



A EXPRESSÃO CULTURAL COMO UM CATALISADOR DO  
DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Eveli Ficher

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Engenharia de Produção.

Orientador: Marcos do Couto Bezerra  
Cavalcanti

Rio de Janeiro

Março de 2014

A EXPRESSÃO CULTURAL COMO UM CATALISADOR DO  
DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Eveli Ficher

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO INSTITUTO ALBERTO LUIZ COIMBRA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA DE ENGENHARIA (COPPE) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM CIÊNCIAS EM ENGENHARIA DE PRODUÇÃO.

Examinada por:

---

Prof. Marcos do Couto Bezerra Cavalcanti, D.Sc.

---

Prof. Carla Martins Cipolla, D.Sc.

---

Prof. Raquel Borba Balceiro, D.Sc.

RIO DE JANEIRO, RJ - BRASIL

MARÇO DE 2014

Ficher, Eveli

A expressão cultural como um catalisador do desenvolvimento Econômico: uma proposta metodológica / Eveli Ficher. – Rio de Janeiro: UFRJ/COPPE, 2014.

VII, 95 p.: il.; 29,7 cm.

Orientador: Marcos do Couto Bezerra  
Cavalcanti

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ COPPE/ Programa de Engenharia de Produção, 2014.

Referências Bibliográficas: p. 50-52

1. Em busca aos diversos dependes. 2. Cultura. 3. Criatividade e economia. 4. Metodologia para o binômio Cultura e Desenvolvimento. 5. Conversa sobre o campo. I. Cavalcanti, Marcos Couto Bezerra. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE, Programa de Engenharia de Produção. III. Título.

Resumo da Dissertação apresentada à COPPE/UFRJ como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Ciências (M.Sc.)

A EXPRESSÃO CULTURAL COMO UM CATALISADOR DO  
DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Eveli Ficher

Março/2014

Orientador: Marcos do Couto Bezerra Cavalcanti

Programa: Engenharia de Produção

A nova dinâmica da economia mundial, que passa a relacionar cada vez mais criatividade e cultura ao desenvolvimento econômico das cidades, torna ainda mais urgente a necessidade de se elaborar estratégias para transformar expressões culturais em geração de emprego e renda.

Assim como no resto do mundo, o Brasil também busca posição de destaque na formulação de políticas públicas culturais voltadas para o desenvolvimento econômico, tornando ainda mais relevante a reflexão sobre o modo como esse processo pode ser efetivado de maneira bem-sucedida e duradoura nos mais diferentes territórios do país.

Amparado em uma revisão de literatura sobre o tema e debruçado sobre entrevistas com sujeitos sociais de importante papel dentro de territórios culturais da cidade do Rio de Janeiro, esse trabalho tem como objetivo auxiliar na elaboração de estratégias de desenvolvimento socioeconômico de cidades criativas.

Para o cumprimento deste objetivo, o presente trabalho formata e propõe ainda a Metodologia para o binômio Cultura e Desenvolvimento – MCD, uma ferramenta que cruza demandas levantadas pela pesquisa para gerar, por fim, um painel socioeconômico dos habitantes de um território, mapeando seus equipamentos e acelerando seus potenciais para o desenvolvimento do lugar.

Abstract of Dissertation presented to COPPE/UFRJ as a partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science (M.Sc)

A CULTURAL EXPRESSION AS A CATALYST OF ECONOMIC  
DEVELOPMENT: A METHODOLOGICAL PROPOSAL

Eveli Ficher

March/2014

Advisor: Marcos do Couto Bezerra Cavalcanti

Department: Production Engineering

The new dynamics of the world economy, which increasingly relate creativity and culture to the economic development of cities, makes the need to draw up strategies to transform cultural expressions into the generation of employment and income more important than ever.

Like countries throughout the world, Brazil is seeking to promote public cultural policy formulation aimed at economic development. It is therefore particularly relevant to reflect on how this process can be accomplished successfully in a durable way throughout the country.

Based on a review of literature on the topic and interviews with social subjects who have important roles within cultural spaces in the city of Rio de Janeiro, this work aims to contribute to the elaboration of the social and economic development strategies of creative cities.

