque, “ah, não, lá eu vou me sentir melhor do que aqui no Palácio, porque vai só gente assim, e já vai só gente de classe”. Tem essa... A gente mesmo coloca isso? Porque... Eu falo porque eu vi, assim, entendeu? Antes de frequentar o Palácio, quando eu passava na porta, eu via só gente assim, entendeu? De pose. Então eu achava que eram só essas pessoas que poderiam frequentar. Mas... Aí eu vejo por esse lado mesmo, de diferencial mesmo.

As críticas ao Centro Cultural UFMG, presentes nesses depoimentos, são bem realistas e retratam com fidelidade os problemas que a instituição precisa resolver para se desenvolver como um espaço público dentro de uma época democrática. Algumas questões ressaltam aspectos negativos (abandonado, sucateado, precisa ser mais diversificado também, precisa ter banheiros no nível da rua e atender os trabalhadores que passam em frente), outros depoimentos elogiam a fachada, a arquitetura interna e a localização.

E noutro momento, ao tentar fazer um recorte mais positivo que buscasse nos espaços pesquisados a observação acerca dos aspectos potenciais e diferenciais dos três espaços conjuntamente, foram feitos os seguintes questionamentos:

A3 – Que eu acho que é da gente, a gente desqualifica as coisas?, tipo assim, “ah, não...”. A gente gosta, de ter sempre aquela noção, isso é bom, isso é ruim. Às vezes, é bom hoje, daqui cinco anos, não vale de nada.

B3 - **Eu** acho que, pelo menos, pela quantidade de vezes que eu fui [no CCUFMG], eu acho que esse lugar, para mim, representa oportunidade, sabe? Oportunidade sabe? Para os novos alunos, para as novas pessoas que querem investir, sabe? E que querem, sabe? Crescer, naquilo que ela ama tanto aí, no meio cultural, estou falando tanto do teatro, música, entendeu?

D3 – o Centro Cultural, eu acho o espaço físico muito bom, acho que falta um pouco de, não sei, talvez rever as pessoas que tomam as decisões ali dentro pra promover melhor o espaço. Acho que falta, tem esse problema com eles. O Palácio fica, eu acho que um espaço às vezes mal usado. Eu, como artista plástico, eu acho que às vezes é um espaço mal usado, porque ficam coisas, tipo, em Belo Horizonte parece que tem uma produção artística crescente, que o Palácio não dá notícia disso. Fica muito, por se taxar como grande espaço de Belo Horizonte, está sempre aberto às coisas que vêm de fora e o que acontece aqui dentro é muito pouco estar ali. [entrevistador: Não incentiva o artista local?] É, não serve... pra Minas Gerais não serve muito. Ficam exposições de artes visuais, plásticas às vezes ocupando as galerias todas durante muito tempo, que vêm coisas de fora, que eu acho bom que esse contato é bom, porque a gente aqui não tem muito isso. Mas, às vezes, falta um pouco que se tenha notícia do que está sendo feito mais próximo mesmo, no entorno do Palácio.

F3 – Ah, não sei. Sei lá, ele é diferente. Tem lugar para lazer, vou encontrar uma amiga, aqui no Palácio das Artes tem espaço, então a gente fica aqui

conversando, lá em cima, no jardim. E você ainda pode apreciar outras coisas.

I3 – Hum, ah, eu acho que tem mais eventos, mais oportunidades [no Palácio]. Mas eu acho que as pessoas ficam limitadas para participar. A gente mesmo cria esse limite de não querer participar das programações mesmo que tem?, que tem orquestra, tem o Cine Humberto Mauro?, e tudo. Então a gente acaba limitando um pouco. E a Lagoa do Nado, não. Ali é um ambiente mais aberto, onde as pessoas podem ir com um livre... assim, tem um livre arbítrio lá dentro, totalmente diferente. E o tratamento é de igual para igual. Não tem essa se você está vestido bem, se você está vestido mal, você vai ser bem tratado, você não vai ser... Então, assim, esse espaço tem esse diferencial. Eu acho... É. Pelo espaço, não. Mais pelas apresentações lá.

Aqui no Palácio tem isso, tem isso, mas talvez não esteja sendo usado da maneira como deveria ser, como um espaço público. E na Lagoa é um espaço aberto. Não tem esse espaço, pelo menos até onde eu vi, não conheço assim, esses espaços de sala para teatro, salas cine, sabe? Não tem. Mas é um espaço aberto onde todos entram e sentem à vontade, sabe? E são bem tratados.

J3 – Ah, eu achei o espaço [do Palácio das Artes] bem organizado. Muito bonito aqui, os ambientes que eles criaram. E, de diferencial, pelo menos em relação ao que eu conheci em Recife, é justamente essa história de vários ambientes, tipo, mostrando coisas diferentes dentro de um mesmo centro. Então até mesmo o centro de formação, aqui, que você falou que tem aqui, acho importante estar integrado com esses outros ambientes aqui, que oferecem vários tipos de eventos diferentes.

A maioria dos entrevistados apresentou mais aproximação e afinidade com o Palácio das Artes em relação à sua programação, organização, segurança e beleza do lugar, demonstrando sentimentos com o lugar, ou seja, relações topofílicas. O Centro Cultural UFMG foi citado em entrevistas com estudantes da UFMG. A Lagoa do Nado foi citada pelo seu caráter democrático e de acesso ao Centro Cultural. Entretanto, os jovens mostraram em seus discursos uma preocupação em frequentar um espaço privilegiado e que é acessível aos demais jovens em termos de informação da programação e no uso direto. Percepção que se confirmou quando se perguntou: O que falta nos três espaços públicos culturais (investigados na dissertação)? Entre os depoimentos, a entrevistada F3, uma menina de quatorze anos, respondeu, de forma sintética: “mais jovens”, enquanto o entrevistado H3 demarcou: “falta, eu acho que é a mistura”. Em síntese, este pensamento pode vir a ser o mesmo que dizer que o lugar é bom, mas é para poucos.

Sucintamente, o Palácio das Artes é bem avaliado pelos jovens entrevistados e, em boa parte dos casos, é visto como um espaço cultural que supera as expectativas deles. Muitos disseram que a experiência de visitar o Palácio das Artes era, esteticamente, prazerosa – revelando uma visão idealizada do lugar. Os jovens que frequentavam o CEFAR apresentaram maior interesse nos aspectos da formação artística, por estarem experimentando e gostando dos conteúdos dos cursos. Eles

também deixaram explícito que a formação artística não deveria ser um privilégio, mas um direito concretizado em outro modelo de escola mais inclusivo. O fato do Palácio das Artes reunir um amplo número de atividades em um mesmo lugar somente levou os jovens a questionarem a falta de espaços culturais públicos e o porquê destas atividades não serem realizadas em espaços da periferia. Vale ressaltar que todos os jovens foram entrevistados nas áreas de livre circulação e espaços gratuitos do Palácio das Artes. Houve críticas aos preços das mercadorias e alimentos vendidos no café e na cantina, e também aos preços dos ingressos. Houve também o questionamento sobre o deslocamento (o quanto é dispendioso se locomover em Belo Horizonte) e sobre o acesso aos lugares culturais. Os entrevistados também fizeram associação entre o processo de democratização cultural em que se vive atualmente, a questão do acesso (como público e como possibilidade de formação) e a divulgação (informar melhor sobre a programação dos espaços públicos para novos públicos). Reivindicações gerais também emergiram aí, como pela ampliação do acesso à cultura para as camadas sociais menos privilegiadas, por incentivos à sociabilidade entre indivíduos de classes sociais diferentes em eventos culturais e por uma programação que incentivasse o jovem a frequentar livremente os espaços culturais.

Constatou-se nesta pesquisa, a partir das entrevistas, que o Palácio das Artes é o espaço cultural mais conhecido da cidade, por isso mesmo é muito procurado por artistas que podem se apresentar em espaços cedidos a custos menores do que os espaços culturais particulares. E deste modo, ele cumpre o papel que o Teatro Municipal tinha, de oferecer para a população de Belo Horizonte espetáculos de qualidade a preços razoáveis (realizando a democratização pelo consumo a baixo custo), adotando, contudo um projeto de formação estética que seleciona os mais preparados entre os interessados, porque é voltado mais para a educação profissional do que a humanizadora. E com isto, os jovens que conseguem se formar pelo CEFAR são, na maioria, advindos da classe média, possuidores de experiência anterior em artes, adquirida na família e na escola. Neste sentido, a qualidade da formação artística do Palácio das Artes é interessante, pois serve de modelo, mas é um modelo que não se democratiza porque é dispendiosa.

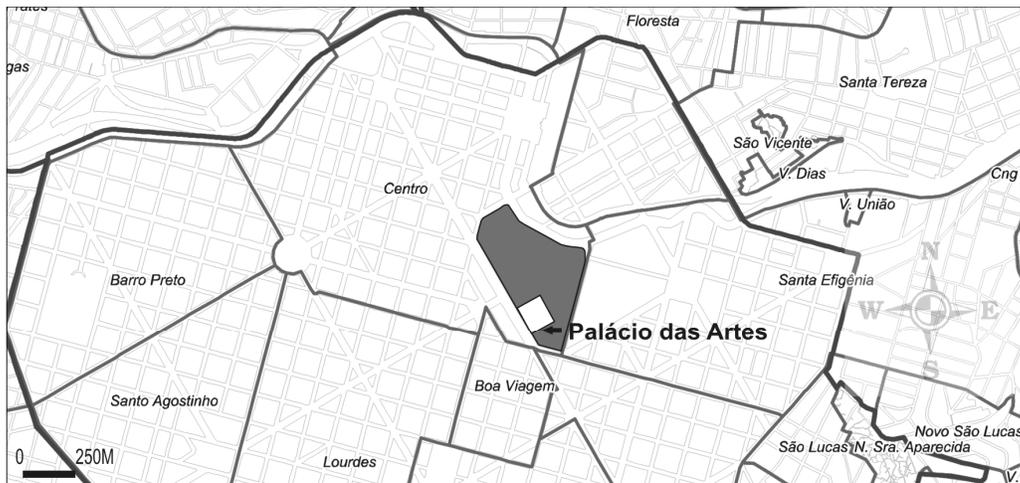
O Palácio das Artes apresenta também algumas características que expõem suas contradições internas, pois: possui segurança excessiva, embora bem formada (preparada tecnicamente para a função); boa recepção, com estagiários de turismo (uniformizados), mas com deficiência no tratamento com os estrangeiros (sem guias

bilíngües); uma visão moderna administrativa (que visa o lucro), porém, com uma alma conservadora nos espaços de consumo (caros e com pouca opção para se apreciar produtos locais); um espaço concebido de forma elitizada (e para a elite belo-horizontina), mas com um público cada vez maior (e também de jovens das classes populares), e que, a partir da redemocratização, vem frequentando os espaços culturais públicos de forma geral.

Neste microcosmo, é possível se perceber como o poder de influência das elites políticas mineiras interfere no modo como a democracia é escrita, entendida e aplicada em ações práticas. A escolha do Estado, nos últimos governos, por uma política pública cultural liberal é conservadora, porque trata a cultura como sinônimo de arte erudita e mercadológica. Pode-se remeter aqui novamente ao pensamento de Nathalie Heinich, quando a autora argumenta que “a reivindicação democrática se revela antinômica à reivindicação cultural, pois considera que o acesso à cultura é sinônimo de privilégio e também segregador”.³¹⁵ A partir deste pensamento, podemos concluir que o Palácio das Artes se aproxima mais da política liberal, de baixo custo, fomentadora de exclusão, sobretudo cultural, e da política elitista, que consiste em favorecer as vanguardas artísticas, os especialistas e o público escolarizado. E também, deixa de lado e não valoriza a cultura das classes populares, que, marginalmente, conseguiu se estabelecer como cultura alternativa.

³¹⁵ HEINICH. *Sociologia da arte*, p. 92-93.

FIGURAS 9, 10 e 11 – Localização do Palácio das Artes em Belo Horizonte



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE/ PRODABEL/2011



Fonte: GOOGLE EARTH, Belo Horizonte, Centro, 06/14/2009

6 - CAPÍTULO 3: O CONCEITO DE CULTURA E SUA APLICAÇÃO PRÁTICA NO BRASIL

6.1 - Introdução

Para uma maior abrangência dos pontos ressaltados na pesquisa e dando continuidade aos dados de caracterização da amostragem, serão apresentados e discutidos alguns eixos de análises, como: a relevância do conceito de cultura para a Geografia, a ampliação da cidadania e do direito à cultura e à diferença como uma emergência que envolve também a ampliação dos espaços públicos, a relação entre o desenvolvimento do conceito de cultura e sua aplicação prática nas políticas públicas culturais, o entendimento do conceito de cultura e as experiências de políticas públicas culturais realizadas no Brasil, em Minas Gerais e em Belo Horizonte, assim como as políticas públicas culturais pensadas como projetos de formação para o futuro.

6.2 - A relevância do conceito de cultura para a Geografia

De acordo com Paul Claval, “as realidades culturais na organização do espaço foram certamente subestimadas no passado”.³¹⁶ Mas as investigações da dimensão territorial no domínio da cultura e do processo de formação de identidades apresentam-se, hoje em dia, mais envolventes do que nunca. Para Claval, “a Geografia Cultural, ou mais precisamente o interesse dos geógrafos pelos problemas culturais, nasceu na mesma época da Geografia Humana, no final do século dezanove”.³¹⁷ O interesse dos geógrafos pelos problemas culturais é destacado pelo geógrafo no artigo “A volta do cultural na geografia” em três momentos:³¹⁸

1 – Do final do século XIX até os anos cinquenta do século XX, a perspectiva positivista ou naturalista era a mais adotada entre os geógrafos. Não havia interesses quanto à dimensão psicológica ou mental da cultura. As pesquisas estavam mais voltadas aos aspectos materiais da cultura, as técnicas, as paisagens e ao “gênero de vida”. No entanto, as mesmas investigações então não levavam em conta as representações e as experiências subjetivas dos lugares.

Os aspectos culturais fundamentais para a Geografia, nesta perspectiva, segundo Claval, inseriam-se em três domínios:

³¹⁶ CLAVAL. *A geografia cultural*, p. 387.

³¹⁷ CLAVAL. *A volta do cultural na Geografia*, p. 19.

³¹⁸ CLAVAL. *A volta do cultural na Geografia*, p. 19-28.

- a) das relações homens/meio ambiente, através do estudo do meio humanizado, da paisagem, das técnicas e das densidades;
- b) das relações sociais, a partir do estudo das instituições, da comunicação e da difusão das ideias e das técnicas;
- c) da organização regional e do papel dos lugares. Essa classificação permanece útil para o entendimento dos problemas atuais, fato que me leva a utilizá-la neste trabalho.³¹⁹

2 – Entre os anos 60 e 70 do século XX, a Geografia Cultural teve a tendência de utilizar os paradigmas da “Nova Geografia” para uma sistematização metodológica. Esta abordagem para Claval não foi uma experiência interessante.³²⁰

3 – Dos anos 70 em diante, a Geografia Cultural é elevada ao mesmo patamar da Geografia Econômica, ou da Geografia Política, e não é mais considerada um subdomínio da geografia humana.

A abordagem cultural para Claval, também força a mudança na Geografia Humana e implica refletir que, essa área da Ciência, “não pode ser totalmente desvinculada da cultura, onde se desenvolveu, dado também válido para as demais Ciências Sociais, a Economia, as Ciências Políticas, a Sociologia, a Etnologia...”.³²¹

O geógrafo complementa, afirmando que o econômico, o político e o social não são categorias imutáveis e independentes do espaço, pois “dependem da cultura no seio da qual funcionam”.³²² Diante desta constatação, Claval conclui que: “o campo da abordagem cultural na Geografia Humana amplia-se, tomando proporções maiores do que o da Geografia Cultural do passado”.³²³

Seguindo este raciocínio, Claval explica no âmbito de uma reflexão epistemológica, existem diferentes concepções de cultura.

1 – Numa primeira concepção, a cultura aparece como um conjunto de práticas, de *savoir-faire* ou *know hows*, de conhecimentos e de valores que cada um recebe e adapta a situações evolutivas. Nessa concepção, a cultura aparece ao mesmo tempo como uma realidade individual (resultante da experiência de cada pessoa) e social (resultante de processos de comunicação). Não é uma realidade homogênea. Ela compõe muitas variações.

2 – Numa segunda concepção a cultura é apresentada como um conjunto de princípios, regras, normas e valores que deveriam determinar as escolhas dos indivíduos e orientar a ação. Essa concepção a define como imutável. Essa concepção é útil para compreender a componente normativa dos comportamentos, mas as regras são interpretadas tanto para justificar escolhas diversas como para motivá-las.

³¹⁹ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 19.

³²⁰ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 19.

³²¹ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 20.

³²² CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 20.

³²³ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 19.

3 – Numa terceira concepção, a cultura é apresentada como um conjunto de atitudes e de costumes que dão ao grupo social a sua unidade. Essa concepção da cultura tem um papel importante na construção das identidades coletivas.³²⁴

Apresentando tais concepções, o autor afirma que “existem diversos níveis de realidades culturais”, considerando que a cultura é uma complexa estrutura dentro das sociedades humanas. A propósito, a investigação geográfica, para levar em consideração a dimensão territorial, precisa de uma mudança profunda: ampliar o interesse acerca das questões culturais, assim como aproveitar os conceitos e temas pertinentes à Geografia Cultural, que são estratégicos para se desenvolver a releitura e a reelaboração da teoria social, em geral e em particular, da Geografia Humana.

Já Denis Cosgrove, expoente da Geografia Cultural de formação marxista, apresenta um esboço de raciocínio que revela as maneiras pelas quais a geografia cultural moderna move-se teoricamente.³²⁵ Vale destacar que, o tema *Cultura e poder*, imbricado com as preocupações do marxismo cultural, foi o que mais apresentou convergência com nossa pesquisa. Segundo o autor, pode-se aprofundar os estudos em geografia cultural ao observar as sociedades divididas em classe, casta, sexo, idade ou “etnicidade”, divisões que “correspondem, geralmente, à divisão do trabalho”, acrescenta-se ainda a inclusão de culturas diferentes ou até mesmos divergentes dentro de uma mesma sociedade, e também a aparência de uma unidade social imposta.³²⁶ O autor postula em particular que “o poder [é] expresso e mantido na reprodução da cultura (hegemonia cultural)”, pois “existem culturas dominantes e subdominantes ou alternativas”.³²⁷

Cosgrove utiliza uma “tipologia tríplice como estrutura” para exemplificar a abordagem da paisagem cultural (ou seja, a dimensão espacial da cultura): “culturas residuais (que sobraram do passado), emergentes (que antecipam o futuro) e excluídas (que são ativa ou passivamente suprimidas). Entretanto, de acordo com o geógrafo, esta classificação serve apenas como um artifício organizador útil.³²⁸

As paisagens da cultura dominante (“cultura dominante é a de um grupo com poder sobre os outros”)³²⁹ referem-se às relações de poder de um grupo ou classe, mais “precisamente ao grupo ou classe cuja dominação sobre os outros está baseada

³²⁴ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 21.

³²⁵ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 101-108.

³²⁶ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 101.

³²⁷ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 103-105.

³²⁸ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 111.

³²⁹ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 111

objetivamente no controle dos meios de vida: terra, capital, matérias-primas e força de trabalho”.³³⁰ As paisagens dominantes também são comparáveis às formas de organização do espaço. Alguns exemplos são lançados pelo autor:

a geometria euclidiana das cidades gregas, romanas, barrocas, vitorianas, a Cidade Radiante de Le Corbusier, os cubos de Manhattan ou a silhueta de edifícios contra o céu de Dallas, o padrão ortogonal radial (tradicionalmente adotado pelos monarcas europeus) e o tabuleiro de xadrez que se tornou a base para qualquer cidade colonial, uma forma democrática e igualitária que não dá a qualquer um a localização o *status* privilegiado.³³¹

Para continuarem a terem significados, os valores culturais celebrados pelas paisagens precisam ser ativamente reproduzidos, isto é, realizados “pelo reconhecimento dos edifícios, nomes dos lugares”, “no ritual público”, “pela tradição” (muitas vezes inventada e combinada ao espaço) e “pelas referências patrióticas”.³³² “Cada uma destas paisagens tem seus rituais, assim como seu plano simbólico”.³³³ O autor sugere que, ao examinar ou decodificar as paisagens, possamos “refletir sobre os nossos papéis para reproduzir a cultura e a geografia humana de nosso mundo diário”.³³⁴

As paisagens alternativas são reflexos, ou são reproduzidas, com características das “culturas alternativas”, “menos visíveis na paisagem do que as dominantes”.³³⁵ No entanto, “com uma mudança na escala de observação, pode parecer dominante uma cultura subordinada ou alternativa”. Mas, “por mais dominante localmente que uma cultura ou paisagem alternativa possa ser, ela continua subdominante à cultura nacional”. Neste sentido, as culturas alternativas dividem-se em residuais, emergentes e excluídas.³³⁶

As paisagens residuais, ou relíquias, são aquelas construídas no passado (por exemplo, igrejas muito antigas, entre outros monumentos históricos) e que ainda permanecem, mas que perderam o seu significado e uso original e são objetos de várias especulações.³³⁷

As paisagens emergentes “são de muitos tipos”, apesar de “muito transitórias e de impacto relativamente pequeno”, “têm sua própria geografia e seus próprios

³³⁰ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 111.

³³¹ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p.113 – 114.

³³² COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 115.

³³³ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 116.

³³⁴ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 116.

³³⁵ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 116.

³³⁶ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 117.

³³⁷ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 117.

símbolos” e “muitas vezes, têm um aspectos futurista e utópico”.³³⁸ Devido a este esforço utópico, “as culturas emergentes estão expressas em planos, paisagens de papel”.³³⁹

E as paisagens excluídas muitas vezes ficam fora da investigação geográfica e podem ser exemplificadas “pela maior cultura singular excluída, a cultura feminina.”³⁴⁰ De fato, a “organização e usos do espaço pelas mulheres pressupõem um conjunto, muito diferente de significados que aquele dos homens”.³⁴¹ Além da mulher, outros personagens são incluídos nesta cena (janela que o autor abre para mostrar quem são os excluídos espacialmente): as crianças, os ciganos, os mendigos, as *gangs*, os *gays*, as prostitutas. O autor chama a atenção para uma análise que é interessante entre “os significados oficiais de paisagens como a do parque público com a geografia simbólica de várias culturas excluídas”.³⁴²

A partir das contribuições de Claval e Cosgrove, representantes de duas diferentes escolas da Geografia Cultural, pode-se afirmar que *cultura* é um termo que nos leva a pensar sobre o resultado dinâmico e complexo da atividade humana ao longo da história. A cultura é um fator de humanização, pois é o que qualifica o homem como ser social, político, cultural, selvagem, rural e urbano. A cultura é um conjunto de sistemas (ramificados ou densamente interligados de formas e conteúdos simbólicos) que organizam a vida em sociedade. E os símbolos de representação, interpretação, reflexão que foram e são criados – territórios, hierarquias, línguas, etnias, crenças, ciências, saberes, filosofias, artes e comportamentos – interferem nos modos de organização coletiva que se desenvolveram a partir das relações homem X natureza e das experiências dialéticas de se viver em sociedade.