To fulfil this objective, the present work both formats and proposes a Methodology for binomial culture and development (MCD), a tool which processes the demands highlighted by research in order to generate a socioeconomic map of the inhabitants of an area, mapping their facilities and thereby accelerating the potential for development.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	01
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	04
<b>1. EM BUSCA AOS DIVERSOS <i>DEPENDES</i></b> .....	08
1.1 Elaboração do marco teórico .....	09
1.1.1 Levantamento do acervo de conhecimento .....	09
1.2 Realização das entrevista .....	10
1.3 Tratamento das informações .....	11
<b>2. CULTURA</b> .....	12
2.1 Dimensões conceituais .....	12
2.2 Dimensões institucionais .....	14
2.3 Identidade cultural .....	17
2.4 Diversidade cultural como política pública .....	26
<b>3. CRIATIVIDADE E ECONOMIA</b> .....	34
<b>4. METODOLOGIA PARA O BINÔMIO CULTURA E DESENVOLVIMENTO - MCD</b> .....	44
4.1 Referencias metodológicas .....	45
4.1.1 HCD .....	45
4.1.2 Capitais Intangíveis .....	46
4.1.3 Análise SWOT .....	48
4.2 Etapas de desenvolvimento do MCD .....	49
4.2.1 Etapa de Diagnóstico .....	49
4.2.2 Etapa de planejamento .....	49
4.2.3 Etapa de desenvolvimento .....	50
4.2.4 Análise e resultados .....	50
4.3 Abordagens quantitativa e qualitativa .....	51
4.3.1 Abordagem qualitativa .....	51

4.3.2 Ferramentas e método da análise qualitativa .....	51
4.3.3 Abordagem quantitativa .....	52
4.3.4 Abordagem quantitativa x qualitativa .....	53
<b>5. CONVERSA SOBRE O CAMPO</b> .....	<b>54</b>
5.1 Cruzando as conversas .....	55
5.1.1 Conversando sobre o conceito de território cultural .....	55
5.1.2 Expressão cultural como elemento catalisador do desenvolvimento Econômico local dos setores criativos .....	57
5.1.3 Proposta metodológica .....	59
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>65</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>69</b>
<b>APÊNDICE A</b> – Conversa com Eliane Costa .....	<b>70</b>
<b>APÊNDICE B</b> – Conversa com Écio Salles .....	<b>79</b>
<b>APÊNDICE C</b> – Conversa com Júlio Ludemir .....	<b>87</b>

## APRESENTAÇÃO

### O ENCONTRO DA QUESTÃO DA PESQUISA

Durante uma folga de trabalho na cidade de Olinda, Pernambuco, no exercício de subir e descer as ladeiras do centro histórico, entrei no Mercado da Ribeira, na Rua Bernardo Vieira de Melo, convidada pelo colorido exposto por todo o espaço do lugar. O mercado é formado por diversos espaços de exposição e venda de mercadorias de arte e artesanato nordestinos.

Percorrendo aquele espaço, um nicho em particular me atraiu: em uma pequena loja, estavam à mostra muitas portas e janelas talhadas em madeira. Uma porta em particular me chamou a atenção. Ela era toda pintada de branco e esculpida com flores barrocas. Ao me aproximar, fui recebida pelo Sr. Genésio Reis, que, em poucos minutos, me informou que a peça era de um antigo prédio de Olinda, já demolido. Ele havia recolhido no entulho da obra não só aquela, mas várias portas que ali estavam. Disse a ele que eu também era uma recolhedora de portas e janelas dos entulhos da cidade do Rio de Janeiro e que hoje algumas delas fazem parte da minha casa e que, por isso, - e pelo bonito trabalho dele -, adoraria ter um pedaço daquela porta, mas que não tinha como levá-la devido às suas dimensões. Afinal ela era uma porta secular, em absoluta consonância com o tamanho e o peso de uma porta de sua época. Não caberia num avião...

Em resposta à minha declaração, Genésio informou que poderia fazer uma pequena talha na porta e, assim, eu poderia trazê-la para casa. Perguntei a ele qual seria o valor desse trabalho, e ele me respondeu de imediato: em uma hora preparo sua peça e custará R\$ 40! Fechei o negócio e, na sequência, escolhemos o pedaço da porta que ele cortaria, ficando no local para vê-lo iniciar seu processo de criação. “Seu” Genésio, assim que sentou à frente da madeira cortada, chamou seu filho para desenhar as flores barrocas no material. Nesse momento, soube que a produção daquela pequena peça já envolvia duas pessoas: o desenhista e o talhador.

Após a pintura e o traçado do desenho, Genésio começou o trabalho de talhar. Percebi, então, que não teria mais nada a fazer ali a não ser sentar e esperar por uma hora a finalização da tarefa. Também poderia aproveitar aquele tempo para circular pelas redondezas do Mercado e conhecer mais as ruas vizinhas. Decidi, portanto, visitar a Igreja e o mosteiro de São Bento, muito próximos ao Mercado. E assim o fiz.



Logo após ter conhecido a Igreja, voltei a subir a Rua São Bento, entrei no Atelier Canto dos Artistas, no número 179, uma loja pertencente a um coletivo de artistas plásticos onde comprei dois porta-retratos pintados à mão. Depois disso, retornei à loja do “Seu” Genésio, e ele ainda não havia terminado a minha talha. Decidi, então, almoçar. Atravessei a rua e entrei no restaurante Patuá.