6.3 - O desenvolvimento de conceitos de cultura

Tendo em vista o pensamento grego da antiguidade clássica, é possível encontrar um elo entre cultura e espaço público. Para os gregos a cultura é definida no âmbito de três dimensões diferenciadas: *Ethoi* (conjunto de ethos – laços e domínios, escalas de poder: valores, ética, hábitos e harmonia); *Doxa* (crenças e saber moral); e *Paideia* (aprendizado estratégico social ou militar: filosófico, artístico, científico). Pode-se

³³⁸ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 118-119.

³³⁹ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 119.

³⁴⁰ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 120.

³⁴¹ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 120.

³⁴² COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 120.

afirmar que essas dimensões da cultura podem ser relacionadas às três concepções do termo apresentadas por Claval.³⁴³ Além disso, a relação de poderes entre estas três dimensões da cultura poderia se alinhar no âmbito do percebido, vivido e concebido, com as paisagens dominantes, residuais, já emergentes e excluídas, o que se refere Cosgrove.³⁴⁴

Entre os alemães, de acordo com Berman, *bildung* significa, genericamente, *cultura* e pode ser considerado como o duplo germânico da palavra *kultur*, de origem latina, que se escreve também *cultur*. Porém, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico, *bildung* remete a outros registros, como *bild*, imagem; *einbildungskraft*, imaginação; *sichbilden*, auto-formação; *ausbildung*, desenvolvimento; *bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade; *vorbild*, modelo; *nachbild*, cópia; e *urbild*, arquétipo. A palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo. Assim, utiliza-se a palavra *bildung* para se falar do grau de formação de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte. Entretanto, é no horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *bildung*.³⁴⁵

Cultura, no sentido de *bildung*, é um significado próximo ao de *Paideia*. Mas não se trata de conceber a *Paideia* como educação moderna que, atualmente, baseia-se mais na formação científica e técnica do que moral, estética e humanista. O esclarecimento faz parte do processo de formação para a cidadania, do conhecimento socioespacial de uma sociedade e é um projeto de desalienação e autonomia individual, diferente da tradição porque se inclui nesse projeto a ideia de um contínuo progresso, mas não indiferente à tradição porque também nela se apóia. A palavra *bildung* designa a essência da educação como no sentido grego. A *Paideia* é uma palavra de origem grega que, ao mesmo tempo, expressa os significados modernos de civilização, cultura, tradição, literatura ou educação. Pensar em *Paideia* é refletir sobre a constitucionalidade estrutural de uma comunidade, sociedade ou nação. Assim, como expõe Jaeger:

Os antigos tinham a convicção de que a educação e a cultura não se constituem uma arte formal ou teoria abstrata, distintas da estrutura histórica objetiva da vida espiritual de uma nação. Este valores tomavam corpo, segundo eles, na literatura, que é a expressão real de toda cultura superior.³⁴⁶

³⁴³ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 119.

³⁴⁴ COSGROVE. *A geografia está em toda a parte*, p. 120.

³⁴⁵ BERMAN. *Bildung et Bildungsroman*, p. 142.

³⁴⁶ JAEGER. *Paideia*, p. 2. (Tradução minha) – Texto original: “Los antiguos tenían la convicción de que la educación y la cultura no constituyen un arte formal o una teoría abstracta, distintos de la estructura

A partir de então, constata-se que, desde a antiguidade, existem diferenças culturais significativas de *ethos* (modos de vida) dentro de um território, principalmente em sociedades divididas em classes e castas, por exemplo. Neste sentido, o entendimento da diferença étnica, em voga no final do século XX e atualmente, é impossível de ser obtido e analisado se não levarmos em conta a cultura como elemento qualificador e organizador das comunidades e sociedades.

Entretanto, o filósofo Terry Eagleton explica que “a cultura tornou-se uma preocupação vital da idade moderna”,³⁴⁷ porque “houve a emergência, pela primeira vez, de uma cultura de massa comercialmente organizada, que foi percebida como uma ameaça calamitosa à sobrevivência dos valores civilizados”.³⁴⁸ A cultura de massa sabotou toda a base moral da vida social, além de ser uma afronta à alta cultura. Se no século XIX a França era uma referência cultural (da alta cultura) mundial, no século XX e no início do século XXI, a influência cultural (quando se predomina a cultura de massa e a indústria cultural) é norte-americana. Atualmente, os países exportam “cultura” (escolas de idiomas, produtos culturais e pacotes de turismo) e a cultura desempenha o papel de cimentar os laços dos Estados-Nações. E com o desenvolvimento do capitalismo e do processo de industrialização, as cidades tornam-se cada vez mais populosas e com segmentos sociais cada vez mais diversificados vivendo juntos. Deste modo, a “cultura foi empurrada em primeiro plano por meio de uma estetização disseminada da vida social”.³⁴⁹

Noutra vertente de pensamento, Raymond Williams, expoente intelectual do movimento britânico chamado de “Nova Esquerda”, aponta para outra maneira de se pensar a cultura, pois, de acordo com o autor, a ideia de cultura poderia ser concebida como uma metáfora (o cultivo de ideias), que se refere ao seu significado original (*colere*, do Latim, ato de cultivar e observar o crescimento das culturas, ou passar os ensinamentos a respeito de alguma coisa).³⁵⁰ No entanto, a partir do século XVIII, o significado do termo *cultura* se ampliou na Europa, passando a se referir também ao conhecimento intelectual. Na Alemanha, o termo (que antes se apresentava como sinônimo de cultivo), em meados do século XVIII, passou a ser caracterizado como

histórica objetiva de la vida espiritual de una nación. Esos valores tomaban cuerpo, según ellos, en la literatura, que es la expresión real de toda cultura superior.”

³⁴⁷ EAGLETON. *A ideia de cultura*, p. 182.

³⁴⁸ EAGLETON. *A ideia de cultura*, p. 182.

³⁴⁹ EAGLETON. *A ideia de cultura*, p. 182.

³⁵⁰ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 117.

civilização (*civilisirung*) e cultura (*Kultur*). O significado de *cultura* passou a dizer respeito, então, a formas de manifestações artísticas e/ou técnicas altamente desenvolvidas, apresentando-se como um ideal das elites (mais aproximado ao conceito de civilização) ou “culturas específicas e também variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação”³⁵¹ (assumindo também a diversidade cultural, assim como os agrupamentos culturais e os seus valores morais, étnicos, regionais, por exemplo). A partir deste processo, desenvolve-se o sentido de “cultura erudita” e “cultura popular”. Pode-se observar esta diferença contraditória de significado (entre civilização e valores morais) dentro do próprio conceito (de cultura) neste texto de Kant:

Somos altamente cultivados no domínio da arte e da ciência. Somos civilizados ao ponto de termos sido fatigados para aquilo que é da urbanidade e da decência de toda ordem. Mas quanto a considerar-nos como já *moralizados*, é preciso ainda muito para isso. Pois a ordem da moralidade pertence ainda à cultura (*Cultur*); por outro lado, a aplicação daquela ideia, que redundava apenas em uma aparência de moralidade na honra e na decência exterior, constitui simplesmente a civilização (*Civilisirung*).³⁵²

A observação de Kant que associa a cultura com a moral, também é ressaltada por Claval quando esse geógrafo expõe seu interesse pela comunicação simbólica e afirma que, para esta se tornar operacional e funcional, “é necessário um longo trabalho de educação e de construção do eu e do nós,” “entre os homens que partilham uma mesma cultura e os mesmos valores”.³⁵³ A partir desta observação, pode-se compreender que existe, ao mesmo tempo, a diferença entre *cultura* como a realidade do mundo das aparências das “tradições inventadas” (termo de Hobsbawn)³⁵⁴ e como os morosos processos de consolidação de culturas. Assim, a cultura é concebida como realidade social (no tempo e no espaço) que apresenta dinâmicas dialéticas e contraditórias, mas também, concomitantemente, revela sínteses que podem resultar em tipos culturais.

A partir do século XIX, o termo *cultura* adquiriu o sentido que predominou nas ciências modernas, passando a corresponder aos campos das artes, dos valores morais, das religiões e da vida pessoal. Entretanto, Williams considera o conceito *cultura*,

³⁵¹ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 117.

³⁵² KANT. *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, p. 82. (Tradução minha).

³⁵³ CLAVAL. A volta do cultural na Geografia, p. 20.

³⁵⁴ “Por ‘tradição inventada’, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com o passado.” (HOBSBAWN. *A invenção das tradições*, p. 9.)

previamente, dissociado em relação às artes e sua produção. O autor revela “três categorias amplas e ativas de uso” do termo.³⁵⁵ Conforme Williams, o substantivo se apresenta da seguinte forma: como

(i) substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do Século 18; (ii) o substantivo independente, quer seja de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo, ou da humanidade em geral [...]. (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema.³⁵⁶

Em sua dimensão coletiva, a ideia de cultura é um elemento essencial para entendermos nossa realidade social, econômica e política. E dessa forma, a cultura como modo de vida, prática social e síntese das interações humanas é compreendida por Williams como contendo três dimensões: o “modo de vida global”, as “atividades artísticas e intelectuais” e o “sistema de significações”. O autor esclarece que “uma cultura nunca é completamente realizada, sendo uma rede de significados e atividades comuns.”³⁵⁷ Williams também salienta que “ela é ao mesmo tempo consciente e inconsciente”.³⁵⁸ Para entender melhor esta observação, pode-se recorrer a Hugo Moura Tavares³⁵⁹. O pesquisador observou que, a construção textual da obra *Cultura e Sociedade*,³⁶⁰ insere um diálogo a respeito de questões abordadas por autores com Williams e Eliot.³⁶¹ Esse último afirma que “uma cultura produzida por uma aristocracia, a parte consciente, pode ser prevista, moldada e, em certo sentido, controlada”. Já para Williams moldar a cultura não seria possível. Porque, se a ideia de cultura apóia-se na metáfora do “velar pelo crescimento natural”, é no crescimento, como fato e metáfora, que se encontra a ênfase final.³⁶²

³⁵⁵ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 121.

³⁵⁶ WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 121.

³⁵⁷ WILLIAMS. *Cultura e sociedade*, p. 343.

³⁵⁸ WILLIAMS. *Cultura e sociedade*, p. 343.

³⁵⁹ TAVARES. *Raymond Williams*, p. 1-27.

³⁶⁰ WILLIAMS. *Cultura e sociedade*, p. 355.

³⁶¹ “O termo ‘cultura’ tem associações diferentes segundo tenhamos em mente o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, de toda uma sociedade. Parte da minha tese é que a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe. Portanto, a cultura da sociedade é que é fundamental, e o significado do termo ‘cultura’ em relação com toda a sociedade é que deveríamos examinar primeiro.” (ELIOT. *Notas para uma definição de cultura*, p. 33.)

³⁶² “Devemos planejar o que pode ser planejado, de acordo com a decisão comum. Mas no que diz respeito à cultura, a atitude certa será a que nos lembre de que uma cultura é, por essência, insuscetível de planejamento. Devemos assegurar os meios de vida e os meios para a comunidade constituir-se. Mas, o que será a vivência, com base em tais meios, não se pode conhecer e nem traduzir. A ideia de cultura apoia-se numa metáfora: o velar pelo crescimento natural. E é sem dúvida no crescimento, como fato e

Williams relaciona o conceito de cultura original, sob a condição da liberdade, à livre-expressão e por isso não considera que a cultura (em suas várias vertentes) possa ser moldada. Neste contexto, o autor classifica a cultura de três formas: residual (a tradição, por exemplo), emergente (ou alternativa) e dominante. Família, região, comunidade, código moral, tradição religiosa, grupo étnico, Estado-Nação ou ambiente natural são instituições culturais mais representativas. Na verdade, essas três formas de distinção da cultura são arranjos teóricos – do mesmo modo como acontece com a “tipologia tríplice” apresentada por Cosgrove – porque, na prática, estas três concepções podem aparecer misturadas.³⁶³ Ao mesmo tempo, sabendo que não existem formas puras de cultura, podemos perceber as diferentes contribuições (ou disputas por espaço) que as classes sociais podem oferecer. A partir de então, entende-se que cada cultura, como um todo, é ao mesmo tempo uma interação constante entre esses sistemas de vida, mas que também pode existir uma área que pode ser adequadamente descrita como comum ou como pressuposto em culturas aparentemente diferentes como a “cultura burguesa” e a “cultura da classe operária”.³⁶⁴

Os estudos culturais de Williams, que foi professor na educação de adultos, iniciaram-se como empreendimento marginal e fora das universidades consagradas. Sua

metáfora, que se deve colocar a ênfase final. Em nenhuma outra área é maior a necessidade de reinterpretção.” (WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 343.)

³⁶³ Esta mesma distinção pode ser conferida nas concepções de Goran Therborn quando este autor discute as formas de poder relacionadas à ideologia e como a ideologia se apresenta. Therborn aborda a ideologia em sentido amplo, a ideologia como meio onde operam consciência e significação. A formação de sujeitos tem base em processos psicodinâmicos, em sua maior parte inconscientes, que funcionam mediante um ordenamento simbólico de códigos de linguagem. As ideologias se apresentam numa certa desordem e só podem ser identificadas segundo suas origens, seu tema, seu conteúdo ou segundo uma interpelação do sujeito, com um fim analítico. Enquanto interpelação, a ideologia não tem limites naturais tampouco critérios para se distinguir uma ideologia de outra ou um elemento de sua ideologia de sua totalidade. Para Therborn, “as diferentes ideologias não só coexistem, competem e se chocam como também, superpõem-se, influenciam-se e contaminam-se uma as outras, principalmente nas sociedades abertas e complexas dos dias de hoje”. (THERBORN. *La ideología del poder y el poder de la ideología*, p. 65. – Tradução minha.)

³⁶⁴ “Estamos em condições, agora, de saber exatamente o que se entende por ‘cultura da classe trabalhadora’. Não é a arte proletária, nem um particular uso da língua, nem conselhos deliberativos; é, em vez disso, a básica ideia coletiva, e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções que dela procedem. Cultura burguesa, por sua vez, é a básica ideia individualista e as instituições, costumes e hábitos de pensamento e intenções que daí procedem. Em nossa cultura, como um todo, há ao mesmo tempo uma interação constante entre esses sistemas de vida e uma área que pode ser adequadamente descrita como comum ou como pressuposta por ambos. A classe trabalhadora, por motivo de sua posição, não produziu, desde a Revolução Industrial, uma cultura no sentido mais estrito. A cultura que produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estágios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável.” (WILLIAMS. *Palavras-chave*, p. 335.)

pesquisa é resultado de uma práxis, a partir da necessidade política de estabelecer uma educação democrática para os que não tiveram oportunidade de estudar. Gramsci, Lukács, Brecht, Walter Benjamin, Adorno, Marcuse e Althusser foram autores que influenciaram o pesquisador a construir um projeto de analisar o pensamento teórico marxista, revendo a questão do determinismo e do reducionismo econômico, de forma a introduzir neste pensamento a preocupação com a questão da cultura.

Os conceitos de cultura apresentados até então foram expostos de modo universal, mas dialogam com uma cultura específica: a cultura acadêmica. Ao escolher certos referenciais conceituais, principalmente os oriundos de teóricos “marxistas” e da Geografia Cultural, a pesquisa expôs uma postura ideológica: o conceito de *cultura* revela um jogo de forças, responsável pela formação de qualquer sociedade. Nesse sentido, evidencia-se a existência de uma divisão da cultura (ou paisagens culturais, seu aspecto visível e espacializado) em dominante, alternativa ou emergente e residual. Este recorte teórico revela a relação, de acordo com as formas de poder, entre gêneros e classes sociais, por exemplo, como também entre territórios compartilhados por *ethos* diferentes. Portanto, existem hierarquias que, além de condicionarem a realidade cultural, podem também elevar (publicizar) certos aspectos de um *ethos* dominante e reduzir outras características peculiares que comprovam a diversidade ao invés da homogeneidade, aparente. O conceito de cultura é complexo, pois expõe realidades também complexas.

6.4 - A ampliação da cidadania e do direito à cultura e à diferença: uma emergência que envolve a ampliação dos espaços públicos

Em um contexto atual de ampliação da cidadania, o direito à cultura e à diferença envolve (como afirmado no primeiro capítulo), não apenas o “acesso aos direitos e/ou a aceitação de deveres” (como fim). Mas “significa também ter voz” (participar do processo de criação dos direitos e deveres públicos). Por isso, é importante que se valorize o espaço público (porque este é o espaço da cultura e comunicação). Chauí considera que “o acesso aos bens culturais como também a valorização da própria cultura é o que está em jogo”.³⁶⁵ E, deste modo, a noção de cidadania foi apresentada como “direito de representação política; como exigência de

³⁶⁵ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 296.

estabelecimento das garantias individuais, sociais e econômicas, políticas e culturais”.³⁶⁶ A ampliação dos direitos na luta por cidadania, nesses termos, amplia-se até “como exigência de um novo modelo econômico destinado à redistribuição mais justa da renda nacional”.³⁶⁷

Outra reflexão também advinda do pensamento de Chauí (que se assemelha ao conceito de cultura apresentado por Williams, anteriormente citado) diz respeito ao fato de que “a autonomia no plano cultural pode visualizar os dois maiores riscos que pesam contra a cultura: a manipulação de massa ou a manipulação mercantil e a normalização política (que pretende fazer da cultura algo ‘útil’, ‘eficaz’, ‘produtivo’)”³⁶⁸, ou seja, isto é um processo de compreensão que vai contra a instrumentalização da Cultura. Nessa visão, a partir do reconhecimento da autonomia e da cidadania, os pensamentos ideologizantes podem ser denunciados. E, deste modo, pode-se resgatar a epistemologia da Cultura e pode-se investir nela como um projeto para o futuro.

Tendo iniciado a pesquisa a partir do estudo sobre espaço público, o sentido de *cultura* adotado neste texto demonstrou-se amplo e procurou envolver “o conjunto das formas pelas quais os homens exprimem suas relações com a natureza, com o espaço, com o tempo, uns com os outros, com o sagrado e o divino, com as mudanças e as permanências.”³⁶⁹ E levando-se em conta o cotidiano, a manifestação da cultura foi observada em vários aspectos, desde a construção de uma casa, ao modo de plantar, “de cozinhar, de rezar, de cantar, de dançar, de rir e chorar, de festejar o nascimento e de cultivar a morte, de odiar, de fazer sexo, constituir ou não determinada modalidade de vida familiar, de memória coletiva, de encarar a infância, a maturidade e a velhice.”³⁷⁰

Numa visão abrangente, que também incorpora a contribuição dos autores anteriormente referidos, a cultura é um direito e pode ser praticada por todo ser humano; porque todo homem ou mulher é um ser cultural. No entanto, deve-se ter atenção: numa sociedade dividida em classes, a cultura (do ponto de vista burguês) pode se manifestar (ideologicamente) como o poder intelectual de poucos (cultura erudita). Porém, a cultura em sentido amplo é “formada pelos conjuntos de símbolos que em diferentes épocas e em diferentes lugares exprimem os pensamentos, os sentimentos e as ações dos

³⁶⁶ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 296-297.

³⁶⁷ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 296.

³⁶⁸ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 60.

³⁶⁹ CHAUI. *Cultura e democracia*, p. 296-297.

³⁷⁰ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 26.

homens.”³⁷¹ Por isso, na sociedade capitalista brasileira, dividida em classes, a cultura da classe operária pode, muitas vezes, ser desprezada e classificada como inculta. No entanto, isto é uma falácia (argumento sem fundamento), que somente considera como cultura o modo de vida da cultura dominante.

Entendendo o que é autonomia cultural e a cultura como direito, é possível pensar em projetos que permitam a popularização da cultura (o que é indicado por Marilena Chauí), não fragmentando o saber, mas sim lutando por condições de acesso à cultura produzida pelas diferentes classes sociais (o direito de todas as classes se expressarem culturalmente). A cultura, portanto, deve ser encarada como um direito, nas mesmas condições que a saúde e a educação. O espaço público, na forma de espaço cultural, tem a importante função de contribuir para a difusão cultural e a popularização dos bens imateriais produzidos por esta sociedade. A luta pela liberdade cultural, política e de expressão envolve a luta por cidadania e pela ampliação do espaço público. É uma luta anti-manipulação, a favor do esclarecimento, da autonomia e da liberdade. A expansão da cidadania em uma sociedade capitalista só será possível com a divisão da riqueza socialmente produzida. A monetarização da vida exige isto. E a luta por melhores salários, muitas vezes, envolve a política. Porém, o poder é concentrado também nas mãos de quem detém a propriedade dos meios de produção e de circulação dos produtos, assim como o controle das terras, do solo urbano e da informação. Mas, estrategicamente, a luta por poder significa ampliar direitos privados e também ampliar o direito ao espaço público.

Levando-se em conta toda esta reflexão, foram realizadas entrevistas e pesquisa bibliográfica (subsídio de outros textos acadêmicos e textos oriundos de órgãos governamentais) que visaram à compreensão de como o conceito de cultura está sendo apreendido no Brasil (historicamente, na atualidade, como utopia ou na forma de planejamento, sua aplicação prática, traduzida pelas políticas públicas culturais etc.).³⁷² Logo, o que se buscou foi entender a relação entre o desenvolvimento do conceito de cultura e sua aplicação prática nas políticas públicas culturais.

³⁷¹ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 26.

³⁷² Em alguns trechos a pesquisa recorre a autores estrangeiros para explicar melhor alguns conceitos (Estados Nacionais, Culturas Populares) e realidades que, muitas vezes, extrapolam as fronteiras nacionais.

Nas entrevistas, de forma breve, cada entrevistado apresentou o que entendia sobre o que seria *cultura*.³⁷³ Como se observa a seguir:

X – Uma definição clássica de cultura é um conjunto de bens materiais e imateriais produzidos por uma sociedade ou uma comunidade, que retratam mais ou menos o espírito dessa comunidade, e nisso aí cabe tudo. É um conceito muito amplo. O conceito de cultura é amplo e também é subjetivo, porque quando você pensa que, a cada vez que avança, existem e surgem novas formas de conhecimento, novas formas de tecnologia, etc., etc.. Tudo acaba se englobando nesse espectro que se chama cultura.