Durante o almoço, comecei a pensar no negócio que havia acabado de fechar, no circuito turístico que havia feito, nas diversas vitrines dos ateliês de arte que admirei e nas compras das duas peças que estavam na minha sacola. Tudo havia sido motivado, exclusivamente, pela necessidade de permanência nos arredores do mercado por um período de tempo determinado. Enquanto eu esperava pelo prato de aipim-manteiga cozido e da caipivodca de abacaxi com gengibre que havia solicitado (e acabado de ensinar ao barman como deveria ser feita), fui atormentada por uma série de indagações que surgiram a partir daqueles episódios.

Por que o Sr. Genésio me cobrou R\$ 40? Como ele chegou a esse valor? Será que ele calcula pelo seu hora/homem empregado? Será que ele aplica o preço conforme sua necessidade do momento? Será que ele parte do princípio de que a sua matéria-prima não teve custo? Qual seria, então, o valor da sua obra para ele, para mim e para a comunidade local?

Ao esperar por uma hora pela produção da peça, eu já tinha entrado numa igreja, pago um guia para me dar explicações sobre as pinturas expostas no local, comprado duas peças em um ateliê de artes (de propriedade de um coletivo de artesãos independentes) e estava, naquele momento, dentro de um restaurante consumindo comida e bebida. Desta forma, o quanto do PIB da economia criativa local a compra daquela peça representava?

O que eu havia acabado de comprar? Uma peça de arte, criada por um artista que alia uma técnica à criação? Ou apenas uma madeira trabalhada por um talhador que antes havia sido riscada por um desenhista?

Qual o valor daquela peça para a comunidade do entorno do Mercado da Ribeira, já que ela fez girar a economia local? E mais: qual seria o valor para a comunidade de Olinda da existência das dezenas de ateliês de artes, dos equipamentos culturais, dos restaurantes que ali se concentram e movimentam o turismo e a sua economia?

E se, no centro histórico de Olinda, tivessem se instalado outros segmentos econômicos que não os da economia criativa, será que seus processos de revitalização urbana hoje estariam no estágio que se encontram ou aquele centro estaria degradado como atualmente se encontram outros locais históricos de Olinda e Recife?

Qual seria o valor da caipvodca de abacaxi com gengibre a partir daquele dia no restaurante Patuá já que o barman havia me dito que iria introduzi-la na carta de bebidas? Quanto uma cultura externa pode trazer de valor para um território, para uma cultura ou para uma produção de arte?

Quando terminei de almoçar, reencontrei “Seu” Genésio e conheci minha peça pronta. Horas depois de tê-lo agradecido e pago os quarenta reais solicitados, desembarquei na cidade do Rio de Janeiro com a minha obra de arte nas mãos e com a minha questão da dissertação de mestrado em mente: como se pode, metodologicamente, usar a intervenção de uma expressão cultural com a função de ser um catalisador do desenvolvimento da economia criativa de um território.



Foto 1

Genésio Reis, no Mercado da Ribeira, Olinda, Pernambuco, BR.

FICHER. Acervo particular: RJ, 2013.

## INTRODUÇÃO

Em seu *La Filosofía como forma de vida*, o filósofo Ignacio Izuzquiza propõe ao leitor o exercício de olhar sua própria vida sob a perspectiva filosófica, transformando-se em observador universal para a atividade do questionamento. Viver fazendo perguntas, é a força motriz da filosofia para Izuzquiza (2005, p. 52) “como perguntar supõe encontrar-se em um estado de exceção, a atividade interrogativa se encontra sempre unida ao risco”. Assim, ao se praticar o exercício proposto pelo autor, conclui-se que estar atento à relação da pergunta com o objeto é uma questão muito séria na atividade da busca dos sentidos, pois uma verdadeira pergunta introduz novas perspectivas.

É por meio do que nos assombra, do que nos espanta, que podemos viver o exercício de questionar, pois é o espanto que nos aproxima dos nossos objetos e é ele também que não nos paralisa e, portanto, nos impulsiona ao encontro do que buscamos. Identificamos nessa pesquisa uma dimensão de relevância que justifica sua realização tanto no âmbito científico, através da produção acadêmica, com foco na sociedade, quanto no âmbito da prática, com a elaboração de numa proposta metodológica que tem por objetivo gerar dados e informações sobre um território.

No caso, aqui, procuramos entender como a cultura, através das suas expressões, pode ser um elemento catalisador de desenvolvimento através da utilização da intervenção cultural/artística como mediadora para o desenvolvimento da economia criativa de territórios.

É com os objetivos gerais de auxiliar na elaboração de programas de ações de política pública e na elaboração de estratégias corporativas para a promoção de mudanças e aceleração de processos existentes em territórios, urbanos ou não, e de fornecer suporte aos processos que utilizam a cultura como um instrumento para o desenvolvimento local, que redigimos a Metodologia para o binômio Cultura e Desenvolvimento – MCD, objetivo específico dessa pesquisa.