Y – Esse conceito de cultura, ele é tão... Já foi subjetivo, hoje não é mais. Eu acredito assim, para mim, independente de todas as questões que se colocam, os estudiosos, enfim, eu acho que é tudo o que se produz e que se faz, voluntária ou involuntariamente, no modo de ser... O próprio existir, eu acho que já é cultural, para mim já é uma forma de cultura. Porque cada um nasce dentro de um contexto, dentro de um lar, dentro de uma família. Já tem a cultura ali, arraigada. Ela já está implícita. Acredito nisso.

K – De forma bem espontânea, o que eu entendo por cultura são as manifestações simbólicas do ser humano, das sociedades humanas, tudo isso que tem dentro da sociedade, principalmente, porque o simbólico vai se dar sempre na interação. Dificilmente... Aliás, o homem não existe sozinho. Então, vamos dizer, todas as manifestações do simbólico. [entrevistador: Aprendi muito com o Bakhtin, nesse semestre, achei ótimo.] É, adoro Bakhtin.

W – Eu acho que cultura seria toda manifestação subjetiva do ser humano, sabe? Que empresta, dá um lugar no mundo para as pessoas e tenta responder, no fundo, no fundo, tentar responder as mesmas questões que eu acho que por outros caminhos, tanto a ciência quanto a religião tenta responder. No fundo, no fundo, o que a gente quer saber é quem somos, de onde viemos, para onde nós vamos, entendeu?

J1 – Cultura, eu acho que eu entendo ela como um, deixa eu expressar isso aqui numa frase que tenha sentido. É um conjunto de atitudes de crenças de uma determinada região, que se soma isso com o vínculo daquele lugar, ou daquela região, que faz isso como uma cultura? E aquilo é expresso como uma cultura regional. Entendeu? Igual, mineiro tem uma cultura do pão de queijo, do café, do “uai”. Então, essa é uma espécie de cultura mineira. Ou seja, é o comportamento daquela região que faz aquela cultura. Acredito que seja alguma coisa nesse raciocínio, assim, que a gente poderia aprofundar mais, ou não.

G2 – Cultura, pelo que eu vejo, é a expressão de um povo, a expressão de uma população, de uma comunidade. É a expressão do ser humano. Só existe cultura porque existe ser humano. Então, nenhum outro ser vivo, além do ser humano, faz cultura. Então cultura é a expressão que um povo tem do seu cotidiano, do seu modo de vida, do seu modo de viver, a comida, o modo de habitar, os comportamentos.

E3 – Cultura é o... acho que é o campo de mediação de atividade humana, independente de qualquer trabalho. É um campo onde você, além de constituir exceções, você constitui o hábito. O hábito enquanto uma formatação de atividade de vida; não só uma formatação, mas a formação do indivíduo a partir disso. É um campo de formação de indivíduos onde abarca o que é esse indivíduo... onde ele se constitui e o que ele constrói. É um campo de atividade humana mesmo, que abarca as atividades humanas.

No conjunto das respostas, apareceram fragmentos de ideias que remetem às concepções Williams, Chauí, Antônio Candido, Claval, Eagleton, Kant e Berman.

³⁷³ Das 34 respostas, estas ficaram como exemplos.

Algumas respostas consideraram mais os aspectos artísticos; outras, os territórios (“conjunto de atitudes de crenças de uma determinada região, que se soma com o vínculo a aquele lugar, ou a aquela região”). Alguns depoimentos salientaram o lado subjetivo, filosófico, político e ontológico, a cultura como totalidade, conjunto, meio, campo de formação, conjunto de bens materiais e imateriais, comunicação simbólica em que o conceito leva a pensar. A partir dessas considerações, fica claro que, embora o conceito de cultura seja ambíguo e complexo, por expressar uma totalidade, um conjunto, um elemento categorizador, existe, nos dias atuais, uma preocupação em aliar este conceito à reivindicação da diferença e à emergência de identidades coletivas. Esses fenômenos, aliás, segundo Deus, Barbosa e Tubaldini, “vêm se constituindo [...] num dos mais significativos da atualidade”.³⁷⁴ Neste sentido, alertam os autores que “o estudo das diferenças e alteridades encontra-se remetido à análise mais ampla das relações interculturais e do conjunto de fenômenos coletivos a elas ligados”.³⁷⁵ O conjunto de fenômenos coletivos pode ser “expresso por formas organizacionais próprias e capazes de rearticular o ideário cultural com a presença ativa e crescente dos grupos minoritários no interior da sociedade mais ampla”.³⁷⁶

Portanto, a cultura como direito também envolve o embate dos grupos minoritários, como os indígenas, quilombolas, ciganos e etnias diversas, com a cultura dominante dentro de territórios nacionais e plurinacionais. É neste contexto que também se incluem as reivindicações dos grupos minoritários, o direito à auto-representação e à autodeterminação. Esses processos políticos envolvem, em muitos casos, o debate e as críticas às ideologias nacionalistas,³⁷⁷ que excluíram, por mais de séculos, as minorias étnicas e as sub-culturas.

³⁷⁴ DEUS; BARBOSA; TUBALDINI. *Realidades culturais na organização do espaço*, p. 162.

³⁷⁵ DEUS; BARBOSA; TUBALDINI. *Realidades culturais na organização do espaço*, p. 162.

³⁷⁶ DEUS; BARBOSA; TUBALDINI. *Realidades culturais na organização do espaço*, p. 162.

³⁷⁷ Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson entende que o nacionalismo nasce exatamente num momento em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade dos reinos dinásticos e da ordem divina.³⁷⁷ E é com o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas, que ocorrem as transformações nos modos de “apreender o mundo”, que possibilitam “pensar a nação”.³⁷⁷ A instituição de divisões cronológicas claras e lineares, estabelecem-se também tempos simultâneos (as atuais noções de tempo que temos: tempo histórico, cronológico, astronômico) que transformam em mito, o passado, e os momentos de fundação.

Os jornais e os romances modernos, em um processo de luta ideológica, convertem a “nação” numa comunidade. Neste sentido, entende-se que a nação moderna nasce da convergência entre o capitalismo e a tecnologia da imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana.³⁷⁷ Os censos, os mapas e os museus conformaram profundamente a legitimidade do conhecimento, ajudaram no estabelecimento do poder político do Estado burguês (pela burguesia) e a refundar o entendimento de mundo com relação ao passado, ao estabelecer outras realidades (realidades unificadas, categorias raciais, histórias sequenciais e lógicas, mapas e fronteiras fixas). “Com essas operações comuns, e ordenadas, os dados retirados dos

A luta pelo acesso à cultura envolve a mobilização pela liberdade de expressão, o direito de se expressar individual e coletivamente. Entretanto, como a expressão e a comunicação estão cada vez mais mediadas pela tecnologia e pelas mídias eletrônicas, o calendário de lutas também abrange conhecer e intervir adequadamente aí, aproveitando a oportunidade e potencial que os veículos e redes de comunicação oferecem. A estratégia dos grupos minoritários, em contraposição à dominação comercial da cultura, é utilizar também a indústria e a tecnologia. Mas a história nos lembra de que, em muitos casos, foi através da criação de espaços alternativos de comunicação que alguns grupos minoritários conseguiram se impor e se afirmar perante a sociedade (rádios comunitárias, grupos de grafite, RAP e *funk*, por exemplo). Convém lembrar que as mídias brasileiras são controladas por grupos políticos e econômicos poderosos. Existe pouco espaço, portanto, para o protagonismo da cultura operária, da periferia, suburbana ser exercido neste país. A cultura popular também fica sem lugar e os espaços públicos modernos, que deveriam ter um caráter mais democrático, acabam ficando disponíveis apenas para poucos produtores culturais, mas milhões de espectadores passivos.

Canclini, na obra *As culturas populares no capitalismo*, redefine o conceito de *cultura popular* e afirma que a investigação sobre o tema requer estratégias que sejam capazes de abranger tanto a produção, quanto a circulação e o consumo.³⁷⁸ De acordo com esta perspectiva, Canclini propõe tratar a cultura das classes populares como “o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural”, “a elaboração específica das suas condições de vida e a interação conflituosa com os setores hegemônicos”.³⁷⁹ Para o autor, na atualidade, as culturas populares se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos e pela compreensão, reprodução e transformação real e simbólica das condições gerais e específicas do trabalho e da vida.

Apesar de tudo isso, é relevante assinalar e enfatizar o caráter original e estratégico da cultura popular que, mesmo com tanta dificuldade, produzida de forma horizontal, consegue resistir, emergindo nos espaços culturais da periferia que, apesar de improvisados e fragmentários, sem uma separação distinta entre público e privado, propiciam expressões culturais com autonomia, autodeterminação e criatividade.

censos, museus e mapas passaram a ser signo puro, e não mais bússolas do mundo.” (ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 15.)

³⁷⁸ CANCLINI. *As culturas populares no capitalismo*, p. 12.

³⁷⁹ CANCLINI. *As culturas populares no capitalismo*, p. 12.

Indo além: se a sociedade deixar a propriedade privada dominar todos os espaços, o comerciante abarrotará os passeios públicos com cadeiras e mesas, os carros tomam conta da rua, os prédios encurtam o passeio, sobra pouco espaço público. Aumentar o salário do brasileiro também é uma medida importante para a ampliação ao acesso à cultura de massa (telefone, cinema, TV, rádio, livros, jornais e revistas, por exemplo). No entanto, quando se pensa em cultura, em sentido mais amplo, somente aumentar o salário pode incrementar a “economia da cultura”, o quanto o setor da indústria cultural arrecada, a ação de consumir produtos artísticos ou culturais, mas isto não garante o direito à cidade, o direito de expressar a cultura. A liberdade de expressão está ligada à liberdade de ir e vir, porque envolve não somente a manifestação teatralizada da cultura, mas o ser e o agir, o indivíduo e sua cultura/identidade. A expansão da liberdade cultural exige a liberdade de acesso aos espaços da cidade e por isso, a ampliação de espaços livres. Portanto, realizar a mediação cultural pelo dinheiro que o indivíduo ganha como salário é um processo tradicional de formação de excluídos. Os espaços públicos culturais de livre acesso oferecem possibilidades de garantir o direito à cultura para as classes sociais menos privilegiadas pelo processo capitalista, item essencial em um Estado democrático. Espaços culturais públicos que recebem indivíduos de classes sociais diferentes promovem o encontro destes. Esse encontro pode amenizar os abismos culturais entre classes.

Nesta pesquisa, compreender os aspectos dinâmicos da Cultura, aspectos que envolvem a elaboração do seu conceito – em diferentes tempos históricos desenvolvidos –, e o seu significado prático foi o objetivo principal. Ao longo desta dissertação, os entrevistados e os autores que produziram densas pesquisas sobre o tema contribuíram para o entendimento amplo de cultura ao levantar questões como a autonomia cultural, a importância dos aspectos culturais na Geografia Cultural, as relações de poder entre classes sociais divergentes e entre culturas dominantes e alternativas. A partir deste embasamento, é possível conferir a evolução das preocupações com Cultura, especialmente no que diz respeito à busca por direitos e às políticas públicas.

6.5 - Cultura no Brasil e sua aplicação prática através das políticas públicas

Esta seção da dissertação apresenta um estudo sobre os aspectos legislativos referentes à cultura, que se desenvolveram no Brasil, na forma de direitos e políticas públicas culturais, principalmente, desde a Constituição de 1988. Mas, antes disso, a pesquisa apresentou uma reflexão teórica sobre a definição das políticas públicas e o histórico das políticas públicas culturais que influenciaram na criação do Ministério da Cultura.

6.5.1 - Políticas Públicas, uma breve definição e contextualização

De acordo com Celso Teixeira, as políticas públicas são diretrizes elaboradas a partir de princípios norteadores de ação do poder público. Estes são traduzidos em “regras e procedimentos para as relações entre poder público e sociedade”.³⁸⁰ Deste modo, as políticas são “explicitadas e sistematizadas ou formuladas em documentos (leis, programas, linhas de financiamentos)”. Estes processos “orientam ações que normalmente envolvem aplicações de recursos públicos.” No entanto, a compatibilidade entre as intervenções e declarações de vontade e as ações desenvolvidas nem sempre ocorrem. Por isso, as “não-ações” e as omissões devem ser consideradas também como formas de manifestação de políticas, porque estas medidas podem representar “opções e orientações dos que ocupam cargos”.³⁸¹ Vale ressaltar inclusive que:

As políticas públicas traduzem, no seu processo de elaboração e implantação e, sobretudo, em seus resultados, formas de exercício do poder político, envolvendo a distribuição e redistribuição de poder, o papel do conflito social nos processos de decisão, a repartição de custos e benefícios sociais. Como o poder é uma relação social que envolve vários atores com projetos e interesses diferenciados e até contraditórios, há necessidade de mediações sociais e institucionais, para que se possa obter um mínimo de consenso e, assim, as políticas públicas possam ser legitimadas e obter eficácia.³⁸²

A construção de uma política pública, segundo Teixeira, “significa definir quem decide o quê, quando, com que consequências e para quem.”³⁸³ Estas definições podem também ser relacionadas com “a natureza do regime político em que se vive, com o grau

³⁸⁰ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local e na transformação da realidade das políticas públicas*, p. 2.

³⁸¹ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

³⁸² TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

³⁸³ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

de organização da sociedade civil e com a cultura política vigente.”³⁸⁴ Dessa forma, Teixeira faz a distinção entre as *políticas públicas* e as *políticas governamentais*. Para o autor, nem sempre as “políticas governamentais” são públicas, embora sejam estatais. Assim, para serem *públicas*, esclarece Teixeira: “é preciso considerar a quem se destinam os resultados ou benefícios, e se o seu processo de elaboração é submetido ao debate público”.³⁸⁵ A publicização, desta forma, é fundamental devido à presença, cada vez mais ativa, da sociedade civil nas questões de interesse geral. As políticas públicas envolvem interesses gerais, pois tratam da regulamentação das relações de interesses e dos recursos do Estado, diretamente levantados ou possibilitados através de renúncia fiscal (isenções). As políticas públicas são de difícil demarcação, pois se situam em um campo contraditório onde se entrecruzam interesses e visões de mundo conflitantes, não havendo limites claros entre interesses públicos e privados. Por isto, no caso de elaboração de políticas públicas, existe a real “necessidade do debate público, da transparência, da sua elaboração em espaços públicos e não nos gabinetes governamentais”.³⁸⁶

Como já se observou no segundo capítulo e na introdução deste terceiro capítulo – a partir do pensamento de Teixeira Coelho –, o primeiro Ministério da Cultura a ser instituído no mundo foi constituído na França, e sua organização ocorreu entre o final da década de 50 e o início da década de 60 (século XX). A partir deste período, esta pasta de governo vem sendo instituída no mundo inteiro em vários países. No entanto, após um longo período de predomínio de governos ditatoriais militarizados, a delimitação do setor cultural e a institucionalização da cultura, efetivada pela criação de uma pasta específica (Ministério da Cultura, no plano nacional; Secretarias e Fundações, no plano estadual e municipal), ocorrem na América Latina com aproximadamente 20 anos de atraso.³⁸⁷

6.5.2 - As políticas públicas brasileiras e a criação do Ministério da Cultura

No Brasil, as políticas públicas culturais existem desde a época da criação da Biblioteca Nacional e da Academia Imperial das Belas Artes, no século XIX. Outro marco importante, num momento histórico bem posterior, para a institucionalização da

³⁸⁴ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

³⁸⁵ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

³⁸⁶ TEIXEIRA. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local...*, p. 2.

³⁸⁷ COELHO. *A cultura e seu contrário*.

cultura no Brasil foi a criação em 1930 da Secretaria de Estado, com a denominação de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública.³⁸⁸ Tempos depois, é também durante o Governo de Getúlio Vargas (1951 a 1954), que alterou-se a denominação do Ministério da Educação e Saúde para Ministério da Educação e Cultura. O dispositivo referente à área cultural foi modificado quando o Ministério da Cultura foi criado pelo Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985 (que foi revogado pelo Decreto nº 99.600, de 1990).

Portanto, é no período democrático do governo José Sarney (15.03.1985 a 15.03.1990), que se estabelece a criação do Ministério da Cultura. Reconhecia-se, assim, a partir deste momento, a autonomia e a importância desta área fundamental, até então tratada em conjunto com a educação. Neste período, houve também avanços em relação às garantias dos direitos culturais, reconhecimento do patrimônio histórico cultural, democratização do acesso aos bens culturais, valorização da diversidade étnica e regional. Neste sentido, a Constituição Federal de 1988 trata de garantias legais quanto à liberdade de expressão e estabelece medidas que o Estado deve tomar em relação à cultura. Estabelece-se, a partir de então, as garantias legais do pleno exercício dos direitos culturais e do acesso às fontes da cultura nacional, o apoio, incentivo a valorização e a difusão das manifestações culturais (Artigo 215) e conceitua-se o patrimônio cultural brasileiro como os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (Artigo 216).³⁸⁹

³⁸⁸ Dentre as instituições, estabelecimentos e repartições públicas que visavam à realização de estudos, serviços ou trabalhos relativos ao ensino, à saúde pública e à assistência hospitalar, passaram a pertencer ao novo ministério: o Departamento do Ensino, o Instituto Benjamin Constant, a Escola Nacional de Bellas Artes, o Instituto Nacional de Música, o Instituto Nacional de Surdos Mudos, a Escola de Aprendizagem Artífices, a Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz, a Superintendência dos Estabelecimentos do Ensino Comercial, o Departamento de Saúde Pública, o Instituto Oswaldo Cruz, o Museu Nacional e a Assistência Hospitalar.

³⁸⁹ Seção II

DA CULTURA

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º – O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º – A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

Entre 1985 e 1994, desde a criação do Ministério da Cultura, do governo José Sarney até o fim do governo Itamar Franco, nove ministros e um secretário de cultura se sucederam na pasta, incluindo o período em que o ministério foi rebaixado à condição de secretaria, durante o governo Collor.

Já no governo de Fernando Henrique Cardoso (01.01.1995 a 01.01.2003), quem esteve à frente do Ministério da Cultura foi Francisco Weffort, que ficou no cargo durante oito anos. Em 1999, no Ministério da Cultura, ocorreram transformações: com ampliação de seus recursos e reorganização de sua estrutura, promovidas pela Medida Provisória nº 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998. A cultura erudita foi bastante beneficiada com as Leis de Incentivo, além da cultura de mercado.

II – produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV – democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

V – valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º – O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º – Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º – A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º – Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º – Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º – É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

I – despesas com pessoal e encargos sociais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

II – serviço da dívida; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003).

(BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Seção II, art. 215-217. Brasília: Senado Federal, 1988.) Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 10 dez. 2011.

“A cultura como um grande negócio” estimulava pedagogicamente os empresários a investirem em cultura. A gestão cultural passa a ser também uma preocupação de Estado. As leis de incentivos fiscais, isto é, a Lei *Rouanet* (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e do Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993), foram ajustadas ao longo da década de 90 e aprimoraram o financiamento de projetos culturais, tanto através de recursos públicos – provenientes da renúncia fiscal – quanto através de aportes adicionais das empresas financiadoras. No entanto, o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) tiveram então pouca efetividade como mecanismo de financiamento. Ao mesmo tempo, as políticas de incentivos fiscais – principalmente – foram dotadas de recursos orçamentários crescentes nos primeiros anos. Depois mantiveram um nível estável de recursos.

No Governo de Luiz Inácio Lula da Silva (01.01.2003 a 01.01.2011), foi aprovada, em 2003, a reestruturação do Ministério da Cultura, por meio do Decreto nº 4.805, de 12 de agosto. Entre as medidas mais importantes aprovadas nesta gestão presidencial, está a promulgação do Decreto nº 4.883, de 20 de novembro de 2003, que transferiu a competência relativa à delimitação das terras remanescentes das comunidades dos quilombos do Ministério da Cultura para o Ministério do Desenvolvimento Agrário, ficando no Ministério da Cultura a competência para acompanhar o Ministério do Desenvolvimento Agrário e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) nas ações de regularização fundiária, para garantir a preservação da identidade cultural dos remanescentes das comunidades dos quilombos. O Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005, revogou o Decreto nº 3.617, de 2 de outubro de 2000, e o artigo 5º do Decreto nº 5.036, de 7 de abril de 2004, e instituiu o Sistema Federal de Cultura (SFC). Este Decreto também dispôs sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), do Ministério da Cultura. O Decreto nº 5.967, de 2006, revogado pelo Decreto nº 6.368, de 2008, criou o Comissariado da Cultura Brasileira no Mundo para coordenar a participação brasileira em eventos internacionais, divulgar a imagem do Brasil no mundo e promover a exportação de bens culturais nos anos de 2006 e 2007.

Durante a presidência de Lula, Gilberto Gil exerceu o cargo de ministro da cultura entre janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008. Juca Ferreira assumiu o cargo em 30 de julho de 2008, deixando o mandato em 31 de dezembro de 2010. A política

cultural, a partir de ambos os ministros, passou a ser tratada como uma categoria de intervenção pública, ao lado da educação, saúde e previdência. A Conferência Nacional de Cultura e o Fórum Participativo foram marcos importante das gestões desses dois ministros.

O Fórum Participativo reuniu artistas, produtores, gestores, conselheiros, empresários, patrocinadores, pensadores, ativistas da cultura e a sociedade civil em geral. Na Segunda Conferência Nacional de Cultura, a diversidade, a cidadania e o desenvolvimento foram três dimensões consideradas pela política cultural do governo. Com o objetivo de ampliar o acesso aos bens culturais, o Ministério da Cultura lançou por sua vez, a partir de 2003, os programas *Mais cultura*, *Cultura viva*, *Vale cultura* e *Cinema perto de você*.

O programa *Mais cultura* é o responsável pelos *Pontos de cultura*, que são centros produtores e difusores de cultura – uma rede articulada de espaços culturais, que a partir de convênios assinados com os governos estaduais e municipais, potencializaram a ampliação dessa rede de pontos culturais em todo o país, ampliando-se neste contexto também o conceito de política pública.

O MinC,³⁹⁰ a partir do governo de Lula, conseguiu ampliar o número de editais publicados e de beneficiados com as premiações. E a partir das ações das secretarias de Audiovisual, de Articulação Institucional, da Cidadania Cultural, da Identidade e da Diversidade Cultural, de Fomento e Incentivo à Cultura, ainda prossegue com a política pública cultural voltada para o mercado, mas também inclui a cidadania e a diversidade como pauta de governo, procurando garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Com isso, minorias (comunidades negras, quilombolas, indígenas, caboclas e LGBT) passaram a contar com mecanismos de incentivo à cultura (principalmente mecanismos conhecidos como “a fundo perdido”, que não necessitam de contrapartidas financeiras ou de serem reembolsados aos cofres públicos). Neste período, aconteceram ações inéditas que beneficiaram grupos que, historicamente, nunca foram contemplados pelas políticas públicas culturais no Brasil.

Além das secretarias, passam a pertencer ao Ministério da Cultura sete importantes instituições culturais, divididas em autarquias e fundações. São elas: o

³⁹⁰ Ministério da Cultura. O MinC é uma abreviação que ficou mais popular a partir do ministro Gilberto Gil.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, o Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM, a Agência Nacional do Cinema/Ancine, a Fundação Casa de Rui Barbosa/FCRB, a Fundação Cultural Palmares/FCP, a Fundação Biblioteca Nacional/BN e a Fundação Nacional de Artes/Funarte.

Por meio das representações regionais, o Ministério da Cultura ampliou a aproximação entre o Governo e os estados mais organizados em relação à indústria cultural e com maior produção cultural (Representação Regional de São Paulo, a Representação Regional do Rio de Janeiro, a Representação Regional de Minas Gerais, a Representação Regional do Nordeste – Recife/PE, a Representação Regional do Sul – Porto Alegre/RS, a Representação Regional do Norte – Belém/PA e um escritório em Rio Branco no Acre).

Para Ana de Hollanda, a atual ministra da Cultura, do governo Dilma Rousseff, “a criação do MinC é o reconhecimento, ao longo de sua história, da importância especial que a cultura tem na vida cotidiana do nosso povo”.³⁹¹ E ela ainda afirma que, para os próximos anos, o objetivo é “fazer um mapeamento completo” da presença da cultura no Brasil e, assim, “dimensionar a importância do setor na economia, na política e na cidadania, possibilitando o desenvolvimento de políticas de Estado mais efetivas”.³⁹²

De acordo com Frederico da Silva, autor da pesquisa *Política Cultural no Brasil*, encomendada, durante o governo Lula, pelo Ministério da Cultura e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada: “A cultura tem materialidade institucional e enfrenta problemas análogos a outras áreas de políticas públicas”,³⁹³ pois está sujeita à falta de recursos financeiros e, assim, a cultura não funciona como imperativo categórico. Porém, a cultura (como conceito) é carregada pela historicidade das instituições que a delimitam e que configuram as políticas públicas culturais. As decisões conceituais, por um ou outro conjunto de significados (que acompanham o conceito de cultura), são tácitas ou explícitas e impõem traduções institucionais e estilos de governo – embora estes conjuntos de significados (que embasam as políticas públicas culturais) derivem não apenas dos conceitos, mas do conjunto de forças sociais e políticas, das concepções e interpretações sobre o objeto e das estratégias de intervenção. Nesse sentido, e para

³⁹¹ BRASIL. Portal da cultura. 26 anos do MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/15/26-anos-do-minc/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

³⁹² BRASIL. Portal da cultura. 26 anos do MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/15/26-anos-do-minc/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

³⁹³ SILVA. *Política cultural no Brasil*, p. 11.

não fazer opções a respeito de qual conceito utilizar para ordenar e hierarquizar as políticas públicas culturais, o Estado optou sempre que possível por evitar discutir os desdobramentos institucionais que derivariam da escolha de um ou outro conceito. A escolha implicou em deixar explícitos certos conceitos-tipos ideais (sentido antropológico, político, estético e econômico da cultura) que seriam tomados como escolhas disponíveis ou simplesmente dimensões do esquema conceitual que classifica e organiza a política. Cada conceito-tipo pode se constituir como referência para conjuntos de ações.³⁹⁴ As políticas públicas culturais do Ministério da Cultura, portanto, são orientadas pelos conceitos escolhidos que acompanham as definições sobre o que o Estado categoriza como cultura, mas implicam em ações segmentadas, que indicam quais setores da cultura o Estado deve incentivar.

Convém agora apresentar o que os entrevistados X, Y, K e W responderam em relação às políticas públicas culturais aplicadas no Brasil:

X – Primeiro o nome, é um nome horrível. Segundo, é que eu não acredito nas políticas públicas de cultura. É sempre um jogo de poder. Quando você fala “políticas públicas de cultura”, depende da cara de quem está ocupando o assento do poder. Então é a forma, talvez, mais cruel de você censurar o artista, de você intimidá-lo. É a forma mais cruel de você enquadrar o que é produção cultural dentro de conceitos pré-estabelecidos pelos donos do poder. Então vai variando, política pública de cultura varia de acordo com a cara de quem está, quem é o dono do poder.

Y – Política pública cultural? Eu penso que hoje não dá para você falar especificamente só de uma política pública na área da cultura. Hoje se discute muito a questão da intersetorialidade das áreas, as áreas se convergindo, se comunicando. Elas interligadas mesmo, emprestando umas às outras. Hoje não dá para se falar de uma política voltada meramente para a área cultural sem você olhar no entorno, alguém do seu entorno, e ver como que essas políticas, elas têm sido feitas nos seus locais. A própria política pública para a Juventude, eu posso fazer uma política e denominá-la, classificá-la como cultural, mas ela vai dialogar com uma série de outras linguagens, de outras áreas, de outras possibilidades, enfim. Então é a questão do pertencimento do cidadão, de ele ter, acho que a primeira coisa, o direito, não é só o direito de consumir, mas o direito de saber que ele tem direito. E isso quase ninguém sabe. Então, muitas vezes eu percebo que as pessoas, muitas vezes, se excluem da política, não só da política cultural, mas das políticas públicas, é a falta de informação. É o não conhecer, o não saber. Porque quando você conhece, você corre atrás. Você quer os seus direitos ali, você se vê como cidadão, “aquilo é para mim, aquilo eu posso, e eu tenho esse direito enquanto cidadão”. Independente de classe social, enfim, de cor, raça ou religião. Então hoje eu acredito mais numa política pública... Eu não falo que ela é cultural, para mim ela chega a ser, um pouco, até universal. Sabe? Não sei se é muita viagem da minha cabeça, não!

K – Bom, hoje, eu entendo que políticas públicas, em geral, independente de ser cultural, são as decisões que o governo toma relativas à construção da nossa sociedade. Cada governo com a sua sociedade. Então política econômica vai determinar em que setor o governo vai investir mais, por

³⁹⁴ SILVA. *Política cultural no Brasil*, p. 11.

exemplo. Assim como a política cultural, em *stricto sensu* é isso, são essas decisões tomadas pelos gerentes, executivos de governo sobre cada atividade da nossa sociedade. Então no caso da cultura, tem uma definiçãozinha de cultura aí, é, política cultural é o que é estabelecido pelos governantes sobre as atividades consideradas como atividades culturais. O que eu acho [...], salvo alguma falha da memória, é que o governo investindo nessas leis, deixou de fazer o que ela consideraria propriamente uma política cultural. Ou seja, [...] não basta dar dinheiro para os produtores de cultura, para os artistas, não. É preciso ter políticas culturais. O governo tem que ter um entendimento sobre cultura.

W – Primeiro que eu acho, polemizando já, que é muito megalomaniaco você falar em política pública cultural. Por quê? Porque se ela é cultural, você já estaria abarcando aí a educação, você estaria abarcando aí a culinária, você estaria, entendeu? Eu acho que é megalomaniaco no sentido de você ter uma Secretaria Municipal de Cultura. Que eu acho que seria menos complicado a pessoa nomear aquilo que ela é. O que a gente, na verdade, gostaria de fazer, que eu acho que seria uma política artística. Não que eu acho que não deveria ter fundo cultural, não é isso o que eu estou falando. Eu acho que... Mas eu acho que é muito amplo, a política cultural é ampla. [entrevistador: Acaba ficando indefinido?] Acaba que fica indefinido. Acaba que realmente cabe tudo, se você pensar. E no fundo, no fundo, a intenção é... Basta ver os editais, você está falando de arte. E não de cultura, amplamente. Tudo bem, poderia fazer assim? Poderia. Não quero falar sobre cultura, desde que você considere que todo o tipo de estar na sociedade é cultura, entendeu? Um sapateiro é cultura. Isso tudo... você está..., enfim, é cultura. E, na verdade, eu acho que não é isso o que nós, nós da sociedade, queremos dizer quando a gente pede uma política nacional de cultura, uma política municipal de cultura. A gente está querendo dizer é de arte, dessas manifestações artísticas, tanto populares, eruditas, a gente está falando é de arte.

Os discursos dos entrevistados, que trabalham com cultura e arte, explicitaram, principalmente, a falta de políticas públicas claras e a falta de clareza na definição conceitual, o que é semelhante ao que Silva constatou.³⁹⁵ O entrevistado W, por exemplo, considerou um exagero falar de políticas públicas culturais porque os editais, em sua maioria, são de financiamento às artes em geral. O entrevistado Y esclareceu que o importante de uma política pública é a intersectorialidade, porque a busca por direitos de cidadania exige isto. O entrevistado X afirmou que: “por mais que a sociedade se organize, em termos de cidadania, em blocos culturais, é um bloco que vai para o poder, e esse bloco vai dar o tom da política pública de cultura”. Sua percepção demonstra um aspecto político que passa longe da democracia, embora, às vezes, o discurso seja fundamentado nos valores democráticos. Por isso, o entrevistado X tem pavor da expressão: política pública cultural. Outra expressão apavorante, então, seria “gestores públicos de cultura”, figuras criadas concomitantemente às políticas públicas de cultura. Ou seja, “você criou um monte de burocratas, que não têm nada a ver com a

³⁹⁵ SILVA. *Política cultural no Brasil*, p. 11.

área cultural, que não têm nada a ver com a arte, odeiam o artista, em geral”, como afirma o entrevistado X, que ainda completou:

Eles têm um poder hoje, tal, de manipular a estética, a censura, a censura estética, a censura política, a censura pessoal quando eles estão em cargos. Então são os burocratas da cultura da qual... dos quais os artistas viraram reféns. Não é só da lei de incentivo que o artista virou refém, não. Virou refém dos burocratas da cultura. [...] A arte, por si só, e aí vou voltar no conceito de arte, a arte, por si só, é transgressora. Quanto mais quiserem confinar a arte dentro de parâmetros, mais ela será transgressora. O mais engraçado é que hoje existem artistas querendo ser confinados dentro dos parâmetros das políticas públicas de cultura, porque de uma certa forma dá um certo amparo financeiro essas políticas públicas de cultura. Então, dependendo, do grupo de artistas, eles querem estar ali, eles querem ser amigos do poder, dos burocratas, eles querem ditar, e é uma ditadura a burocracia da cultura, a forma como até você vai produzir, como você vai viver, a forma como você vai criar. Então vão criando, por exemplo... a censura estética, eu acho uma coisa pavorosa. É, porque passa a só ter valor aquilo que um determinado grupo quer. A censura pessoal é pior, porque eles não suportam o sucesso um dos outros.

Para o entrevistado X, privilegiar somente alguns setores da cultura, segmentos da indústria cultural ou uma linguagem estética significa o mesmo que o exercício da censura política, na época da Ditadura Militar. Segundo o entrevistado, no Brasil, a gente vive isso com clareza. “PT no poder é um tipo de política, chamada política cultural. PSDB é outro. E vai por aí. Na verdade, assim... esquerda e direita”. Então, na condição de artista, o entrevistado X percebe que “nós estamos vivendo uma crise, no Brasil, em todos os níveis, municipal, estadual, federal, nós estamos vivendo uma crise do autoritarismo, uma ascensão do autoritarismo dos burocratas da cultura”.

Ao pensarem nas políticas públicas culturais em escalas diferentes, os entrevistados destacaram algumas questões pertinentes. A respeito das políticas públicas culturais aplicadas no Brasil, o entrevistado X considera que “em todo tipo de sociedade, desde que o mundo é mundo, as pessoas sempre quiseram fazer um controle rígido sobre a criação artística”. No entanto, explica o entrevistado que a arte é a forma de expressão mais transgressora e, por isso, é indiferente ao controle estatal ou à cultura dominante. “Quando você não transgride na forma, transgride no conteúdo. E quando você transgride nos dois, então é um serviço completo”. O entrevistado X aplicou uma série de críticas às políticas públicas culturais do Ministério da Cultura e também aos críticos do atual governo, que querem acabar com as Leis de Incentivo. Segundo o entrevistado X, esta solução é simplista e não vai garantir financiamento estatal para o setor.

O entrevistado Y também percebe a forma como, muitas vezes, a disponibilidade de verbas para a cultura fica centralizada, nas mãos de poucos. “Se você pega o mapa, essas discussões que estão sendo feitas da própria distribuição das verbas nos estados, a grande concentração está na região sudeste, enfim... Concentram-se mais recursos em São Paulo, no Rio, depois nós, lógico”.

O entrevistado K relevou, de forma especial, as considerações acerca das definições de cultura e das políticas públicas culturais. O entrevistado também afirmou que, além dos problemas conceituais, o Estado precisa entender o que está sendo realizado de cultura, assim como entender quais são as demandas dos diversos segmentos. Para o entrevistado K, as políticas públicas culturais, em contexto democrático, necessitam do diálogo para se efetivarem (e fazerem jus a este nome).

tem que dizer o que é cultura. O governo tem que entender, mesmo que não seja fechado, de preferência – que a democracia não precisa de um conceito fechado. Mas ele tem que reconhecer manifestações e apoiar manifestações. Vai definir, porque se ele definir que só vai apoiar publicações da Academia Brasileira de Letras, nós vamos contestar. Então isso que é política, *polis*, a vida em sociedade, na cidade. Então, se os nossos dirigentes decidem que só vão apoiar publicações dos acadêmicos, da ABL, nós, outros, escritores, que não somos da Academia Brasileira de Letras, vamos fazer um movimento social, “nada disso, nós também queremos apoio”, e tal. Aí mobiliza, aí tem diálogo, tem discussão. Não é isso? Isso é política. Política não é só apoio, é? Não é só apoio financeiro. Por mais que elas são parecidas, as políticas públicas. Essa questão da lei de incentivo, por exemplo, ela se repete no nível federal, estadual e até municipal. Nós temos leis de incentivo nos três níveis. É, com edital, uma seleção, em que a pessoa recebe um valor para montar uma exposição de arte, uma apresentação de artes cênicas. O Gil fez uma política... O Gilberto Gil, um político que eu acho muito interessante, criou os pontos de cultura e disseminou o apoio às manifestações culturais diversas. Disseminou, entrando até, bem no interior.

Eu sou muito a favor das pequenas intervenções, de outras políticas que parecem pequenas, mas são grandiosas, são grandes no sentido, assim, elas não são de massa, mas elas são grandes no sentido da humanidade, da sensibilidade. É o que eu também acho, importante dizer, assim, eu acho que essas políticas públicas, elas têm que trabalhar com algumas frentes. O governo tem que ter ideia sobre cultura, arte, tem que ter conceito, claro. E, ao mesmo tempo, tem que ouvir, tem que ter escuta do que a população está fazendo. Então, eu acho que a política pública, ela não pode nem se deixar levar totalmente pelas tendências, vamos dizer, populares, nem ser rígida nos seus conceitos. Acho que tem que ter esse diálogo. Democracia, a base é o diálogo. Você que gosta de Bakhtin... diálogo... você vai ter polifonia.

O entrevistado Y também reconheceu que políticas públicas legítimas são as que levam em conta o diálogo com os diversos interessados. Ele ainda disse que, muitas vezes, muitos projetos pequenos são melhores que poucos projetos grandes. Já o entrevistado W achou complicado se falar de uma política nacional de cultura, quando as realidades dos estados são completamente diferentes, como também considera que

falar de uma política municipal de cultura é muito difícil, porque as realidades dentro do município são muito diversas. Então, segundo ele, se pensarmos num plano nacional, querendo estabelecer regras únicas, mesmo tentando prever essa ou aquela peculiaridade, não será possível alcançar a diversidade. E, inevitavelmente, alguns aspectos serão deixados de fora. O entrevistado W, por exemplo, achou positiva a existência desses movimentos recentes, com prêmios e fundos destinados a determinados tipos de manifestação cultural. Segundo o entrevistado, o teatro de rua, com suas peculiaridades, não estaria sendo contemplado se houvesse apenas um prêmio com o nome geral de *teatro, artes cênicas*, por exemplo. Daí a importância de um prêmio específico para o teatro de rua. O entrevistado W achou interessante o incentivo na forma de prêmio, porque é assim que se desburocratiza o acesso ao financiamento, e comenta: “eles param com esse absurdo de te tratar como se você, *a priori*, fosse roubar o dinheiro público” como acontece nas leis de incentivo à cultura que exigem as prestações de contas. Em relação às leis de incentivo à cultura, o entrevistado W as enxergou como um exemplo ultra negativo. Segundo ele, as leis criam distorções por não considerarem a dificuldade de se “mensurar quanto uma produção teatral no Acre gasta e quanto gasta em São Paulo”, por exemplo. Com relação aos prêmios, o entrevistado W os entendeu como uma iniciativa positiva, que precisa avançar, precisa ser mais pensada. Para ele, os prêmios já são um avanço – em contraponto com as leis de incentivo.

A respeito do que falta fazer nas políticas públicas nacionais (questão desenvolvida em todas as entrevistas da dissertação), o entrevistado W também foi bastante enfático em relação a elas, e observou que é preciso ter clareza e não concordar com alguns discursos que desqualificam a importância dos trabalhos artísticos, desconsiderando-os como um gênero de primeira necessidade. Para o entrevistado W, a arte e a produção subjetiva (produção simbólica e a produção crítica) são tão construtivas e primordiais para o ser humano quanto se alimentar e fazer sexo. Mas, em um tom trágico, W completou este raciocínio, afirmando que a sociedade deixou de lado a cultura da arte,

na educação, em todos os cantos, em favor de uma cultura extremamente racional, objetiva. E a gente está vendo no que é que está dando. E eu acho que uma coisa que comprova isso, e eu fiz isso numa experiência profissional minha, é o apelo e a procura que se tem no ensino da arte em vários campos da questão, que lida com a questão social, a questão de menores em risco, ou outros tipos de violências, ou o povo marginalizado. Eu mesmo tenho uma experiência profissional de quinze anos, trabalhando com pacientes

psiquiátricos, com loucos, que não tem, acho que talvez não tenha classe mais marginalizada, porque a grande maioria é negra, pobre, analfabeta, e ainda, como molhozinho disso tudo, é doidão. Mas o que você comprova na prática como a produção subjetiva e a produção artística são necessárias para o ser humano, independente se isso vai para a venda, se é de mercado, se não é de mercado. Há produção subjetiva, às vezes não verbal, e de outras formas de comunicação, por exemplo, como as artes plásticas, que não é verbal, como que isso é importante para a colocação dessa pessoa no mundo, assim, para ela se sentir parte, se sentir comunicativa, enfim, tem várias coisas aí.

Os entrevistados fizeram críticas tão particulares e detalhadas em relação às políticas públicas culturais que ficou quase impossível não apresentar suas falas na íntegra. De qualquer forma, tentou-se resumir aqui os aspectos mais importantes dos discursos dos especialistas.

Esta última citação merece destaque e análise. Segundo o entrevistado W, a arte, ou a cultura, merece ser tratada como “gênero de primeira necessidade”. A perspectiva do entrevistado W é a mesma deste trabalho de dissertação. Muitas vezes – utilizando ainda as palavras do entrevistado –, o discurso dominante diz que “os pobres precisam de saúde e educação antes de qualquer outra política inclusiva” e isto é um equívoco muitas vezes repetido. O incentivo à arte e à cultura, desse modo, é canalizado para as classes médias. As classes populares, devido a esses discursos, ficam alijadas de políticas públicas culturais (porque pretensamente não teriam completado o *processo civilizatório urbanista*). E, no entanto, as políticas públicas culturais deveriam atender principalmente aos jovens e às famílias mais carentes, na perspectiva de se formar cidadãos que tivessem a capacidade de reivindicar um mundo mais belo, justo e agradável aos sentidos, ou seja, que tenham a mesma capacidade crítica que fazem as classes médias e as elites serem competentes no sentido de reivindicarem seus direitos. Além disso, os espaços culturais nas periferias também oferecem oportunidades que vão além do capital cultural e econômico, porque também podem servir como espaços de ampliação para ações coletivas e, assim, podem naturalmente desenvolver o capital social, tão necessário para incrementar os processos decisórios que visam ao desenvolvimento comunitário em geral. Deste modo, a cultura e a arte deveriam vir juntas com as outras políticas públicas (da Saúde e Educação, por exemplo), e não depois. Pois, quanto mais cedo uma criança for beneficiada com projetos integrados, maior será o benefício a ela mesma e a sua família. Formar cidadãos críticos e criativos significa ir além da escola, porque é imprescindível pensar na educação e, ao mesmo tempo, no direito à cultura e à cidade, com seus espaços de integração.

As mesmas perguntas sobre as políticas públicas culturais foram direcionadas para os jovens entrevistados. Vale ressaltar que este tema foi o mais difícil para se obter diálogo com os jovens entrevistados, porque este assunto não é tão comum para eles – exige amadurecimento e uma série de conhecimentos prévios para que seja discutido. O fato de a maioria não responder ou saber precariamente sobre o tema serviu de lição: há uma certa emergência em se ampliar a informação sobre o que o Estado está fazendo no campo da cultura em todos os níveis e escalas, principalmente na esfera do governo federal.

6.5.3 - As políticas públicas culturais em Minas Gerais

Em relação às políticas públicas desenvolvidas pelo Estado de Minas Gerais, houve as mesmas dificuldades com os jovens entrevistados, que, em sua maioria, não souberam identificar a diferença entre as políticas públicas culturais estaduais, municipais e federais. As ações do Governo de Minas Gerais, para os jovens entrevistados, ficaram mais pautadas nos espaços que este gerencia, como por exemplo, no Palácio das Artes e no CEFAR. Já os entrevistados especialistas derramaram críticas bastante plausíveis quando apresentaram suas considerações sobre as políticas públicas culturais produzidas pelo Estado mineiro, como se pode ver a seguir na transcrição de suas respostas:

X – Minas está obscurantista. Minas está há oito anos obscurantista nesse governo Aécio. Não, não há política pública. É um estado obscurantista. É um estado que vive sob censura, é um estado que vive sob intimidação da família Neves, é um estado que a arrogância dos técnicos, dos burocratas, de todas as esferas, impediu que o estado crescesse não só culturalmente, mas também economicamente. Minas está atrasada, está atrasada politicamente. O discurso do PSDB de Minas, esse discurso aecista, ele é um discurso do atraso. É um discurso do Tancredo, lá dos anos cinquenta. Ele vem sendo repetido. Ele não propõe avanço social. Vou voltar novamente no conceito de arte. A arte, pela sua própria essência, ela propõe avanços, muito mais do que retrocessos. A arte, pela sua própria essência, ela tem uma ligação, uma antena com tudo o que é social, com tudo o que é político. A arte é um ato político. Então quando você pega um governador como Aécio Neves, que governou oito anos sobre uma censura à imprensa, a todos os veículos de comunicação, de intimidação aos artistas, mandando polícia atrás dos outros, intimidando, impedindo das pessoas se capacitarem em leis de incentivo, impedindo as pessoas de obterem patrocínio, o projeto de cultura deles é só deles e de alguns empresários. Esse da Praça da Liberdade é uma mentira, é só museu virtual. Os artistas não palpitarão nisso. É, quem palpitou foi só aquele grupelho ligado à família, ao clã, ou então a esses gestores. Então nós estamos vivendo a época terrível dos gestores. Isso, quando eu estudei sociologia, lá nos anos 60, eles falavam que era os *white collar*, o poder dos *white collar*. No Brasil demorou a chegar. Em Minas, chegou há oito anos e vai demorar mais quatro anos de governo Anastasia, essa arrogância do *white collar*, o colarinho branco, dos homens da cultura, que não estão só na

política, não. Não estão só nos órgãos públicos, estão nas empresas também. Então, há essa arrogância. Artistas transgressores, ou artistas que têm a palavra solta como eu, não têm muito espaço hoje, nem na mídia, nem no contexto dessa comunidade que eu vivo, que é Minas Gerais, que é Belo Horizonte. Mas eu não me intimido mais com Aécio Neves, Andréia Neves, Anastasia. Eles não me intimidam, nunca me intimidaram. Eu não dependo deles para viver. É, eu sou um dos reféns de leis de incentivo estadual, federal, municipal, porque todo artista brasileiro acabou virando isso aí, infelizmente. Mas o que eu faço, o que eu faço com minha palavra, com meu direito de indignação, de cidadania, é transgredir.