As premissas norteadoras, estabelecidas a partir da revisão de literatura, para a redação da MCD foram:

- **Na dimensão da expressão cultural**, opta-se pelo seu entendimento a partir de sua função social, vista como um elemento potencialmente catalisador nos processos de transformação social, econômica e cultural de um território;

- **Na dimensão do urbano**, consideramos que a MCD pode apontar novos ângulos do papel da arte nos processos de revitalização urbana de um território e na modelagem de novos projetos;
- **Na dimensão da economia criativa**, a pesquisa poderá auxiliar no desenho de projetos que se utilizem de expressões culturais para ativar setores criativos em territórios, podendo, portanto, fazer gerar uma economia local e impulsionar a sua revitalização urbana;
- **Na dimensão de uma visão 360°** sobre os bancos de conhecimento existentes sobre um território, entendemos que a pesquisa irá auxiliar no processo de conhecimento e reconhecimento sobre um local, podendo também atualizar bancos de dados existentes, gerando, assim, outros bancos, que, por sua vez, resultarão em novas bases de conhecimento para serem difundidas em redes;
- **Na dimensão da escuta** dos habitantes de um território, acredita-se ser fundamental esse esforço de prestar atenção no que dizem para conhecer e reconhecer suas vozes e suas lideranças, através da realização de entrevistas com foco no levantamento das demandas, desejos e frustrações da população local.

Na busca por contribuir para os estudos da relação existente entre Cultura e Desenvolvimento econômico, realizamos esse trabalho que consta de cinco capítulos. No primeiro, ~~No capítulo 1~~, Em busca aos diversos dependes apresentamos o método que aplicamos para desenvolver essa pesquisa descrevendo o levantamento das fontes primárias e secundárias; o instrumento questionário aplicado nas entrevistas realizadas e o processo de tratamento das informações levantadas.

No capítulo 2, *Cultura*, não realizamos o levantamento do estado da arte sobre o tema cultura, mas, sim, uma revisão de literatura sobre as questões diretamente relacionadas ao tema dessa investigação, a fim de montar um painel teórico que seja um balizador teórico sobre o nosso objeto de investigação. Também buscamos nas fontes primárias estudadas, documentos e entrevistas, a validação para a proposta metodológica apresentada.

Estudamos o território, pela vertente cultural, como um espaço construído socialmente por diferentes sujeitos, no qual podemos encontrar uma identidade cultural e, nela, narrativas e linguagens que são expressas também através de suas manifestações artísticas e suas expressões culturais.

Já no capítulo 3, *Criatividade e Economia*, abordamos a criatividade como um capital, um ativo, um bem imaterial e traçamos um pequeno histórico sobre o desenvolvimento do tema economia criativa, apresentando algumas novas revisões metodológicas de mapeamentos dos setores criativos e as discussões teóricas sobre o conceito desse setor econômico, atualmente em expansão.

A indústria criativa<sup>1</sup> brasileira, em 2011<sup>2</sup>, gerou um Produto Interno Bruto de cerca de R\$ 110 bilhões, o que correspondeu a 2,7%<sup>3</sup> de participação no PIB brasileiro e por conta desta produção posicionou o Brasil no quinto lugar (ficando atrás dos EUA, Reino Unido, França e Alemanha) no ranking da base de dados do PIB/2011 do Banco Mundial.

Desta forma, sabemos que estamos tratando de setores econômicos brasileiros que vêm posicionando o Brasil, internacionalmente, entre os maiores produtores de criatividade e que começam a se destacar, nacionalmente, no processo econômico (produção, distribuição e consumo), gerando novos modelos de negócios. Modelos esses que passam a ser incorporados nas estratégias de políticas públicas quando o foco é o desenvolvimento das cidades, como verificamos no planejamento estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro, no qual uma das metas é “elevar de 2,2% para 2,75% o total de pessoas empregadas em atividades da economia criativa, sobre o total de empregados na cidade até 2016” (Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro 2013-2016, p. 92).

Os dois macros temas desta pesquisa abordados nos capítulos 2 e 3 – cultura e economia criativa – estão cada vez mais indissolúvelmente relacionados na sociedade contemporânea, já consagrada como sociedade do conhecimento. No âmbito teórico, portanto, nosso paradigma não poderia ser outro senão o da corrente que se debruçou sobre as intensas revoluções trazidas pelas novas tecnologias de informação e comunicação (as TICs). Assim, estudamos cultura e economia criativa à luz de uma era de novas estruturas de relações de produção, de cultura e de identidade.

Em *Metodologia para o binômio cultura e desenvolvimento - MCD*, capítulo 4, apresentamos a metodologia desenvolvida nessa pesquisa, descrevendo seu processo de elaboração, as referências metodológicas que basearam a sua redação e as etapas

---

<sup>1</sup> Setores econômicos onde conhecimento, criatividade e atividade intelectual são recursos produtivos dominantes.

<sup>2</sup> Não existem dados relativos ao PIB da Indústria Criativa após o período de 2011.

<sup>3</sup> Segundo O mapeamento das Indústrias criativas, FIRJAN.  
<http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/default.aspx>

necessárias de aplicação da MCD, observamos aqui que não apresentamos no capítulo nenhum modelo de tabela ou questionário.