Y – Os próprios gestores que estão na área cultural, eles não têm o entendimento, eles não conhecem de leis, eles não conseguem transitar. Tem-se muito uma preocupação meramente de entretenimento. Eles estão despreparados e desqualificados. E, aí, querendo ou não, quando começou essa discussão do sistema nacional de cultura, não sei se você chegou a participar dessas discussões, das prévias que tiveram, do documento que foi gerado, eu acho que aí é positivo do ponto de vista do estado, digamos da nação quando, de certa forma, ela joga para o município a responsabilidade, “você só vai ter o dinheiro se você articular bem, se você gerir bem, se você tiver um trabalho verdadeiramente, não qualificado, mas que tenha consciência disso que está acontecendo, como você vai organizar essa verba.” Eu vejo sempre positivo do lado de quem reivindica, de quem busca mais. Eu acho que essa mobilização, essa conscientização, dos grupos, enfim, dos atores sociais. Eu considero isso muito positivo nesse sentido. E considero positivo também, apesar das melecas que desviam e fode tudo também. Os desvios das verbas que deveriam chegar e ser realmente investidos nessas áreas. Então eu acho que a fiscalização, eu acho que ela tem que ser mais efetiva.

K – Estadual, eu tenho um exemplo muito positivo aqui, que é lá do Museu Mineiro. É um projeto... mas que acaba também que é um projeto que foi apoiado pelo MinC também, que é os Guardas no Museu. [Mas] Acho o nosso estadual mais ou menos, assim. Em geral, na educação e na cultura, eu acho meio devagar. Eu acho que há iniciativas interessantes. Eu acho que a Santa Rosa fez uma gestão muito bacana. Muita gente criticou no meio artístico. Porque eu acho que no meio artístico tem muita gente ressentida.

W – Eu acho que a gente está muito atrasado mesmo. Por exemplo, com relação ao Município de São Paulo, que tem uma lei de fomento que vai fazer vinte anos, que pode se discutir o que for, que ela precisa de melhorias, o que for, mas que ela é um avanço absurdo em relação às leis, como eu tinha dito anteriormente, sobre isso não tenho dúvida, ela está fazendo vinte anos. O que ela conseguiu viabilizar, e não é para um tipo de teatro, apenas, nem só para teatro de grupo, nem só para teatro de pesquisa, e conseguiu potencializar, é uma coisa absurda. E a gente não está nem no início dessa conversa. Outros municípios de outros estados já estão avançando, também criando as suas leis de fomento. Porque também a gente acreditou, e aí é o Brasil inteiro, a gente acreditou na história de que o poder público não tinha a ver com essa história. Que quem devia ter a ver com essa história era o mercado, a política de mecenato. E é uma mentira absurda. É o estado que tem que regular, sim, o acesso à cultura, que o mercado não regula. O mercado tem os seus objetivos. É o estado que tem que regular isso, então é o estado que tem que fazer as escolhas, em nome e em favor da grande maioria da população, e não achar que é o mercado que vai fazer isso. O mercado não faz. A gente está comprovando aí que o mercado não faz. Porque ele quer a marca dele, ele quer um produto que tenha a cara do produto dele. [entrevistador: E qual que é o exemplo positivo, você deu o negativo aí, do estado. Aí eu queria positivo...] O estado também começou a investir em algumas políticas de transferência direta desses recursos da cultura através de alguns prêmios. Por exemplo, o *Cena Minas*, que é positivo. Já tem um fundo. Mas o fundo é um paliativo ainda. Eu acho que o caminho é essa

discussão de uma lei de fomento, mesmo, firmemente, sabe. E com verba, não contingenciável para isso, e verba consistente. Agora, a escolha que o estado vai fazer, se ele vai apoiar manifestações folclóricas, manifestações artísticas tradicionais, o quanto vai apoiar um ou vai apoiar outro, aí é uma escolha que o estado tem que fazer, e tem que bancar a escolha que ele fizer. Mas o estado de Minas, ele já tem, já começa, a partir do *Cena Minas*, ou da criação de um fundo, essa, um pouco dessa história. E parece que a discussão sobre o fomento estadual também parece que está começando. E a gente não vê esse movimento no nível do município de Belo Horizonte.

Nas críticas realizadas pelos entrevistados, especialistas em cultura, percebe-se que houve comparações entre as políticas públicas do Estado de Minas Gerais com outros estados ou cidades. O entrevistado X afirmou haver um domínio autoritário do governo estadual e dos governantes que estão no poder. O entrevistado Y afirmou que há um despreparo das prefeituras e dos gestores culturais, há também a falta de fiscalização para o setor. Ele salientou a urgência de cobrança de direitos. Já o entrevistado K explicitou que, em Minas Gerais, as políticas culturais e de educação são bem frágeis em comparação com as desenvolvidas no município de Belo Horizonte, ele também diz que houve experiências culturais marcantes não compreendidas pela classe artística. E o entrevistado W considerou incipiente o atual estágio das políticas públicas culturais mineiras, por considerá-las muito voltadas ao mercado, burocráticas, excludentes e, às vezes, elitistas ou discriminatórias. Como ponto positivo, apontou os prêmios e o fundo como uma sinalização para se pensar em avanços.

A partir do levantamento das principais críticas dos entrevistados que trabalham no setor cultural, é possível ressaltar que, com a gestão de Eleonora Santa Rosa, houve uma distribuição mais equitativa dos recursos oriundos das leis de incentivo no estado mineiro, mas Belo Horizonte concentra, ainda, mais de um quarto do total desse orçamento em contraposição ao interior. Existem municípios, em Minas Gerais, que não possuem secretaria de cultura, tampouco equipamentos culturais básicos para uma cidade contemporânea, como bibliotecas, museus, centro cívicos, galerias, livrarias, *lan houses*, vídeo locadoras, rádios, jornais, por exemplo. A educação, deste modo, fica também comprometida, porque esses espaços públicos têm também a finalidade de complemento pedagógico e, assim sendo, poderiam assumir o papel de formação. Sem políticas públicas culturais básicas, a educação acaba sendo o setor mais prejudicado, porque, de fato, uma significativa parte do montante das visitas aos espaços culturais nas grandes cidades se deve às excursões escolares. No interior mineiro, há uma demanda altíssima em relação às políticas públicas, principalmente de espaços culturais. Os espaços voltados às atividades turísticas se destinam aos visitantes, desprezando os

moradores locais. A destinação “discriminatória” dos espaços públicos culturais, principalmente nas cidades históricas, indica um movimento contra a principal função deles, que é servir para a formação estética, política, cidadã. Objetivar apenas o turismo significa um desastre estratégico, porque não se forma legitimamente cidadãos conscientes do patrimônio histórico de uma cidade se não se estabelece uma relação de pertencimento.

De forma geral, as políticas públicas culturais, em Minas Gerais, ainda mais incipientes nas cidades do interior, pela falta de programas mais incisivos de democratização da cultura e de espaços públicos. A Secretaria Estadual de Cultura desenvolveu como forma de fomento e incentivo à cultura, o Mecenato (incentivo que utiliza 4% do ICMS, imposto estadual, das grandes empresas para o patrocínio de projetos culturais) e o Fundo Estadual (montante que advém do mesmo imposto, mas que é repassado ao artista diretamente pelo Estado.). Estes mecanismos foram criados com o objetivo de mediar a interlocução entre o empreendedor e o incentivador, aproximar produtores, artistas, investidores e público, dinamizando e consolidando o mercado cultural em Minas Gerais. Apesar deste objetivo inicial, esta forma de investimento estatal acaba criando um atravessador, o captador de recursos, ou seja, um ator que media ambos os interesses desses atores sociais, e, com isto, empresas especializadas em captação, em muitos casos, passaram a dissociar os artistas dos patrocinadores. Em Minas Gerais, as grandes empresas podem contratar agências de captação de recursos de leis de incentivo (que trabalham com verbas oriundas, principalmente, do Imposto de Renda Jurídico, na esfera federal; do ICMS, na esfera estadual; do ISS ou ISSQN e do IPTU, no plano municipal) e gerenciamento de projetos culturais para selecionar projetos (de outros artistas) ou desenvolverem projetos próprios (em que a agência é o proponente). Muitas fundações e associações também assumem esse papel. E, portanto, em virtude das leis de incentivo, houve uma considerável expansão de empresas “atravessadoras”, concorrentes dos artistas. Essas empresas inscrevem seus projetos “culturais” mercadologicamente corretos e “pegam emprestado”, de artistas, grupos e comunidades, elementos significativos, simbólicos, que refletem a tradição ou a inovação no campo das artes e da cultura, para aprovar seus projetos. A Lei Estadual de Incentivo à Cultura, que deveria ser um instrumento de apoio às iniciativas culturais realizadas em Minas Gerais, incentiva, na realidade, as

grandes empresas a divulgarem suas marcas e a desenvolverem as estratégias mais avançadas de *marketing* (o *marketing cultural*). Vale assinalar, a propósito, que:

as 20 principais empresas do estado que financiam projetos culturais concentraram 78,5% dos recursos disponíveis (R\$ 34,6 milhões). As demais 209 empresas patrocinadoras ficaram com pouco mais de um quinto dos recursos, possuindo, assim, peso reduzido no fomento às atividades artístico-culturais do estado.³⁹⁶

O incentivador é o contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (ICMS). Deste modo, qualquer pessoa jurídica interessada pode se figurar como incentivador, apoiando financeiramente um projeto artístico-cultural, oferecendo, como participação própria, no mínimo, 20% (vinte por cento) do total dos recursos destinados ao projeto, tendo também a condição de apresentar a documentação exigida pela Secretaria de Estado de Fazenda.³⁹⁷

Segundo as regras do último edital, divulgado em 2011 – o edital é publicado anualmente –, a inscrição aos benefícios da lei dos projetos candidatos é realizada de forma gratuita.³⁹⁸ Os projetos inscritos sofrem avaliação da Comissão Técnica de Análise de Projetos (CTAP), de representação paritária e constituída por técnicos da

³⁹⁶ FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Cadernos do CEHC*, p. 69.

³⁹⁷ No Edital LEIC 01-2011, a isenção disponibilizada é até 0,30% (zero vírgula trinta por cento) da receita líquida do ICMS, conforme determina a Lei nº 17.615, de 04 de julho de 2008. De acordo com o artigo 10 do Decreto nº 44.866, de 2008, os projetos podem se enquadrar em uma ou mais áreas artístico-culturais, que são, a saber:

I – artes cênicas, incluindo teatro, dança, circo, ópera e congêneres e respectivos eventos, festivais, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

II – audiovisual, incluindo cinema, vídeo, novas mídias e congêneres e respectivos eventos, festivais, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

III – artes visuais, incluindo artes plásticas, design artístico, design de moda, fotografia, artes gráficas, filatelia e congêneres e respectivos eventos, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

IV – música e respectivos eventos, festivais, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

V – literatura, obras informativas, obras de referência, revistas e respectivos eventos, seminários, cursos e bolsas de estudos;

VI – preservação e restauração do patrimônio material e imaterial, inclusive folclore e artesanato e respectivos eventos, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

VII – pesquisa e documentação e respectivos eventos, publicações técnicas, seminários e bolsas de estudos;

VIII – centros culturais, bibliotecas, museus, arquivos e congêneres e respectivos eventos, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos;

IX – áreas culturais integradas e respectivos eventos, festivais, publicações técnicas, seminários, cursos e bolsas de estudos.

(MINAS GERAIS. Decreto n. 44.866, 1º de agosto de 2008.) Regulamenta a concessão de incentivos fiscais de estímulo à realização de projeto artístico-cultural no Estado, de que trata a Lei n. 17.615, de 4 de julho de 2008. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 ago. 2008. Disponível em: <http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/decretos/2008/d44866_2008.htm>. Acesso em: 05 dez. 2011.

³⁹⁸ Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br-arquivos/FomentoeIncentivo/File/lei-incentivo-2011/edital-leic-01-2011.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2011.

SEC, de suas instituições vinculadas e por representantes de entidades do setor cultural de Minas Gerais. Deste modo, a CTAP é organizada sob a forma de câmaras setoriais e colegiado, com membros que exercem seus mandatos pelo prazo de um ano (renovável por até dois períodos). Constam entre os critérios considerados no edital pela comissão: a viabilidade técnica do projeto (quais os meios utilizados para obter aquele fim), o detalhamento orçamentário (quantificação dos meios) e o benefício social a ser gerado com a efetivação do projeto (visibilidade e o público alvo).³⁹⁹ Os projetos artístico-culturais apresentados são analisados pela CTAP, obedecendo à ordem de protocolo, de acordo com os seguintes critérios eliminatórios, técnicos, financeiros e de fomento.⁴⁰⁰

Esses critérios são muito difíceis de serem alcançados simultaneamente em projetos culturais como observou o entrevistado W anteriormente, quando este relatou a questão subjetiva da arte, e porque trabalha com conceitos mal articulados, pouco desenvolvidos e debatidos que procuram ajustar a linguagem empresarial ao meio artístico ou cultural. Deste modo, poucos beneficiados em potencial chegam de fato a pleitear o edital. Por outro lado, adaptando-se ao contexto das leis de incentivo houve também, a profissionalização do setor de projetos culturais. Conceber um projeto cultural é tão complexo que exige habilidade de especialistas. Os grupos e os artistas mineiros, aos poucos, têm aprendido a montar projetos, dividindo funções e, assim, têm conseguido obter benefícios do Estado. Mas os projetos efetivamente patrocinados, além de passarem por estes critérios, são também triados pelas empresas e agenciadores. Depois disso, os projetos selecionados têm o compromisso de prestar conta dos recursos aplicados. Essa habilidade, de gerenciador financeiro de projetos, também cria uma nova profissão, o prestador de contas, que consegue organizar as notas fiscais e entregá-las à Fazenda. Neste contexto, além de dividir os recursos com agentes, os artistas prescindem de prestadores de conta, de produtores de projetos, de produtores executivos (que auxiliem na realização de projetos e na contratação de divulgadores, de artistas gráficos, de técnicos e que complementam as ações propositadas). Assim, produzir

³⁹⁹ Para acesso aos editais das Leis de Incentivo à Cultura em Minas Gerais: <<http://www.cultura.mg.gov.br>>.

⁴⁰⁰ eliminatórios – de desclassificação: os projetos que não têm caráter prioritariamente artístico-cultural, não se enquadram em uma das áreas previstas em Lei ou não se destinarem à exibição, à utilização ou à circulação públicas de bens culturais;

técnicos: exemplaridade da ação, potencial de realização da equipe envolvida no projeto;

financeiros: adequação da proposta orçamentária e detalhamento específico de preços, viabilidade de execução;

de fomento: universalização do acesso do projeto ao público e de valorização da memória e do patrimônio cultural material e imaterial do Estado de Minas Gerais (permanência da ação, fomento do mercado cultural e incentivo à formação, à capacitação e à difusão de informações).

cultura a partir de leis de incentivo torna os projetos culturais muito mais onerosos, porque demanda uma quantidade excessiva de recursos que, necessariamente, não são objetos qualificadores, tanto para a arte e como para a cultura. O Fundo Estadual, que poderia corresponder a uma solução democrática principalmente para o desenvolvimento da cultura popular, é mais direcionado aos projetos de equipamentos culturais do próprio Estado (restaurações de patrimônio, ampliação de bibliotecas) que, através de fundações, podem ser convertidos inclusive em projetos direcionados às prefeituras de cidades do interior.⁴⁰¹

O Fundo Estadual de Cultura, em 2011, passou a conceder às entidades que não apresentam em seus estatutos o contrato social ou contrato consolidado, o caráter prioritariamente cultural, o direito de se apresentar projetos, desde que os objetivos e as ações propostas sejam estritamente de natureza artístico-cultural. Com isso, os hospitais entram com projetos para preservar suas fachadas; as igrejas, seus patrimônios; os serviços assistenciais e as escolas, suas atividades culturais. O fundo, que poderia servir aos produtores culturais mais frágeis e que ficam de fora da triagem mercadológica das empresas, transforma um benefício público em uma oportunidade para grandes grupos implantarem projetos adequados à lógica da gestão cultural, operacionalmente viáveis, mas simbolicamente injustos, porque retiram do setor cultural as verbas que seriam estratégicas para grupos menos organizados, como os artistas populares e os grupos tradicionais, não enquadrados na lógica de mercado.

⁴⁰¹ No Artigo 4º da Lei 15975, de 12/01/2006, consta que os recursos do Fundo Estadual de Cultura (FEC) são obtidos através da captação de:

I – 4% (quatro por cento) do total dos recursos resultantes de retornos de financiamentos concedidos pelo Fundo de Fomento e Desenvolvimento Socioeconômico do Estado de Minas Gerais – Fundese –, aí incluídos principal e encargos, já deduzida a comissão do agente financeiro;

II – retornos do principal e encargos dos financiamentos com recursos do Fundo;

III – doações, contribuições ou legados de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras;

IV – os recursos provenientes de operações de crédito interno e externo firmadas pelo Estado e destinadas ao Fundo;

V – receitas oriundas das multas aplicadas sobre projetos culturais e artísticos;

VI – valores relativos à cessão de direitos autorais e à venda de livros ou outros produtos patrocinados, editados ou co-editados pela Secretaria de Estado de Cultura;

VII – recursos previstos na Lei Orçamentária Anual.

§1º Os recursos definidos no inciso I deste artigo serão aplicados exclusivamente na modalidade de financiamento reembolsável, nos termos do inciso I do art. 5º desta Lei.

§2º O superávit financeiro do FEC, apurado ao término de cada exercício fiscal, será mantido em seu patrimônio, ficando autorizada sua utilização nos exercícios seguintes. (MINAS GERAIS. Lei n. 15975, 12 de janeiro de 2006. Art. 4. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 jan. 2008.) Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br>>. Acesso em: 09 dez. 2011.

Além das duas formas de fomento à cultura, o governo de Minas Gerais, através de parcerias com outras instituições do Estado, incentiva vários programas, como o *Programa de Apoio às Bandas de Música*, o *Música Minas*, o *Filme em Minas*, o *Cena Minas* e o *Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura*. Os projetos incentivados nesses programas são mais democráticos que as leis de incentivo e conseguem beneficiar projetos menores, menos complexos, beneficiando algumas modalidades de projetos culturais que muitas vezes ficam de fora da Lei e do Fundo Estadual de Cultura. Modalidades que envolvem, por exemplo, o circo, o teatro infantil e o experimental, a manutenção de espaços culturais de artistas, a produção musical e cinematográfica de baixo custo. O Estado divulga estes projetos culturais como fazendo parte das suas políticas públicas culturais, mas realiza estes com verba proveniente de impostos de empresas estatais mineiras, transformando parte do Imposto de Renda Federal, arrecadado por estas empresas, em projetos da Lei Rouanet. As Leis de Incentivo à Cultura (de Minas e a federal), deste modo, são as principais fomentadoras das políticas públicas culturais do governo de Minas Gerais.

6.5.4 - As políticas públicas culturais em Belo Horizonte

Em Belo Horizonte, a prefeitura materializa a sua política pública cultural através da Fundação Municipal de Cultura que também possui mecanismos de fomento à cultura. A Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (LMIC) foi criada pela Prefeitura de Belo Horizonte, em 1993. O apoio a projetos culturais se concretizou através de dois mecanismos de incentivo: o Fundo de Projetos Culturais, que prioriza projetos experimentais, sem apelo comercial. O Incentivo Fiscal, voltado aos projetos inseridos na lógica de mercado, por meio de patrocínio que advém de parte do ISSQN (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza) das empresas prestadoras de serviços. Esse mecanismo, através da renúncia fiscal, visa estimular a parceria entre a iniciativa privada e o setor cultural. Anualmente, cinco milhões de reais são destinados para os projetos culturais aprovados. Desse total, 40% dos recursos são destinados ao Incentivo Fiscal e 60%, aos projetos inscritos no Fundo de Projetos Culturais. Os projetos culturais apresentados são de caráter estritamente artístico-cultural. Os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura são destinados ao empreendedor, pessoa física e/ou jurídica, que deve se inscrever nas áreas culturais previstas no artigo 3º, da Lei, 6.493/98, que englobam seis setores: Artes Cênicas, Música, Literatura, Audiovisual,

Artes Visuais e Patrimônio. Para se obter o patrocínio pela LMIC, há três etapas de avaliação a serem cumpridas: a etapa documental, sob a responsabilidade da Assessoria da LMIC, em que acontece a seleção dos projetos que cumprem a documentação exigida no Edital; a etapa técnica, realizada por um Grupo Técnico Assessor (GTA), contratado pela FMC; e a avaliação final dos projetos, realizada pela Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC), instância julgadora, de caráter deliberativo. A CMIC é integrada por três representantes da administração municipal e três do setor cultural, de reconhecida notoriedade na área, com seus respectivos suplentes, nomeados pelo prefeito por meio de portaria.

Outros programas também fazem parte da política pública cultural da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Atualmente, a FMC é composta por 29 unidades culturais, mas é nos centros culturais municipais que a maioria das ações acontecem. Nesses, há principalmente bibliotecas e espaços multiuso, que podem receber oficinas, palestras, ensaios e encontros, além de apresentações artísticas. São ações de iniciativa da prefeitura, sob a diretriz da Fundação Municipal de Cultura, mas que também permitem as contribuições de artistas e produtores, que oferecem como contrapartida aos projetos que se materializam através das leis de incentivo, várias atividades gratuitas para o público.

Existem ainda outras iniciativas que passaram a ser mantidas e gestadas pela Fundação Municipal de Cultura que merecem destaque.

O projeto *Arena da Cultura*, implementado pela prefeitura, em 1998, para cumprir metas de descentralização cultural (e para ser desenvolvido nas nove regiões administrativas de Belo Horizonte), depois de dois anos em suspensão, voltou à cena em 2011, oferecendo oficinas de arte (gratuitas, realizadas nos centros culturais mantidos pela Fundação Municipal de Cultura). O *Arena da Cultura*, que dentre suas atividades inclui oficinas, *workshops*, cursos de formação de agentes culturais, ciclos de debates, seminários, circuitos culturais e mostras de arte, prevê um ciclo formativo de quatro anos, em quatro linguagens artísticas: Artes Plásticas, Dança, Música e Teatro. Este ciclo é organizado em três etapas – iniciação, aprofundamento e especialização – desenvolvidas em módulos que variam de 1 a 4 semestres. O projeto conta com uma equipe de coordenadores responsáveis por propor, acompanhar e avaliar os trabalhos desenvolvidos, em cada uma das linhas de atuação. Nos últimos anos, essa iniciativa, idealizada pelo diretor de teatro Marcos Vogel em parceria com a Prefeitura de Belo

Horizonte, foi um dos programas mais democráticos experimentados na cidade. As oficinas contemplaram um espectro variado de modalidades artísticas e os professores foram bem qualificados para exercerem a função de oficineiros. As atividades dialogam com a arte erudita, popular e contemporânea e, no final de cada ano, alunos e professores finalizam as oficinas com apresentações multiartísticas, realizadas nas regionais ou em espaços da prefeitura. O público alvo desta ação cultural são, principalmente, os jovens e as pessoas da terceira idade, interessados em arte e que não têm condição de pagar por um curso específico na área. Atualmente, o *Arena da Cultura* tenta retomar o poder simbólico que perdeu com os dois anos de suspensão. Para isso, em 2011, a FMC promoverá uma avaliação externa da metodologia do projeto *Arena da Cultura*, por meio da parceria com a Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP). A consultoria técnica tem apoio das Escolas de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – Belas Artes (Artes Plásticas, Dança e Teatro) e Música – e também da Faculdade de Educação da mesma universidade. O acompanhamento do projeto, integrado à FMC através da equipe gestora e dos coordenadores de áreas artísticas, visa a construção de bases para a proposição de um programa público de formação cultural e artística de âmbito municipal.

Os festivais de arte promovidos pela Fundação Municipal de Cultura também foram, no passado, alternativas adequadas para incentivar a cultura de Belo Horizonte. Porém, na última gestão, o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, o Festival de Arte Negra e a Mostra de Teatro Infantil enfrentaram problemas sérios e a realização dos últimos, neste ano de 2011, não aconteceu. Em 2010, o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte somente se realizou devido às pressões da classe artística, que se manifestou contra o cancelamento do evento, mobilizou a imprensa, fez passeata nas ruas centrais e obteve por fim um acordo com a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Estes eventos, que já faziam parte do calendário cultural da cidade, estão deixando de ser uma prioridade para a Fundação neste atual governo.

No intuito de melhor entender as políticas públicas culturais na cidade de Belo Horizonte, também questionamos aos entrevistados a respeito das questões abordadas anteriormente. O entrevistado X considerou que vivemos recentemente há “dezesseis anos de atraso, com os mesmos caras” e enfatizou que “eles começam aqui como inspetores”, e “as leis de incentivo e o fundo somente contemplam as pessoas que estão

ligadas a esse tipo de pensamento. Então, não teve avanço.” Por outro lado, o mesmo observou que o avanço foi para as periferias, nas comunidades, nas regionais – um projeto social que, segundo o entrevistado X, é interessante. Mas, para o entrevistado, as demandas culturais são mais complexas do que os programas de inclusão sugerem. Segundo o entrevistado X, há artistas que não querem fazer graça com o social, eles querem é sobreviver. Mas, como o PT está há anos promovendo a sobrevivência de um determinado grupo, ligado ao partido, inclusive pagando salários, os artistas independentes estão ficando à míngua, porque eles não têm acesso nem a esse mecanismo do Fundo nem ao mecanismo da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. E não têm acesso porque existe uma censura interna, dentro da “secretaria municipal de cultura”, hoje FMC, que, segundo o entrevistado X, sempre existiu. “Desde o primeiro governo, que as pessoas que foram entrando já entraram com preconceito”, desabafou o entrevistado. Em algum momento, de acordo com o entrevistado X, isso foi sendo temperado, mas, hoje, absolutamente, é uma coisa raivosa da parte desses burocratas que se instalaram lá. O entrevistado apresentou-se indignado com os critérios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura que, há anos, aprova um número insignificante de espetáculos populares de comédias, que, de fato, é o gênero mais experimentado pelo teatro de Belo Horizonte – ao mesmo tempo em que ainda não entendeu quais são os qualificadores que excluem as comédias populares da política pública cultural do município.

Já o entrevistado Y selecionou, dentre as iniciativas mais positivas da política pública cultural de Belo Horizonte, a criação do Centro Cultural Lagoa do Nado, que é um espaço descentralizado, e o processo que estimulou a criação de dezesseis centros culturais. Segundo o entrevistado Y, “todos os lugares, todas as áreas, todas as regiões da cidade estão contempladas nesse sentido”. Mas o entrevistado Y ponderou também que, apesar da descentralização, existem ainda muitos problemas de ordem estrutural nos espaços geridos pela Prefeitura:

O nosso público, o ano retrasado, foi oitenta e seis mil pessoas. O ano passado ficou em setenta e duas mil pessoas. Aí, [a gente se pergunta] “nossa, gente, mas por que caiu tanto assim, e tal?”. Aí nós fomos olhar. Nós ficamos três semanas e meia, quase um mês sem luz, sem energia elétrica, porque cortou a energia do parque. Ficamos três meses sem luz, três semanas sem luz. O espaço da exposição deu infiltração, nós tivemos duas exposições no ano passado. O maior público que nós temos é da biblioteca e o parque. Como não tinha luz, não tinha apresentação no espaço. Como é que nós vamos ter apresentação se não tem gerador? E aí nós fomos comparar,

“gente, a queda está aí, descobrimos aí o déficit.” Reduziu-se a programação e sem recurso público, não tem jeito.

Em decorrência da implantação de centros culturais nas regionais de Belo Horizonte, há inexoravelmente a demanda para se aumentar as verbas destinadas à cultura. E é através destas verbas que é possível o desenvolvimento desses espaços. Recursos necessários para a manutenção da infra-estrutura, assim como para se desenvolverem as atividades culturais – além da contratação de pessoal especializado em termos de gerenciamento, produção, segurança e atendimento, por exemplo.

Em outra perspectiva, o entrevistado K considerou as políticas públicas da prefeitura mais adequadas e consistentes, no que diz respeito às políticas de educação e cultura em comparação as políticas estaduais para esses setores. Na visão geral do entrevistado, a política municipal é melhor do que a estadual. “Mas, não estamos no melhor momento”, ressaltou o entrevistado. Os centros de cultura, que são os objetos de políticas públicas culturais, alguns localizados inclusive em favelas, ou seja, descentralizados, não elitizados, foram apontados como interessantes, segundo o entrevistado K. Para o entrevistado, a política pública cultural do município é melhor nesse sentido.

Já o entrevistado W, ainda em relação ao poder público municipal, não houve destaque positivo a se fazer com relação à política pública de cultura municipal. Ele completou: “A gente perdeu uma Secretaria Municipal de Cultura, e não ganhou uma Fundação Municipal de Cultura que cumpre a função”. O entrevistado considerou que o ideal seria ter as duas instituições, com funções, talvez, diferenciadas. Ele ainda comentou: “a gente não tem o poder público incentivando alguma discussão sobre a lei de fomento ou alguma perspectiva de entrada dessa discussão a nível político”. O entrevistado W também lembrou que uma iniciativa positiva talvez seja a criação dos conselhos municipais de cultura, que, dependendo de seu funcionamento e da sua composição, podem significar um avanço, uma possibilidade de abertura para se começar a discutir os temas relativos ao cenário artístico-cultural da cidade. Mas, afinal, como observou o entrevistado X, em termos de políticas públicas culturais em Belo Horizonte, a sociedade civil, ainda permanece completamente alijada do processo de decisão.

As políticas culturais da Prefeitura, para se tornarem efetivamente públicas, necessitam da ampliação da participação dos diversos segmentos interessados e também, das lideranças comunitárias para efetivar programas mais sintonizados com

uma política de democratização cultural. Até agora, as iniciativas aproximam-se mais de políticas governamentais (ou políticas autocráticas, de um grupo reduzido de intelectuais, que não representa a cidade e que decide o que é prioridade para ser aplicado politicamente). A participação da sociedade é a garantia das políticas públicas culturais, porque é a população que deveria decidir o que é prioridade para ela e o que não é. Os centros culturais somente foram implementados de forma descentralizada porque houve pressão e iniciativa política dos moradores e artistas das regionais. A maioria deles foi construída através do orçamento participativo. Essa demanda por centros culturais mais próximos das pessoas, em bairros da periferia, é um indicativo importante, porque diz explicitamente que a proximidade de um centro cultural reduz os custos para o usuário e possibilita a efervescência cultural também na periferia. Evidentemente, não basta construir um espaço apenas, porque, se não há manutenção, esses espaços assumem aspectos de abandonado, o que não atrai o público. Além disso, sem a participação da população, as políticas governamentais correm o risco de fracassarem, como ocorre em muitos casos em que é destinada a elas um montante considerável de recursos para a realização de eventos e, no momento das apresentações, um público reduzido é atraído para tais programações.

6.6 - As políticas públicas culturais como projetos para o futuro

Planejar o futuro com antecedência também seria uma necessidade, finalmente lembrada, para a implantação das políticas públicas culturais consequentes. Nessa direção, indagaram-se aos entrevistados quais eram as perspectivas deles em relação ao futuro da cultura e das políticas públicas a eles concernentes. Entre os jovens entrevistados, aparecem tanto sinalizações positivas quanto negativas quanto a isso. Entre elas, quatro trechos foram selecionados e recortados (estas entrevistas ocorreram no Palácio das Artes) para explicitação e discussão aqui. Assim, os entrevistados refletiram:

A3 – Olha, o futuro da cultura acho que está na mão das novas sementes, que eu falei anteriormente.

D3 – Me parece que o futuro da cultura, a não ser que haja uma mudança muito grande, uma grande revolução, é se tornar um bem de consumo como qualquer outro, mais do que já é.

E3 – Se o mundo não acabar ou se não tiver uma revolução de classe, eu acho que a cultura vai ser sempre produzida pela classe burguesa, o que a gente chama de cultura? O termo “cultura”, quem vai guiar essa discussão, quem vai guiar esses parâmetros aí e categorias vai ser sempre a classe burguesa, nunca vai ser o trabalhador. O trabalhador faz cultura, mas num

toma ganho com isso, nem toma posto com isso e ele está do lado do oprimido? Então, o que ele promove é ruim... É desqualificado. Perante a classificação burguesa. A não ser que o olhar burguês vá lá e tome isso como coisa boa e traga pra dentro do espaço artístico.

H3 – Bom, eu vou falar desde o início. O que eu penso, assim, é mesmo na divulgação dos espaços, uma divulgação melhor.

As respostas selecionadas apresentam também caminhos diferentes. O primeiro entrevistado faz uma proposta: investir em formação oferece resultados positivos mais adiante; o segundo vê a cultura como mercadoria; o terceiro diz que a cultura permanecerá com diretrizes ditadas por uma minoria dominante no poder; e o quarto afirma que manter o que já foi feito é importante, mas é preciso ir mais adiante e ampliar o direito à informação. Desse modo, o papel do Estado, de acordo com as entrevistas com os jovens, seria o de incentivar e ampliar o acesso à informação e o direito à cultura, de oferecer continuidade e aprimoramentos dos espaços e programas atuais, bem como de construir novos espaços mais democráticos, promover ações descentralizadas, independentes dos espaços construídos, movimentar o circuito artístico (e assumir que cultura popular é arte) através de fomento, prêmios e projetos de formação. Para realizar tudo isso, é preciso também estabelecer clareza nas políticas públicas, cuidando para que elas não abranjam somente uma classe social, garantindo a diversidade. À Sociedade Civil, caberia a “marcação cerrada”, a ampliação da participação, do espírito de cooperação e da comunicabilidade, a luta pela liberdade e a reivindicação por mais espaços e políticas públicas culturais. E o papel do artista, seria, enfim, pensar numa arte que englobe política, bem estar e boa educação, focando isso no material artístico, seja em uma escultura, em um quadro, em uma música ou em uma peça de dança. O papel do artista seria produzir arte com níveis de contemporaneidade, é fazer o melhor. Para os artistas, não existiria outra fórmula além de lutar e tentar desempenhar da melhor forma possível o seu papel.

Os especialistas consultados deram respostas semelhantes a dos entrevistados jovens, porém com uma riqueza de detalhes diferente, principalmente, proporcionada pela experiência de vida e também pela vivência artística.

O entrevistado X demonstrou pessimismo com relação à arte e otimismo com relação à cultura, porque observou a arte cada vez mais ganhando sentido mercadológico e a cultura possuindo sua dinâmica mais forte em relação a esta tendência.

Já o entrevistado W observou que no Brasil é inevitável a retomada democrática do espaço público, mas também da “coisa” pública, assim como é imprescindível, para um futuro melhor, que a escola pública seja de qualidade e que, no currículo escolar, haja matérias ligadas ao ensino das artes. O planejamento pedagógico das escolas para o entrevistado W deve englobar as diretrizes relacionadas às atividades artísticas.

O entrevistado Y, por sua vez, visualiza o futuro com otimismo e disse que, historicamente, é possível se realizar uma avaliação qualitativa dos processos, apontando as mudanças que se mostraram efetivas e perceptíveis, ou seja, propiciando a melhoria progressiva dos equipamentos públicos e das políticas públicas culturais, em função da reivindicação de quem usufrui e quem produz essa cultura atrelada com as políticas públicas. As políticas se realizam influenciadas pelas demandas, mas, antes disso, deve-se ter verdadeiramente uma preocupação em relação ao uso do poder público para que essas políticas culturais se tornem mais efetivas, sendo concretizadas ainda com ética e com transparência.

No entanto, o entrevistado K argumentou de maneira diferente, explicando que a política pública, também de cultura, de arte, não deveria dar ao povo o que ele já tem.

Então para que você vai fazer universidade, por exemplo? A universidade tem que te dar alguma coisa de novo. Se você é um ser espiritual e intelectual, você tem que crescer, não só a universidade, a escola. Assim também os espaços culturais. A escola também é um espaço cultural.

Ele completou: “o futuro começa no presente.” Segundo ele, a tendência é de se avançar, de se estender o espaço para o diálogo. O entrevistado K afirmou seu argumento contextualizando-o: “Nós já estamos vivendo isso”. E, depois disso, ofereceu um panorama do que hoje já acontece na cidade:

Quando vocês, artistas de artes cênicas e produtores, fazem esses movimentos que eu estou percebendo, que eu te falei, que são muito evidentes aqui na cidade, por exemplo, que não é só sair do palco, ir para a rua, ir para a praça pública, para os asilos, para os hospitais, para os sanatórios, esse é um movimento social da arte, da cultura. E com isso, os próprios artistas, diretores, produtores entram em diálogo com essas populações. Quando atores resolvem fazer trabalhos como Doutores da Alegria, e vários outros grupos dessa linha que tem aí, eles tratam os doentes, os gravemente doentes, os terminais, por exemplo, que eles vão dar uma alegria da arte para eles ali, vai mudando de função para eles, mudando não é totalmente, assim, inclusive, vai adquirindo outro aspecto. E ele vai também conhecendo um outro público. Diferente do crítico de arte. Tradicionalmente, na visão acadêmica de arte, qual que era o seu objetivo, talvez maior, de muitos artistas, é atingir a crítica e conseguir uma boa crítica, uma crítica positiva na mídia. O grupo que sai desse sistema e vai para um outro, como esse exemplo que eu estou dando, trabalha no hospital do câncer, por exemplo, o artista é mudado. A partir desse contato, ele muda também. O próprio conceito de arte sofre alguma alteração. Ele como ser humano sofre

alguma alteração, o artista, o produtor, todo mundo. Então, eu acho que eu vejo acontecer no momento. Estou falando de Brasil, eu acho que seja uma tendência do ocidente, mas a arte sai daquele lugar privilegiado, que foi chamado torre de marfim. O artista desce e vai para onde o povo está, como já disse Milton Nascimento, “todo artista tem que ir onde o povo está”. Até porque o artista está no meio do povo, ele é do povo também. É outra questão. Então aí, a gente está falando que o artista tem que ir onde o povo está, mas isso significa também, nesse momento, que os artistas que estão no meio do povo também aparecem mais, não é isso?

Pensando deste modo, a arte já ensaia o futuro com maestria. E o papel da sociedade, do Estado com a cultura, deveria ser mais de fomento, de incremento, de incentivo a todo tipo de manifestação cultural. Mas, necessariamente, o Estado deveria incentivar as manifestações culturais brasileiras, locais, a cultura local. O Estado necessitaria abrir mais canais de comunicação e traçar caminhos para o diálogo. “Porque se ele não abrir, se ele não ouvir verdadeiramente quem está na ponta, ele não vai conseguir gerir essa política”, como nos disse o entrevistado K. Oferecer produtos gratuitos que amenizassem os custos das obras, serviços e produtos culturais seriam maneiras de garantir o acesso à população e o apoio dela às manifestações artísticas.

Então, como afirmou o entrevistado W: caberia ao Estado e à sociedade fazer escolhas inevitáveis, “ainda mais quando o cobertor é curto”. Há de se fazer escolhas éticas inclusive: “se é para dar uma resposta a um artista, de que o projeto dele não foi aprovado numa lei de incentivo, porque não tem condição de captar isso fora, ele tem que dar essa resposta, porque é isso mesmo.” A sociedade civil, nesse sentido, deveria estar ciente do que se faz da arte, ou do seu patrimônio cultural, através da mídia. A sociedade civil é fundamental nessa engrenagem, porque é a partir dela que se vai pensar em traçar as políticas e diretrizes. Então, o papel da sociedade seria também organizacional. Seria de mobilização, no sentido de reivindicar o que é seu por direito. Ou, como observou o entrevistado X, na história da arte no mundo, a arte foi forte ou a cultura foi significativa em determinados momentos em que existiu um movimento de pessoas que se integraram por alguma coisa que não era necessariamente só o rompimento com uma estética antiga ou a proposição de uma estética nova. Já os movimentos artísticos existiram basicamente em momentos de ruptura, confronto ou situações em que houve a necessidade de os artistas se unirem, até politicamente. Então, no momento em que os artistas pararem de se interessar apenas em disputar os cargos de burocratas da cultura e agirem criticamente contra o Estado e os grandes grupos econômicos, o papel da arte voltará a ser legitimado pela sociedade. Além disso, cabe a toda sociedade fiscalizar o que está sendo subvencionado com os recursos públicos.

A arte politicamente engajada possibilita para o espaço público o ensaio do futuro, porque a arte apresenta o futuro com uma crítica ao presente. Isto ocorre com várias obras da literatura, do cinema e do teatro. Essas obras, muitas vezes, conseguiram antecipar e abrir uma janela para o futuro. A arte também tem a capacidade de possibilitar a emergência do pensamento divergente, divulgando a obra hermética ou obra popular e garantindo a consolidação do *status quo* ou a inspiração por mudanças; trazendo a tradição ou a inovação; a noção de gênero e a noção de número; o individualismo e a consciência de classe. Assim como a cultura, a arte também prima pela diversidade e essa é uma condição a ela inexorável.

Portanto, as políticas públicas além de ampliar os espaços culturais nas cidades deveriam proporcionar a existência de espaços públicos onde se debatessem propostas e ações, divulgasse os programas definidos e promovesse a distribuição dos recursos. Sem espaço público, as políticas culturais são governamentais e não públicas, são “ditaduras disfarçadas de democracia” ou ações de cunho populista.

7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o processo de construção da pesquisa se buscou investigar qual a relação que existia entre a ideia de espaço público e espaço cultural, a partir de obras literárias e científicas e contribuições de autores com amplo conhecimento, assim como através da colaboração de homens e mulheres, jovens e adultos, que participaram de um diálogo polifônico estabelecido (entre o autor da dissertação e os seus interlocutores).

A proposta de pesquisa envolvia a possibilidade de se aglutinar a ação e o discurso. Ou seja, a proposta do formato da pesquisa era de experimentar também um estilo de texto que contemplasse a ideia de espaço público. Esta ação permitiu misturar autores consagrados em suas carreiras acadêmicas (com autoridade para falar) com alguns pesquisadores não tão (re)conhecidos pelo meio acadêmico (mas com indubitável “conhecimento de causa”).

Ainda em respeito à noção de espaço público, também os discursos e a diversidade de opiniões dos jovens entrevistados e de quatro especialistas (artistas e gestores) foram valorizados. Desse modo, o papel principal do pesquisador foi o de mediar o poder dos enunciados, ou seja, procurar corrigir o problema dos enunciados investidos de autoridade que, muitas vezes, dão o tom das pesquisas e as tornam repetitivas.

A proposta foi então registrar os discursos – sobre os temas (e os lugares levantados na dissertação – realizados por pessoas de diferentes classes sociais, graus de escolaridade e faixas etárias. Isto possibilitou o diálogo plural entre diversos atores e o pesquisador. E se ampliou nossa capacidade de observação e de entendimento, colaborando no estudo que propôs a investigar também quais eram as relações de poder (estabelecidas por diversos atores sociais) nos espaços públicos e culturais: Centro Cultural Lagoa do Nado, Centro Cultural UFMG e Palácio das Artes.

Entender a Cultura como uma realidade plural permitiu a compreensão de que a diversidade cultural é a sua principal potência. Assim, os processos de homogeneização cultural, por serem processos de alienação e de isolamento dos indivíduos, também podem desconstruir os laços afetivos construídos pela Cultura. Afinal, ao mesmo tempo em que a Cultura possui a pluralidade em sua essência, também forma vínculos, pertencimentos e identidades coletivas. E desse modo, o direito à cultura seria o direito

de fazer parte dessa diversidade, como também de dela usufruir, em um estado de paz, pautado no diálogo.

Os conhecimentos adquiridos nessa dissertação foram úteis para o entendimento das relações de poder, observadas em trabalho de campo. Aliás, foram estas relações que deram motivação e fôlego para a pesquisa se desenvolver. Esse estudo poderá ser útil a outros pesquisadores, no intuito de se aprofundar questões relacionadas aos temas investigados.