Em busca de opiniões e validação sobre a redação da MCD, realizamos 3 entrevistas com quem consideramos ser fortes representantes dos temas tratados nessa pesquisa. Assim, no capítulo 5, *Conversa sobre o campo*, descrevemos as opiniões, que nos foram narradas através de entrevistas, de Eliane Costa, Júlio Ludemir e Écio Salles sobre território cultural, a expressão cultural como elemento catalisador econômico e a MCD. A íntegra de cada entrevista é apresentada no Apêndice dessa pesquisa.

Por último, ~~na Conclusão, entendemos~~concluimos que esse estudo acadêmico pode contribuir não só no âmbito teórico como também no da prática, através da aplicação da MCD cujo resultado poderá auxiliar nas modelagens de projetos com foco na geração de bens e serviços culturais, e de desenvolvimento de atividades de setores criativos locais.

Quando tratamos da questão da criatividade como força produtiva da economia criativa, entendemos que, para além das questões teóricas e conceituais, estamos falando de pessoas que utilizam o seu potencial cognitivo, suas histórias, seus sentimentos, percepções e conhecimentos para criar expressões, sonhos e produtos que certamente têm como objetivo único ora proporcionar a si próprias ora à sociedade uma perspectiva melhor de vida.

É assim, sintonizada com o postulado de Weber que relaciona diretamente a escolha dos objetos de investigação com o pesquisador, que a autora desse trabalho percebe como sua experiência e escolhas pessoais a levaram para esse trabalho. Como historiadora formada em metodologia, com experiência de mais de 20 anos como criadora e empreendedora cultural – tendo pautado a cidade do Rio de Janeiro diversas vezes com suas intervenções artísticas e culturais -, a pesquisadora chega ao exercício científico focada em um objeto absolutamente ligado a sua própria trajetória. É por isso que ela ingressa nesse processo com a crença de que é através da modelagem acadêmica que se pode realizar a ponte com a prática para testá-la, aperfeiçoá-la e devolvê-la para a sociedade.

## 1. EM BUSCA AOS DIVERSOS DEPENDES

Ao escrever, em 1951, *The common sense of Science*, o cientista e literato Jacob Bronowski (1908 – 1974) conduz o leitor por um delicioso percurso e, durante esse caminho, páginas após páginas, quase se escuta a sua voz indagando algumas perguntas provocativas: por que o artista não pode ser um cientista ou mesmo um cientista não pode ser um artista? Por que a sensibilidade da criação não pode ser considerada no processo científico? Por que a arte e a ciência não podem participar das mesmas metas da sociedade?

Seus objetivos, nesse seu pequeno livro, são reafirmados a cada capítulo. Além de mostrar o preconceito existente no olhar moderno, que considera incompatível que ciência e arte possam ver a sociedade através das mesmas lentes, o autor revela que a ciência é feita por homens, e que a sensibilidade desses homens, as suas percepções e seus sentimentos são algumas das forças motoras que têm levado a Humanidade às suas descobertas científicas. Assim, Bronowski defende que “a ciência não é uma construção impessoal. Não é mais e nem menos pessoal que qualquer outra forma de pensamento comunicado (BRONOWSKI, 1951, p.19 [tradução])”.

Bronowski (1951) entende que a ciência tem a função de interpretar e ordenar essas explicações sobre os acontecimentos. Assim, ao longo da linha do tempo da elaboração do pensamento científico, a ciência foi esclarecendo os fatos ora pela ordem, pela noção de causa e efeito, ora pelo acaso. Para o autor, às vezes não é o fato que demanda o pensar sobre ele em si, mas o raciocínio que desenhou o fato é que é merecedor de uma parada para observação. Finalizando sua análise sobre todas as interpretações históricas da ciência, o autor conclui que a ciência da metade do século XX deve considerar a incerteza no pensamento científico, cuidando para apenas indicar e propor uma questão, portanto, prestando atenção para nunca prever o futuro.

Considerando a capacidade cognitiva – potencial de sentimentos e sentidos para a busca do conhecimento – que o cientista pode utilizar na pesquisa científica, percebe-se o quanto pode ser mais fácil os caminhos das ciências.

Bronowski escreve esse texto depois da Segunda Grande Guerra mundial. Ele é um dos cientistas que analisa as consequências da bomba atômica sobre a cidade japonesa de Nagasaki. Conhece, portanto, muito bem o potencial destrutivo do ser humano e, assim, parece que ele se utiliza do livro como um panfleto em favor dos “distintivos da ciência: estar aberta para que todos a ouçam e para todos terem a liberdade de dizer o que pensam (BRONOWSKI, 1951, p.154 [tradução]).

Com seu texto simples, direto e sensível, J. Bronowski transforma a ciência em uma matéria estimulante. Ele conduz o caminho para que se entenda que, se a história e a ciência são feitas por pessoas, pensar em um senso comum para compreendê-las é, portanto, um puro exercício de interpretação. A pesquisa científica é uma tomada de decisão pessoal, uma escolha sobre o ponto de vista do qual se quer olhar um tema e sobre quais parcerias de olhares devem ser escolhidas pelo pesquisador para a sua análise científica.

Foi motivada pelo princípio da incerteza que essa pesquisa surgiu. E surgiu em busca de respostas aos diversos *dependes* (de que, de quem, do que existe, do que se deseja, do que se pode, com quem, de quando) que devem existir na ocasião da redação da etapa de planejamento de qualquer ação para que ela possa ser efetiva em relação aos seus objetivos e metas.

## 1.1. ELABORAÇÃO DO MARCO TEÓRICO

Por meio da revisão de literatura e da análise das fontes primárias dessa pesquisa, procuramos confirmar a nossa questão de que a expressão cultural, através da diversidade cultural, é um elemento catalisador para o desenvolvimento local e que existe a demanda de se conceber metodologias para serem aplicadas em seus processos.

Em Bourdieu (2006) entendemos que uma pesquisa não deve somente explicar um fenômeno, mas compreendê-lo. É fundamentado nesse conceito que apresentamos, abaixo, a metodologia que utilizamos para descrever o cenário das perspectivas teóricas encontradas nas referências afins e das abordagens teóricas adotadas na pesquisa.

### 1.1.1. Levantamento do acervo de conhecimento

Em busca de autores que nos dessem o nosso referencial teórico, realizamos um mapeamento da produção bibliográfica que aborda a questão com o objetivo geral de traçar um cenário de diferentes visões da produção acadêmica sobre os temas relacionados à ela. Como modelo de análise adotado para a seleção das obras de referência, foram utilizados os indicadores abaixo relacionados:



1. Relação direta com os temas abordados na dissertação;
2. *Handbooks* de referência em pesquisa quantitativa e qualitativa;
3. Grau de relevância nas bases de fontes bibliográficas;
4. Dissertações e teses de mestrados e doutorados nas bases de fontes bibliográficas;
5. Os catálogos das livrarias, em especial o das sessões de sociologia, cultura, economia, antropologia e urbanismo;
6. Cruzamento de repetição de referências de fontes bibliográficas contidas nas listas de referências das dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros pesquisados.

As palavras-chave utilizadas no processo de levantamento das referências bibliográficas foram: cultura, expressão cultural, cidade, revitalização urbana, economia criativa, metodologias e política pública.

Para a realização do levantamento das referências foram selecionados as seguintes bases de produção acadêmica e não acadêmicas que após a investigação em seus banco de dados, nos auxiliou na definição dos autores e das fonte primárias analisadas nesse trabalho:

1. Pesquisa nos catálogos das livrarias;
2. Referências de fontes bibliográficas;
3. Pesquisa na base Capes;
4. Pesquisa na base Minerva;
5. Pesquisa na base Scielo;
6. Pesquisa no Google Acadêmico;
7. Pesquisa em sites temáticos.

## 1.2. REALIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS

Para esse trabalho entrevistamos três pessoas representativas da prática da questão dessa investigação e que são também referência para a cidade do Rio nos assuntos *território e expressão cultural*.

O objetivo das entrevistas foi o de buscar a validação sobre a questão dessa pesquisa. Apesar da revisão de literatura ter nos apontado fortes indicadores de validação, sabíamos que, ao realizarmos as entrevistas, estaríamos sujeitos a encontrar indicadores conflitantes aos já encontrados – situação essa que, para a investigação científica, é um fato bastante comum quando se trata de confrontar dados capturados na literatura e em campo. Ao final, as respostas dadas foram conclusivas para a validação da nossa questão.

Entrevistamos:

- ✓ O gestor público Écio Pereira de Salles, um dos fundadores do AfroReggae e um dos criadores da FLUPP – Festa Literária das Periferias, que, em 2013, foi realizada em 20 comunidades da cidade do Rio de Janeiro;
- ✓ Uma das fundadoras da roda de samba e do bloco carnavalesco Escravos da Mauá, Eliane Costa, que há 21 anos atua na região do Cais do Porto, no Rio de Janeiro;
- ✓ O escritor e também criador da FLUPP Júlio Ludemir, que, desde os anos 2000, escreveu nove livros, tendo lançado e realizado ainda a Batalha do Passinho, no Rio de Janeiro.

As entrevistas foram realizadas individualmente, através de gravação em áudio, pela própria pesquisadora, em locais públicos, na cidade do Rio de Janeiro, no mês de fevereiro de 2014, com duração de cerca de 1h cada. Ambos os entrevistados assinaram o documento de autorização de uso de nome, áudio e conteúdo para publicação.