Esta pesquisa abrangeu diversas correntes do pensamento, escolas e disciplinas acadêmicas que trabalham com o tema, o significado e as discussões sobre Espaço Público, Espaço Cultural, Políticas Públicas Culturais, Poder, Espaço e Cultura. Em princípio optou-se pelos autores que discutem o tema na perspectiva do pensamento dialético ou do materialismo histórico. A razão principal para esta escolha é que esta corrente de pensamento trata os temas discriminados de uma forma mais abrangente, não o dissociando da política, da economia, dos interesses do Estado e das classes mais abastadas. Entretanto, reconhecendo seus limites e lacunas de análise e de abordagem, ao longo da pesquisa, autores da Geografia Cultural, da Filosofia, da Sociologia e da Antropologia também foram inseridos, porque incluem os conceitos de cultura e práticas culturais em suas discussões na busca do entendimento sobre os temas objetivados na pesquisa.

A discussão conceitual a respeito da cultura não poderia estar desvinculada de uma percepção/discussão práticas. A partir deste elo entre os aspectos conceituais e práticos, pode-se compreender como está sendo formado o mundo moderno com relação aos espaços coletivos de uso público. Desta forma, propôs-se ir além da pesquisa sobre os dos significados das expressões *espaço público*, *espaço cultural* e *políticas públicas culturais*, na perspectiva de se procurar entender o funcionamento deste ao longo do tempo histórico, em diferentes contextos e recortes territoriais (na Europa, na América Latina, nos Estados Unidos e no Brasil), assim como através de autores que realizaram densas pesquisas sobre o assunto.

Porém, a pesquisa partiu do princípio de que as categorias conceituais de análise da Geografia poderiam servir de parâmetro e referência para estudos de espaços públicos culturais urbanos, que são dinâmicos e com propostas muito diferentes em variados aspectos, mas que não escapam à lógica espacial. Estes lugares possuem

diferenças, mas também apresentam similitudes que podem ser explicadas a partir do conhecimento do que é Espaço.

As categorias conceituais da Geografia também influenciaram na realização do roteiro de entrevistas da pesquisa empírica. Assim, os entrevistados refletiram sobre a Cultura nas cidades, a relação entre espaços públicos e privados, a disputa de territórios, as diferentes paisagens, a percepção e análise dos lugares elencados a partir de escalas diferentes e a importância das redes na composição espacial. As categorias espaciais apareceram nos discursos dos entrevistados de forma direta e também subliminarmente. Portanto, os conceitos geográficos foram essenciais, na pesquisa, para explicar os processos de transformação do espaço público e privado, assim como para compreender que o espaço (junto com as categorias que o acompanham) faz parte da dinâmica da cultura e das políticas públicas culturais.

A partir das reflexões apresentadas nos três capítulos da dissertação, a principal constatação que se pode fazer é a de que, no mundo contemporâneo, como já foi demarcado nesse trabalho, há uma tendência de esvaziamento político nos espaços públicos e de deslocamento de sua função. A política passa a ter lugar próprio, a arte também. O espaço público não deixa de ser político, mas perde a função de ser arena política de decisão e de ensaio. A função que prevalece aí é a de crítica (política, social, econômica, artística), que, porém, sofre interferência da economia, de interesses privados. Assim, o espaço público torna-se o principal meio para se divulgar produtos e serviços. Anúncios e propaganda competem neste mesmo lugar com a ideologia, o simbólico e com as práticas políticas. A publicidade em excesso é, efetivamente, um fator negativo presente no espaço público contemporâneo. E com a desmaterialização do dinheiro, da moeda, que se transformou em crédito, a internet (a mais nova dimensão do espaço público) se converte em um verdadeiro múltiplo *Shopping Center Online* na medida em que os mecanismos de controle privados se aprimoram. Dialoga-se, assim, novamente, com Silverstone, quando ele lembra Hannah Arendt e argumenta que, os limites entre o público e o privado estão minados, com a presença de um público midiático, sobretudo pela televisão, e que as redes *online* implicam na privatização da sociabilidade.⁴⁰² Mas, como a diversidade de fontes de informação e de ações (individuais e políticas) é maior na *internet* do que em outros veículos de informação (TVs, rádios e jornais, por exemplo), o fenômeno de privatização, nessa mídia recente, é

⁴⁰² SILVERSTONE. *La moral de los medios de comunicación*, p. 179.

ainda incipiente. Por isso, ao lado de um crescente processo de privatização desse meio público (através do controle do saber e da informação) há no momento uma sensação de liberdade que anteriormente havia se deteriorado, devido aos vários processos de concentração do poder e do saber pela via econômica, política e judicial.

Com a entrada em cena dos meios de comunicação, desde a imprensa até a *internet*, o espaço público clássico (como as ruas e as praças, por exemplo) foi deixando de ter importância política, e passou a ter um peso mais cultural, adquirindo outros sentidos, outras finalidades, como a de se destinarem a se tornar espaços de lazer (direito ao esporte) ou vias de acesso e redes de transporte (direito à acessibilidade, direito de ir e vir). O espaço público (meio para se declarar, reivindicar, anunciar), nos últimos dois séculos, ganha o sentido de opinião pública e passa a se constituir como uma espécie de aglutinador de pessoas. O espaço público clássico, em relação a seu papel de levantar questões, de fazer política, perdeu espaço assim para os veículos de comunicação de massa, muito mais eficientes no sentido de captar a atenção de milhões de pessoas (e não mais para centenas ou milhares). Por isso, ocorre atualmente a emergência da *internet*. Ao mesmo tempo, o espaço político se diferencia do espaço público, e a tomada de decisões é concretizada aí através de uma hierarquia de poderes distribuída em lugares determinados. Assim, nem todos os lugares que pertencem ao Estado são concebidos como espaços públicos. A tomada de decisão do poder judiciário (que emite sentenças e já utilizou a praça pública para julgamentos, condenações e execuções), do poder político, executivo (prefeituras, secretarias, ministérios, palácios, escolas) ou legislativo (câmaras de deputados, assembleias de vereadores, o Congresso Nacional) ocorre em lugares com funções e funcionamento pré-estabelecidos, com normas rígidas de controle e comportamento social (lugares restritos aos representantes e aos funcionários desses poderes do Estado - e nos quais o acesso do público é cerceado, pois ocorre de modo bastante limitado).

Por outro lado, na escala das cidades, pode-se entender esta situação de despolitização nos ambientes construídos, que têm a função ou o uso público, chamados de espaços públicos tradicionais. Frente à deterioração da família, Igreja, comunidades locais e da possibilidade de se compartilhar as experiências comuns que estes espaços ofereciam, há o capitalismo e a industrialização que, a partir de uma racionalidade científica, reordenam o espaço público. Considera-se que as mudanças profundas ocasionadas pela indústria na produção de mercadorias, principalmente no setor de

transportes e comunicação, modificaram o sentido (significado prático) de dois exemplos emblemáticos de espaço público: a rua e a praça. A concentração de poder na capital mineira também se explicita, sugestivamente, na toponímia de suas ruas, praças, lugares públicos e monumentos históricos, assim os políticos marcam os lugares com a memória dos vitoriosos – do republicanismo das famílias tradicionais mineiras do século XIX e do modernismo do século XX, ao “choque de gestão” desenvolvimentista do início do século XXI. É a constatação da apropriação simbólica do espaço urbano.

Os espaços públicos culturais também são influenciados pelas relações de poder inseridas no espaço belo-horizontino. No entanto, há um longo distanciamento entre os discursos de democratização cultural (utilizado pelo Estado e pelo Mercado Cultural) e as ações concretizadas pelas políticas públicas culturais. Consequentemente, as reivindicações acerca dos direitos à cultura perdem consistência diante da cultura como valor econômico, valorizada pelos governos atuais. Nesse contexto, quando se reivindica no Brasil a democracia como forma de solucionar problemas de direito, inserem-se nas preocupações e propostas, as idéias e fundamentos também da Social-democracia (a supremacia da ação política em contraste à supremacia da ação econômica), no intuito de corrigir as distorções (sociais, econômicas, educacionais) e isolamentos (exclusão) que as várias formas de poder ocasionam (e o Mercado não tem a capacidade de resolver).

Através das entrevistas com os jovens e com os especialistas, a análise sobre os temas principais da pesquisa (Políticas Públicas Culturais, Espaço Público e Espaço Cultural) apresentou como diagnóstico a crescente necessidade de se realizar a consulta pública, o desenvolvimento de pesquisas culturais, o incentivo aos debates, assim como de se divulgar amplamente o que está se fazendo através da adoção de políticas públicas culturais (em nível de Estado em parceria também com a iniciativa privada), como também através das políticas públicas culturais institucionais (na escala das instituições culturais públicas, como o estudo de caso apontou) e também os resultados. Essas seriam algumas formas de estimular o estabelecimento de relações de pertencimento e cidadania na escala das cidades, e de se aproximar os centros culturais da comunidade envolvida.

Entre os jovens, principalmente os na periferia de Belo Horizonte, evidenciou-se uma carência de espaços culturais públicos que poderiam promover não apenas as atividades culturais, mas também a sociabilidade entre eles. Neste sentido, os parques,

as praças e os espaços de lazer e cultura são lugares fundamentais para a viabilização de uma mediação entre diferentes grupos sociais. Por isso, as políticas públicas culturais em Belo Horizonte necessitam deixar claro quais segmentos sociais prioritariamente poderão ser atendidos por elas (por exemplo, em termos de faixa etária) e quais demandas de atividades poderão ser atendidas.

Nota-se, então, que há a necessidade de estudos aprofundados no setor cultural. E não há, atualmente, nas leis de incentivo uma preocupação clara em relação ao financiamento de pesquisas que pudessem não exclusivamente dimensionar a importância do peso econômico do setor cultural, mas que viessem a levantar demandas, a apontar erros e estratégias, e a evidenciar que os aspectos simbólicos da cultura são tão relevantes quanto à geração de renda.

Além disso, as políticas públicas culturais (para corrigir as distorções sociais) em Belo Horizonte, e também num contexto mais geral de todo o território brasileiro, para se tornarem eficazes, podem estrategicamente privilegiar a formação e a educação desde a mais tenra infância; propiciando a mediação cultural que incentive o diálogo entre o público em formação e os produtores culturais; entre as obras artísticas e culturais e o público não acostumado a estes espaços; entre artistas em potencial (no sentido profissional) e artistas experientes. A divulgação (também ferramenta estratégica) precisaria ainda atingir o público em potencial e, para isso, além das velhas formas de divulgação (propaganda na TV e jornais, panfletos, chamada em rádio e *marketing*, carro de som), deveriam ser acionadas a *internet* e uma série de possibilidades de tornar pública a programação dos espaços culturais. E dependendo do público a se atingir, faz-se necessário investigar quais seriam as mídias mais adequadas.

No caso dos espaços culturais públicos de Belo Horizonte, se cada aluno recebesse uma programação, em mãos, na escola, isso garantiria uma parcela significativa de cidadãos informados sobre o que está acontecendo em sua cidade em termos de agenda cultural. Ademais, o que se observa é que os materiais de divulgação de todos os espaços culturais da cidade paradoxalmente somente circulam nos próprios espaços culturais. A proposta seria romper este círculo vicioso e ampliar-se a informação concernente ao setor cultural local.

Outra forma de se atrair mais interessados em cultura seria a promoção de eventos multiculturais que procurassem atrair públicos diferentes (de várias idades, condições sociais, localidades, gostos ou integrantes de várias “tribos urbanas”). Esta

interação possibilitaria que a divulgação ocorresse pelo processo de comunicação interpessoal (“boca a boca”), em segmentos diferentes, ampliando-se assim a informação sobre os espaços culturais. E, ainda, seria preciso que se zelasse pelo público através de atendimento, programação e oferta de espaços de qualidade – o que seria essencial também para atrair novos públicos.

E se a Democracia é uma condição política que garante legalmente a manutenção da opinião pública através da ampliação do espaço público, ela também permite a cobrança e fiscalização incessantes das ações políticas concretizadas. Por isso, também se questionou, a respeito dos espaços culturais elencados na dissertação a aproximação entre o discurso democrático e a ação prática. Então, embora alguns espaços (como o Palácio das Artes, a Lagoa do Nado, o Centro Cultural UFMG) apresentem, em seus discursos institucionais, a função do exercício da democracia e a preocupação com o cumprimento dos ideais democráticos, garantidos na Constituição de 1988, na prática, estes discursos não são cumpridos totalmente. O que se constata, na realidade, é a segmentação, o descumprimento do direito de ir e vir. Nos olhos dos seguranças, lê-se: “é proibido deitar, dormir, namorar, discutir, festejar e entrar aqui”. Se aos seguranças e aos policiais, nos locais abertos ao público, não se impõem limites para o exercício do poder de coerção, estes locais ficam com o uso restrito e com a função pública limitada.

Entretanto, se a democracia é uma condição política que assimila modos não despóticos de governar, um projeto de democracia radical deveria assumir que a concentração de poder (em todos os níveis) nas mãos de poucos é um impedimento para que uma democracia de fato prevaleça.

Nós nos diferenciamos em termos de cor, etnia, lugar, língua, classe social e econômica, nível de instrução, idade e gênero, dentre outras diferenciações. Estas condicionantes agrupadas indicam quem está no poder em certas sociedades (na família, no trabalho, no território). E, ser homem ou mulher, do morro ou do asfalto, da roça ou da cidade, rico ou pobre, universitário ou analfabeto, menor ou maior de idade, trabalhador ou desempregado, processado ou de “bons antecedentes” são condições que se transformam em diferenças culturais e de identidade.

É também por isso que o conceito de cultura foi relevante e pertinente na pesquisa: porque ele nos auxiliou a entender que as hierarquias de poder e os processos de tomada de decisão, não podem ser explicadas pelo viés econômico apenas – embora

o poder econômico seja decisivo em muitos casos, principalmente quando se analisa processos de dominação (espacial, territorial, social, por exemplo).

A cultura é praticada por todo ser humano; todo homem ou mulher é um ser cultural. No entanto, numa sociedade de classes, a cultura pode se manifestar como o poder intelectual de poucos. Isso acontece porque a cultura é confundida e classificada como educação e como arte erudita. Porém, a cultura não possui apenas esse caráter uniforme, embora crie estruturas.

A cultura, em sentido amplo, é “formada pelos conjuntos de símbolos que em diferentes épocas e em diferentes lugares exprimem os pensamentos, os sentimentos e as ações dos homens”.⁴⁰³ Porém, na sociedade capitalista brasileira, dividida em classes, a cultura da classe operária (e do restante da plebe) é, constantemente, desprezada e classificada como inculta. A dominação pelo saber (uma das formas do ordenamento social) deve ser questionada pelas classes não burguesas. Deste modo, existem expressões culturais, advindas das culturas populares tão interessantes para fazerem parte das atividades de um espaço cultura quanto às concernentes ou oriundas da cultura erudita.

Então, as propostas de serem pensados também projetos culturais que remetam à questão da diversidade cultural precisam respeitar as diferenças culturais (que a experiência humana proporciona); e não estabelecer a cultura apenas como valor de troca, como forma de consumo e produto (mas, concebê-la, ao contrário, como produção intelectual, como obra e como valor de uso). Os projetos culturais efetivamente públicos necessitam se adaptar ao usuário, pois, do contrário, o que pode acontecer é uma imposição cultural. Por último, é necessário se pensar em projetos que permitam também a popularização da cultura (indicada por Marilena Chauí), não fragmentando o saber e lutando por condições de acesso à cultura produzida pelas diferentes classes sociais.

A cultura, na perspectiva atual, deve ser encarada como um direito, nas mesmas condições e nos mesmos patamares que a saúde e a educação. O *espaço público*, na forma de espaço cultural, tem a importante função de contribuir para a difusão cultural e a popularização dos bens imateriais produzidos pela sociedade.

Em síntese, quando foram apresentadas três realidades que aparentemente se apresentavam opostas e inconciliáveis (até paradoxais!), através de uma investigação

⁴⁰³ CHAUI *et al.* *Política cultural*, p. 26.

polifônica que apresentou muitos discursos sobre temas variados constatou-se que foram as relações de poder (os diferentes capitais sociais que se formaram na cidade) as que mais contribuíram para determinar a diferença entre os espaços culturais investigados. O espaço público cultural compreendido a partir da escala dos sentidos e da imaginação humana, sendo ao mesmo tempo físico e conceitual, é também socialmente produzido e reproduzido: percebido (através do corpo e da experiência corpórea), concebido (pelos planejadores e pelo poder dominante) e vivido (unindo a experiência e a cultura, o corpo e o imaginário de cada um de nós).

Por serem espaços culturais (que envolvem principalmente espaços que divulgam os saberes filosóficos, artísticos, científicos e também populares) apresentaram similitude no que se refere a alguns serviços que os equipamentos multiculturais modernos urbanos mantêm (exibições de obras e eventos artísticos e culturais, ponto de encontro, espaço para o lazer e para o desenvolvimento de oficinas, palestras e encontros) com intensidade diferente de acordo com o investimento (econômico) e com o envolvimento da comunidade eleita por esses espaços como público (de usuários e de trabalhadores de cada saber). Cada espaço abre um leque de oportunidades para um nicho de público e a programação é o resultado desta liberdade que se abre.

Quando procuramos descrever e analisar os lugares, a dissertação não dispensou a herança do caráter *idiográfico* da Geografia Tradicional, principalmente de influência francesa, pois, buscou-se também a síntese regional (um mapa analítico e dinâmico do espaço público cultural de Belo horizonte) através das diferentes paisagens (dominantes, subdominantes e alternativas) e dos lugares públicos e culturais apresentados. Porém, a dissertação objetivou analisar com mais ênfase os casos mais singulares, na forma de estudo de caso e entrevistas, através dos processos (das ações e discursos) ao invés da análise das diferentes paisagens como um quadro fixo.

Concomitantemente, considerou-se a importância da herança *nomotética* (a visão do todo, o cosmos, herança da escola alemã, que ao investigar o espaço terrestre valorizava o seu conjunto). Esta influência pode ser identificada quando foi apresentado o conceito de espaço como uma totalidade, sob a influência de Duarte, Santos e Lefebvre.

Assim, quando a explicação nomotética apresentava uma compreensão generalizada de um determinado caso ela poderia ser contrastada com a explicação

idiográfica, que apresentava uma descrição completa de um caso determinado (adquirida pela experiência do pesquisador, pela observação e através dos entrevistados).

Ao longo da dissertação, houve uma politização do discurso científico da narrativa, que assumiu um cunho ideológico sob a influência, principalmente, da Geografia Urbana de viés marxista que busca valorizar os estudos sobre os conflitos sociais urbanos. Nessa perspectiva, o espaço seria ativo, e não somente, o palco para a ação do capital. A utilização do espaço é apresentada aí como desigual, e os conflitos de interesses e o fenômeno da urbanização são considerados como reflexos das relações de dominação: das políticas urbanas; dos processos de produção do espaço urbano, como também dos movimentos sociais urbanos. Por isso, existiu, na investigação, a preocupação em denunciar as profundas disparidades sociais também promovidas pelo Capitalismo (analisadas na escala nacional, regional e local), propondo-se soluções para mudar esse quadro. E o foco da preocupação refletiu sobre a liberdade no espaço público e sobre a cultura como um direito, politizando o termo, assim como, considerando as políticas públicas culturais como parte do direito à cultura.

Com a experiência da Geografia Cultural, oportunizada pelo orientador: Dr. J. A. S. de Deus, houve uma revalorização do conceito de paisagem (paisagem cultural: a dimensão espacial da cultura), considerada como uma pista do espaço socialmente produzido, assim como da cultura. Porém, hoje, focada mais nos processos que nos padrões. Assim, como existiu também a valorização da diversidade cultural, e esta, sendo considerada como a sua maior potência.

Com Arendt descobriu-se que o poder vai além da força e da violência, pois também envolve toda a capacidade do ser humano de se organizar socialmente. O que mais prejudica a ampliação das relações sociais é o isolamento. Através de Foucault, os procedimentos que visam o ordenamento e o controle social, mesmo dentro das democracias, foram evidenciados e a partir daí, assumiu-se que uma das formas de combatê-los seria, em primeiro lugar, denunciá-los.

Por ser de formação humanista e pacifista, o autor direciona a dissertação para um horizonte na qual se propõem a ampliação do espaço público como forma de inserção de todos (sem exceção) no processo de formação democrática através da ação política, não mais pautada nos ideais idealistas europeus (segregacionistas), mas em um contexto contemporâneo em que os direitos não são sinônimos de privilégio da classe

que visa assumir o poder. A ampliação dos direitos culturais ficou esclarecida assim, como a oportunidade legal e prática para a ampliação de culturas alternativas e para a própria diversidade cultural.

Portanto, a partir de um estudo geográfico, ao mesmo tempo polifônico (com muitas contribuições) e dialógico (pautado na reflexão a partir do diálogo entre diferentes atores) chegou-se a conclusão de que os espaços públicos culturais podem ir além do que hoje se propõe, porque há ainda muito a se fazer quanto à ampliação da democratização cultural e do acesso a cultura, assim como existe ainda um longo caminho a ser percorrido para o fortalecimento dos direitos à cultura. Neste sentido, os espaços culturais precisam retomar o caráter de espaço público e abrir os debates, pensando-se não apenas nos interesses das várias classes, mas também nas diversas faixas etárias, porque na atual circunstância, o público adulto (com maior potencial de consumo e renda) tem sido privilegiado. As políticas públicas, em um contexto efetivamente democrático têm potencial por outro lado, para atender prioritariamente aos menos favorecidos (os jovens, as crianças e os velhos, aqueles com menor poder aquisitivo, de mobilidade, e principalmente atores como todos esses, habitantes das periferias).

8 - REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (Orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Instituto Cidadania, 2005. 448 p.

ADORNO, Theodor. A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria: Entrevista. *Lua Nova*, São Paulo, n. 60, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300008> Acesso em: 20 mar. 2012.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do estado. In: ŽIŽEK, Slavoj. (Org). *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro; Revisão de tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

AMOSSY, Ruth; KOREN, Roselyne. Présentation. *Revue Sémen* 17, Argumentation et prise de position: pratiques discursives. Besançon: Presse Universitaires Franc-Comtoises, n. 17, p. 9-18, 2004. Tradução de Ida Lúcia Machado.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 336 p.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2000. 192 p.

ARAÚJO, Inesita. Razão polifônica: a negociação de sentidos na intervenção social. In: *Perspectiva ciência informação*, Belo Horizonte, n. especial, p. 46-57, jul./dez. 2003.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que c'est la politique?* Paris: Seuil, 1995.

ARENDT, Hannah. *The human condition*. 2. ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1998.

BAKHTIN, Mikhail M. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia de linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 27-38.