### 1.3. TRATAMENTO DAS INFORMAÇÕES

As informações foram levantadas a partir de diversas fontes secundárias, da revisão bibliográfica, das fontes primárias e das entrevistas exclusivas para essa pesquisa. O material recolhido foi analisado de maneira transversal, considerando o contexto histórico da época da sua redação, as origens institucionais das suas fontes e as linhas teóricas que os representavam.

Buscou-se, a partir da análise realizada, encontrar os elementos que apontassem a relação existente entre os temas da questão dessa investigação:

1. Expressão cultural;
2. Desenvolvimento local;
3. Demanda de metodologia.

Para a análise dos dados levantados aplicou-se a abordagem quantitativa nos documentos institucionais pelo método de aparição de palavras-chave em seus textos, e a abordagem qualitativa, através da realização de entrevista.

## 2. CULTURA

### 2.1. DIMENSÕES CONCEITUAIS

Não é objetivo desta revisão de literatura retratar o estado da arte sobre o tema cultura, como o fez Zygmunt Bauman em seu *Ensaio sobre o conceito de cultura*, escrito nos anos de 1970 (período no qual os estudos culturais começaram a ter relevância no universo acadêmico), ou como Clifford Geertz, que, em seu *A interpretação das culturas*, publicado em 1973, nos descreve 11 definições para cultura. Desta forma, destacamos apenas alguns conceitos apontados nesta revisão de literatura e indicamos aqueles dos quais nos apropriamos como base teórica norteadora para essa pesquisa.

No citado ensaio em que Bauman faz sua revisão crítica do estado da arte sob diferentes abordagens acerca do conceito de cultura, o pensador anglo-polonês desenvolve a tese de que o termo cultura é único, mas que, para ele, existem três discursos distintos, coexistentes e incorporados, historicamente, pela literatura, para dar a ele significados: os conceitos hierárquico, diferencial e genérico.

Em função de circunstâncias históricas não muito relevantes para nosso tema, o termo “cultura” foi incorporado a três *univers du discours* distintos. Em cada um dos três contextos ele organiza um campo semântico diverso, singulariza e denota diferentes classes de objetos, põe em relevo diferentes aspectos dos membros dessas classes, sugere diferentes conjuntos de questões cognitivas e estratégias de pesquisas (BAUMAN, 2012, p.89).

Na dimensão do discurso do conceito hierárquico da cultura, entende-se que apenas algumas pessoas a possuem, privilegiadas por nascimento ou pela aquisição como uma propriedade. Através dessa teoria, a cultura é entendida como um aspecto que não é inerente ao indivíduo, mas sim como algo independente dele e, por essa condição, torna-se algo a ser perseguido para se ter, para ser conquistado socialmente.

É nesse discurso que se encontra, em seu centro, a estrutura de que a cultura pertence e deve pertencer a um grupo estratificado e, nesse contexto, a sua representação simbólica é a de dar o caráter social de destaque na sociedade do indivíduo. Desta forma, para os que não pertencem a uma classe social, casta ou grupo social privilegiado e que, portanto, não a possuem, ter acesso à cultura passa a ser um ideal a ser conquistado, e esse processo de conquista é um dos fatores dos fenômenos de tensão social.

Sob esse conceito, a cultura é algo a se ter e não algo que possa ser gerado pelo próprio ser humano. Ela é reduzida a uma coisa que deve ser adquirida, como algo que se deve buscar em algum lugar, pois ela só existe nos setores mais altos da escala hierárquica. E, por ser idealizada, impulsiona, em nome de sua busca, a geração de conflitos, pois é marcada pela distinção de classes sociais, de castas, de grupos estratificados, hierarquizados.

Parece que, no rodízio de conflitos, revoluções e institucionalizações de novos sistemas, conceitos hierárquicos de cultura – sempre presentes – desempenham papel importante, embora mutável. Emergem como gritos de guerra de oprimidos e dissidentes; em geral terminam como legitimações, ao estilo “bobilidade”<sup>4</sup>, de um novo *establishment* (BAUMAN, 2012, p.101).

A cultura como conceito diferencial é entendida, por essa linha teórica, como algo que faz parte da sociedade, mas que é somente percebida depois de uma análise comparativa entre duas ou mais sociedades e que passa a ser identificada através da distinção existente entre elas. É a partir do método comparativo que os parâmetros sobre os valores, crenças, normas e padrões de comportamento, entre outros, são identificados nas sociedades. É no ato da comparação que a diferença é destacada e, ao se diferenciar, cada cultura é individualizada como um grupo social, pois para essa corrente só interessa a distinção.

O terceiro conceito, o genérico, já atribui à cultura a qualidade de traço universal da humanidade.

---

<sup>4</sup> Conceito sociológico para explicar a apropriação de virtudes por classes sociais privilegiadas sem que essas classes as pratiquem de fato, configurando-se como um artifício de controle social.