BARROS, José Márcio. *As mediações da cultura*. Belo Horizonte: Editora PUC/Minas, 2009.

BELO HORIZONTE. Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte-URBEL. *Plano Global Específico da Vila São Tomás*. Belo Horizonte: URBEL, 2000.

BELO HORIZONTE. Decreto n. 14.424 de 18 maio 2011. Regulamenta a Lei n. 9.577/08, que “Cria o Conselho Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e dá outras providências”. *Belo Horizonte*, Secretaria Municipal de Governo, 19 maio 2011. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1058316>> Acesso em: 1 nov. 2011.

BELO HORIZONTE. *Lei orgânica do município*. art. 166, cap. VI, 21 mar. 1990. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/municipais/a_pdf/lei_organica_mg_belo_horizonte.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2011.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *Caderno de texto da II Conferência Municipal de Habitação*, Belo Horizonte, p. 9, abril 2002.

BENEVOLO, Leonardo. *A origem da urbanística moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1981. 167 p.

BERMAN, Antoine. Bildung et Bildungsroman. In: BERMAN, Antoine. *Le Temps de la réflexion*. Paris: Gallimard, 1983. p. 141-159. (volume 4)

BOASE, Jeffrey; WELLMAN, Barry. Redes Virais: viroses biológicas, computacionais e de mercado. In: DUARTE, Fabio; SQUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (Orgs.). *O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 65-95.

BLAU, Peter. *Exchange And Power In Social Life*. New York: John Wiley & Sons, 1964.

BLAU, Peter. *Structural contexts of opportunities*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. The forms of social capital. In: RICHARDSON, J. G. (Ed.). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York: Greenwood, 1986.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOTELHO, Isaura. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *Revista Espaço e Debates*, São Paulo, v. 23. n. 43-44. jan/dez. 2003. (Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos).

BRAGA, Rhalf Magalhães. O espaço geográfico: um esforço de definição. *Espaço e Tempo*, GEOUSP, São Paulo, n. 22, p. 65-72, 2007.

BRAGA, Rosalina Batista. *Conhecendo a cidade pelo avesso: o caso Salvador*. Belo Horizonte: Livraria Del Rey, 1994.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Seção II, art. 215-217. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 10 dez. 2011.

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo. Cultura do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: ABRAMO, Helena; BRANCO, Pedro (Org.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 175-224.

BURT, Robert. *Structural holes: the social structure of competition*. Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

CADERNOS DO CEHC. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, n. 7, out. 2002. (série cultura).

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995. 150 p.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO, Ana Maria. Retomando possibilidades conceituais: uma contribuição à sistematização do campo da Informação Social. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 32, n. 2, p. 107-114, jul/dez. 1994.

CARDOSO, Maria Cecília D. Projeto de implementação do Centro de Cultura de Belo Horizonte. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2. p. 203-216, jul/dez. 1994.

CARLOS, Ana Fani (Org.). *A geografia em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1999.

CARLOS, Ana Fani. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001. 366 p.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 617 p.
- CASTELLS, Manuel. La comunicacion en la era digital. In: CASTELLS, Manuel. *Comunicacion y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. cap. 2, p. 87-190.
- CHARAUDEAU, Patrick. A estruturação sociolinguageira e o quadro metodológico. In: CARNEIRO, Augustinho Dias. *O discurso na mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do autor, 1996. p. 34-43.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHAUÍ, Marilena de Souza *et al.*. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. 78 p.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. 103 p.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2007. 367 p.
- CHAUÍ, Marilena de Souza; DAMIANI, Emílio. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. 118 p.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia*. Tradução de Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 350 p.
- CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth C. A. Pimenta. Florianópolis: Editora UFSC, 1999. 453 p.
- CLAVAL, Paul. A volta do cultural na Geografia. *Mercator: Revista de Geografia da UFSC*, Florianópolis, ano 1, n.1, p. 19-28, dez., 2002.
- COELHO, José Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.
- COELHO, José Teixeira. *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997. 592 p.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1996. 94 p.
- COELHO, Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 124 p.
- COLEMAN, J. S. Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, Chicago, v.94, p. 95-120, 1988.

COLEMAN, J. S.. *Foundations of social theory*. Cambridge; Massachusetts: Belknap Press, 1990.

COSGROVE, Denis E. A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. Tradução de Olívia B. L. Silva. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 92-122. (Original em inglês).

COSTA, Heloisa S. M.; COSTA, Geraldo Magela. Repensando a análise e a práxis urbana: algumas contribuições da teoria do espaço e do pensamento ambiental. In: Diniz, C. C.; Lemos, M. B. (Org). *Economia e território*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 362– 365.

COSTA, Stael *et al.* Os espaços livres de Belo Horizonte. *Paisagem Ambiente: ensaios*, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, n. 26, p. 51-72, 2009. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/paam/n26/04.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão cultural, profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007. 196 p.

DAMIANI, Amélia Luisa. A Geografia e a construção da cidadania. In: CARLOS, Ana Fani. *A geografia na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1999.

DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1105-1128, out. 2007. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

DELEUZE, Gilles. *De “Nietzsche y la filosofía”*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986. 78 p.

DEUS, José Antônio Souza de; BARBOSA, L. de D.; TUBALDINI, Maria A. dos Santos. Realidades culturais na organização do espaço: lutas pela terra e emergência de identidades coletivas no contexto da Amazônia brasileira e sulamericana. *Ageteo*, Rio Claro, UNESP, v. 36, n. especial, p. 157-167, set. 2011.

DUARTE, Gustavo Henrique. Espaços de convergência e utopia: um diálogo entre as obras de Milton Santos e de Henri Lefebvre. *Cadernos IPPUR-UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 137-146, 2001.

DUHAU, Emílio. Las metropolis latinoamericanas en siglo XXI: de la modernidad inconclusa a las crisis del espacio público. *Cadernos IPPUR-UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 41-68, jan./jul. 2001.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

- ECO. *Como se faz uma tese em Ciências humanas*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008. 184p.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERREIRA, Ana Paula. Sem lenço nem documento: pesquisa investiga a participação dos jovens brasileiros na vida pública. *Boletim da UFMG*, Belo Horizonte, n. 1512, Ano 32, p., dez. 2005. Disponível em: <http://www.ufmg.br/boletim/bol1512/quinta.shtml>.> Acesso em: 19 maio 2011.
- FLEURY, Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC, 2009. 170 p.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 219p.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FRANCO, Maria Ciavatta. Quando nós somos o outro: questões teórico-metodológicas sobre estudos comparados. *Educação & Sociedade*, Campinas, ano 21, n. 72, p. 197-230 ago. 2000.
- FREITAS, Eliano de Souza Martins *et al.*. *A produção do espaço urbano: Belo Horizonte, de cidade à metrópole*. Belo Horizonte: PBH, 2006. (Texto-base para as atividades do Módulo III – A metropolização e o direito à cidade – do curso de capacitação de agentes e conselheiros municipais).
- FUKUYAMA, Francis. Social capital, civil society and development. *In: Third World Quarterly*, v. 22, n. 1, p. 7-20, fev. 2001.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis Garcia; GONZAGA, Ribeiro Gonzaga. *Lagoa do Nado: um lugar e suas histórias, sítio, parque, centro cultural*. Belo Horizonte: Museu histórico Abílio Barreto, 2009. 42 p.
- GIRARD, Augustin; GENTIL, Genevieve. *Cultural development: experiences and policies*. Paris: Unesco, 1983. 186 p.
- GOTTDIENER, Mark. *A produção social do espaço urbano*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- GRANOVETTER, Mark. The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, v. 78, n.6, p. 1360-1380, 1973.

GUATTARI, Felix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. *Espaços e Debates*, São Paulo, n. 16, Ano 5, p. [?], 1985.

GUILLAMÓN, Isaac Marrero. La producción del espacio público: Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano. *(Con)textos: revista d'antropologia i investigació social*, Barcelona, n. 1, p. 74-90, mai. 2008. Disponível em: <<http://www.con-textos.net>>. Acesso em: 10 jul. 2011

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1984. 397 p.

HABERMAS, Jürgen. O “espaço público”: 30 anos depois. Tradução de V. L. C. Westin e L. Lamounier. *Caderno de Filosofia das ciências humanas*, Belo Horizonte, v. 7, n. 12, p.7-28, abr. 1999.

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

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Tradução de Maria Ângela Caselatto. Bauru/SP: Edusc, 2008. 176 p.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. 316 p.

HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JACOBS, Jane. *Morte e vida nas grandes cidades*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Tradução para o espanhol de Joaquín Xiral. Cidade do México: Fondo de cultura econômica del México, 2001.

JOSEPH, Isaac. *Retomar la ciudad: el espacio público como lugar de la acción*. Colombia: Universidad de Medellín, 1999.

KANT, Emmanuel. Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique. In: KANT, Emmanuel. *Opuscles sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1990. p. 69-89.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Educ, 2002.

LAMAS, José Manuel Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 2004.

- LAMY, Marcelo. Princípio Constitucional do Estado Democrático e Direito Natural. *Revista Internacional d'Humanitats*, Barcelona, n. 9, p. 43-54, fev., 2006.
- LASH, Scott. Informacion. In: LASH, Scott. *Critica de la informacion*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. p. 37-137.
- LATOUR, Bruno. Como hacer para que las asociaciones vuelvan a ser rastreables?. In: LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducion a la teoria del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008. p. 223-365.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 178 p.
- LEFEBVRE, Henri. *Espacio y política*. Barcelona: Ediciones Península, 1976. 159 p.
- LEFEBVRE, Henri. Industrialização e urbanização: noções preliminares. In: LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991. 145p.
- LEFEBVRE, Henri. *L'idéologie structuraliste*. Paris: Éditions anthopos, 1971.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 4. ed. Paris: Éditions anthopos, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Éditions anthopos, 1968.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2006. 145 p.
- LEMONS, Celina Borges. Construção simbólica dos espaços da cidade. In: MONTE-MOR, Roberto de Melo *et al.* (Org.). *Espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: PBH/CEDEPLAR, 1994. p. 29-49.
- LESSA, Mônica Leite. A aliança francesa no Brasil: política oficial de influência cultural. *Varia História*, Belo Horizonte, UFMG, n. 13, p.18-95, jun. 1994.
- LITTLE, Paul Eliot. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade. In: SIMPÓSIO NATUREZA E SOCIEDADE: desafios epistemológicos e metodológicos para a antropologia, Gramado, 2002. (XXIII Reunião Brasileira de Antropologia).
- MAGALHÃES, Beatriz de A.; ANDRADE, Rodrigo F. *Belo Horizonte: um espaço para a República*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989. 216 p.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 199 p. (v. 1).
- MARTINS, José de Souza. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Hucitec, 1994.

MARTINS, Sérgio. *Poder, política, urbano e a caixa de Pandora*. Belo Horizonte: UFMG/IGC/Departamento de Geografia, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1963.

MATO, Daniel. Cultura, comunicacion y transformaciones sociales en tiempos de globalizacion. In: MATO, Daniel; FERMIN, Maldonado. *Cultura, comunicacion y transformaciones sociales en tiempos de globalizacion*. Buenos Aires: CLACSO, 2007. p. 13-84.

MELO, Alice; DINIS, Josiany. *Centro Cultural UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, [s. d.]. 18 p. (Folheto informativo).

MILANESI, Luiz. *A casa da invenção*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997. 189 p.

MINAS GERAIS. Decreto n. 44.866, 1º de agosto de 2008. Regulamenta a concessão de incentivos fiscais de estímulo à realização de projeto artístico-cultural no Estado, de que trata a Lei n. 17.615, de 4 de julho de 2008. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 ago. 2008. Disponível em: <http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/decretos/2008/d44866_2008.htm>. Acesso em: 05 dez. 2011.

MINAS GERAIS. Lei n. 15975, 12 de janeiro de 2006. Art. 4. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br>>. Acesso em: 09 dez. 2011.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. As teorias urbanas e o planejamento urbano no Brasil. Belém: UFPA, [s.d]. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.ufpa.br/epdir/images/docs/paper35.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2011

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128 p.

MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961. 590 p.

PRATES, Antônio Augusto Pereira. Capital social e Redes sociais: conceitos redundantes ou complementares. In: AGUIAR, Neuma (Org). *Desigualdades sociais, redes de sociabilidade e participação política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 47-60.

PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 2007. 260 p.

RAFESTIN, Caude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993. 269 p.

RAMOS, Luciene Borges. Centro cultural: território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea. In: ENCONTRO DE ESTUDOS

MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, III, 2007, Salvador. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007. p.1-14.

RAMOS, Luciene Borges. *O centro cultural como equipamento disseminador de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto*. 2007. 246 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org). *Crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 367-382.

RIMBAUD, Placide. *Société rurale et urbanisation*. Paris: Seuil, 1973. p. 283.

REVISTA DIVERSA UFMG. Belo Horizonte: UFMG, n. 3, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/diversa/3/espacosdaufmg.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

ROBINSON, Lindon J. *et al. Is social capital really capital?* Washington: World Bank, 2002.

RODRIGUES, Maria Lucia; LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *Metodologias multidimensionais em Ciências Humanas*. Brasília: Líber Livro Editora, 2006. 176 p.

RODRIGUES, Mariana Garrido. *A legitimidade do teatro como um produto cultural da cidade de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 2004.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena (casa): experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SANT'ANNA, Catarina. Poder e cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. In: MATO, Daniel (Coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO); Universidad Central de Venezuela, 2002. p. 265-276.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano, In: SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28; 123-166.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.

SANTOS, Milton. *O espaço cidadão*. São Paulo: Nobel, 1996.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton *et al.* (Org). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: HUCITEC/ANPUR, 1994. p. 15-20.

SANTOS, Milton. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. In: *Boletim Gaúcho de Geografia*, Porto Alegre, n. 21, p. 92-122, 1998.

SARMIENTO, Fausto. *Diccionario de ecologia*. Quito: Universidad de Georgia, 1974. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/critica/ecologia/diccionario/em.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

SASSEN, Saskia. *Una sociologia de la globalizacion*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. 336 p.

SERPA, Ângelo. Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. *Espaço e Tempo*, GEOUSP, São Paulo, n. 15, p. 21-37, 2004.

SEN, Amartya Kumar. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 410 p.

SHAYEGAN, Daryush. La fantasmizacion del mundo. In: SHAYEGAN, Daryush. *La luz viene de Occidente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008. p. 229-265.

SHAYEGAN, Daryush. La zona de hibridacion. In: SHAYEGAN, Daryush. *La luz viene de Occidente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008. p. 127-167.

SHAYEGAN, Daryush. Una identidad de arlequín. In: SHAYEGAN, Daryush. *La luz viene de Occidente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008. p. 95-124

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Ministério da Cultura, 2007. 193 p. (coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 2).

SILVERSTONE, Roger. *La moral de los medios de comunicacion: sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. 288 p.

SOBARZO, Oscar. A produção do espaço público: da dominação à apropriação. *Espaço e Tempo*, GEOUSP, São Paulo, n. 19, p. 93-111, Mês?, 2006.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1993. 324 p.

SOUZA, Hely Rodrigues Vieira de. *O passado, o presente e o futuro do espaço público na Vila São Tomás: a busca da cidadania pela via cultural*. 2003. 67 f. Monografia (Licenciatura em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SUPPO, Hugo. A política cultural da França no Brasil entre 1920 e 1940: o direito e o avesso das missões universitárias. *Revista de História da USP*, São Paulo, n. 142-143, p. 309-345, dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-3092000000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 out. 2011.

TAVARES, Hugo Moura. Raymond Williams: pensador da cultura. *Revista Ágora*, Vitória, n. 8, p. 1-27, 2008. (publicação anual).

TEIXEIRA, Elenaldo Celso. *O papel das políticas públicas no desenvolvimento local e na transformação da realidade das políticas públicas*. Salvador: AATBR, 2002. 11 p.

THERBORN, Göran. Globalização e desigualdade: questões de conceituação e esclarecimento. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 6, p.122-169, jul./dez. 2001.

THERBORN, Göran. *La ideología del poder y el poder de la ideología*. 3. ed. México: Siglo Veintiuno, 1991. 101 p.

THIOLLENT, Michel Jean-Marie. *Metodologia da Pesquisa-Ação*. São Paulo: Cortez, 1992.

VALVERDE, Rodrigo. *A transformação da noção de espaço público: a tendência à heterotopia no Largo da Carioca*. 2007. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VOESE, Ingo. *Análise do discurso e o ensino da língua portuguesa*. São Paulo: Cortez, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969. 355 p.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003. 464 p.

Sites:

BRASIL. Ministério da cultura. 26 anos do MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/15/26-anos-do-minc/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

BRASIL. Ministério da cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br>> Acesso em: 10 dez. 2011

BRASIL. Ministério da cultura. Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/regional/minas-gerais/>>. Acesso em: 17 nov. 2011

BRASIL. Ministério das relações exteriores. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/lingua-e-literatura/centros-culturais-do-brasil>>. Acesso em: 1 dez. 2011.

Centre Pompidou. Disponível em: < <http://www.centrepompidou.fr>>. Acesso em: 10 dez. 2011

Centro Cultural Lagoa do Nado. Disponível em: <<http://www.pbh.gov.br/ccln>>. Acesso em: 10 dez. 2011

Centro Cultural UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/ccufmg>>. Acesso em: 10 dez. 2011

Centro de estudos brasileiros. Disponível em: <<http://cebassuncaopy.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Cultura em pauta. Disponível em: <www.culturaempauta.com.br>. Acesso em: 11 nov. 2011.

Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br>>. Acesso em: 10 dez. 2011

IBGE – Disponível em www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1 Acesso em: nov. de 2011.

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

Institut de France. Disponível em: <<http://www.institut-de-france.fr/>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>> Acesso em: 17 nov. 2011.

MINAS GERAIS. Secretaria de cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Museu de artes e ofícios. Disponível em: <<http://www.mao.org.br>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Portal Belo Horizonte. Centro Cultural Lagoa do Nado. Disponível em: <<http://www.belohorizonte.mg.gov.br/local/diversao/espacos-culturais/centro-de-cultura-lagoa-do-nado>>. Acesso em: 6 maio 2011.

Portal Belo Horizonte. Regional Pampulha. Disponível em: <http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH/REGIONAL_PAMPULHA/HISTÓRIA_DA_REGIÃO>. Acesso em: 10 dez. 2011.

Portal Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/pbh/PBH/FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA> /<http://www.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

Portal Belo Horizonte. Fundação Municipal de Parques e Jardins. Disponível em <<http://www.portalpbh.pbh.gov.br/PBH / FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE PARQUE E JARDINS>>. Acesso em: 29 nov. 2011.

Portal Brasil. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/agenda-de-eventos/centros-culturais>> Acesso em: 10 dez. 2011

Praça da Liberdade – Circuito Cultural Arte e Conhecimento. Disponível em: <<http://www.circuitoculturalliberdade.mg.gov.br/projeto/conheca-o-projeto>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

PROMINAS – Companhia mineira de promoções. Disponível em: <<http://www.minascentro.com.br/pt-br/prominas/01/a-prominas.html>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Bibliotecas. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/bibliotecas>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

SEC-MG – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Museus. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/museus de Minas Gerais](http://www.cultura.mg.gov.br/museus-de-Minas-Gerais)>. Acesso em: 16 nov. 2011.

Seminário internacional de democratização cultural. Disponível em: <<http://www.duo.inf.br/acesso-cultura-cidadania-2.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

SERVAS – Serviço Voluntário de Assistência Social. Disponível em: <<http://www.servas.org.br>>. Acesso em:

UNESCO – Organization de Nations Unides. Disponível em: <<http://portal.unesco.org/culture/fr/>>. Acesso em: 6 nov. 2011

Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.ufmg.br/conheca/oo_entvinc.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2011.

Valores de Minas. Disponível em: <<http://www.valoresdeminas.servas.org.br/o-programa.php>>. Acesso em: 1 dez. 2011.

Vozes do morro. Disponível em: <<http://www.vozesdomorro.mg.gov.br/Programa/Default.aspx>>. Acesso em: 1 dez. 2011.

9 - ANEXO 1: ROTEIRO DE ENTREVISTAS

DATA:

Nome:

Idade:

Sexo: () M () F

Natural de:

Ocupação:

Escolaridade:

1 – Questões introdutórias

1.1 - O que você entende por Cultura?

1.2 - O que você entende sobre Arte?

1.3 - O que você entende sobre Política Pública Cultural?

2 – Políticas Públicas Culturais (em escalas diferentes)

2. 1 - O que você pensa a respeito das políticas públicas culturais aplicadas no Brasil?

O que você destacaria como exemplo positivo?

O que você destacaria como exemplo negativo?

O que falta se fazer?

E em Minas?

O que você destacaria como exemplo positivo?

O que você destacaria como exemplo negativo?

O que falta se fazer?

Em Belo Horizonte?

O que você destacaria como exemplo positivo?

O que você destacaria como exemplo negativo?

O que falta se fazer?

3 – Espaços Culturais

3.1 - Qual seria o seu ideal de “Espaço Cultural” ou Centro Cultural?

3.2 - Quais são as limitações e carências dos espaços culturais em BH?

3.3 - E a relação estabelecida com o público, como ele deve ser tratado?

3. 4 - Você conhece bem os espaços discriminados a seguir?

3. 4 a - Lagoa do Nado

3. 4 b - Centro Cultural UFMG

3.4 c - Palácio das Artes

3.5 - O que estes espaços têm em potencial e de diferencial?

3.5 b - O que falta neles?

3.6 - Com qual destes espaços culturais você tem mais afinidade e por quê?

Lagoa do Nado

Centro Cultural UFMG

Palácio das Artes

outros _____

3.7 – Você frequenta outros espaços culturais em BH? Quais?

4 – Políticas públicas e espaços culturais em outros contextos territoriais

4.1 - Quais espaços culturais (ou políticas culturais) em outros países ou cidades brasileiras você acha que serviriam de exemplo para nossa cidade?

4.2 - Qual (is) experiência(s) de política(s) pública(s) cultural(is), que você julga interessante (s) ou pertinentes (s) que foram aplicada (s) em outros países, cidades ou estados brasileiro?

5 – Perspectivas em relação ao futuro da Cultura e das políticas públicas

5.1 – Qual é a sua perspectiva de futuro para a cultura daqui para frente?

5.2 - Qual é a sua perspectiva de futuro para a cultura, daqui para frente, com relação às políticas públicas culturais?

5.3 – Qual é o papel a ser exercido aí pelo Estado?

5.4 – Qual é o papel a ser exercido aí pela da Sociedade Civil?

5.5– Qual é o papel do Setor Cultural a ser desempenhado, nesse contexto, pelos profissionais (artistas, produtores, gestores, técnicos e pesquisadores) que trabalham em contato direto com a Cultura?