A cultura é singularmente humana no sentido de que só o homem, entre todas as criaturas vivas, é capaz de desafiar sua realidade e reivindicar um significado mais profundo, a justiça, a liberdade e o bem – seja ele individual ou coletivo. Assim, normas e ideias não são relíquias de um pensamento metafísico pré-racional que deixa o homem cego às realidades de sua condição. Pelo contrário, elas oferecem a única perspectiva a partir da qual essa condição é vista como a realidade humana e adquire dimensões humanas (BAUMAN, 2012, p. 302).

Em Umberto Eco, localizamos o seu entendimento para o termo cultura mais próximo do discurso genérico, pois o autor já a entende a partir do ponto de vista da Antropologia Cultural. Para Eco (1976, p.5) “é cultura toda a intervenção humana sobre o dado natural, modificado de modo a poder ser inserido numa relação social”.

Com Geertz, cultura é um “sistema simbólico” no qual o comportamento humano é governado por uma série de significados, como uma teia, socialmente construída, que é transmitida e apreendida por meios de signos e símbolos em que se encontram valores e crenças:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados (GEERTZ, 1978, p. 15).

Nessa pesquisa, nos aproximamos das dimensões teóricas que entendem a cultura como sendo um traço universal da humanidade, produzida através da ação de intervenção humana e como um sistema simbólico, interpretativo da identidade cultural do sujeito.

## 2.2. DIMENSÕES INSTITUCIONAIS

A construção histórica da dimensão institucional da cultura foi produzida a partir da Era Moderna, na qual localizamos o início da redação do conceito de nação e das tentativas de construção de uma identidade nacional, processo esse que fica mais acirrado com o surgimento do Estado<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Surge no século XVIII, o Estado é a forma de organização política de um país que é controlado e administrado por um conjunto de instituições.

A premissa de que cada nação tem um Estado que a represente e que cada povo tem a sua identidade nacional foi construída, historicamente, através dos mais variados arranjos sócio-políticos, como vemos em Châtelet (1985). Esses arranjos geraram dinâmicas - e ainda continuam gerando - das mais diversas dimensões que resultaram, e seguem resultando, em pactos sociais de toda a ordem. Academicamente, muitos são os estudos destinados à investigação não somente dessas dinâmicas e dessas dimensões como também sobre as dimensões a respeito dos conceitos de Estado, nação e identidades. Entretanto, percebemos, nesses estudos<sup>6</sup>, a interdependência existente entre nação e Estado e que a identidade nacional foi e ainda é construída baseada em questões subjetivas e objetivas de um povo, de um coletivo e não do individual, portanto, não do sujeito como indivíduo.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete “*discourse*”). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2003, p.47).

O Estado, através das suas instituições, em marcha pela construção de uma identidade nacional, inicia um movimento no sentido de cima para baixo, elaborando uma política de Estado que passa a ser pautada por um projeto nacional para a redação do seu “Ser” simbólico. Para isso, o Estado começa a redigir valores e tradições, a definir o idioma com o qual será representado, a selecionar e normatizar comportamentos e atitudes de seus habitantes, a elencar algumas das suas expressões artísticas, a destacar linguagens, entre outras ações que o leve à formatação final da sua identidade nacional para sua institucionalização (HALL, 2003).

---

<sup>6</sup> Como exemplo os estudos de Stuart Hall, que argumenta que a identidade nacional não nasce com o sujeito, mas no interior da representação e que a nação não é apenas uma entidade política, mas sim um sistema de representação cultural; ou de Benedict Anderson que em seu livro *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, desenvolve a tese de que a identidade nacional seria uma comunidade imaginada, um discurso construído, e de Eric Hobsbawm com sua tese de que o Estado, através das suas instituições e dos seus representantes atua como elemento ativo para a construção dessa identidade na geração de um sentimento de pertencimento e identificação da nação nos seus sujeitos.

Ao olharmos pelo retrovisor da História, identificamos esse processo, de construção da nação e de sua identidade, em vários contextos e recortes históricos, como nos processos de independência das antigas colônias da América, nos processos de ruptura dos regimes monárquicos europeus, nos processos ora de ditadura ora de democracia dos países da América Latina, nos complexos processos da construção dos Estados Africanos, entre outros (BARBALHO, 2008).

Com essa representatividade em construção, o Estado começa, então, a lançar mão, através dos seus equipamentos institucionais, de normas e padrões que vão auxiliá-lo nessa elaboração da identidade nacional, iniciada a partir do coletivo em direção ao “Ser” nacional (HALL, 2003).

Coube, então, ao Estado, o papel de efetivar - e ele efetivou - essa construção, realizada num movimento de cima para baixo, da identidade nacional que passara a representar, para o outro, a sua nação. Esse feito confirma a tese teórica que aponta a existência da interdependência entre a nação e o Estado, pois, nessa ação, o binômio Estado e nação se mostrou eficaz para a efetivação desse processo.

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto evidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt*<sup>7</sup> de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato”, num “dado”, precisamente porque tinha sido uma *ficção*, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa ideia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta)(BAUMAN, 2005, p.26).

Entretanto, como entendemos aqui a cultura como um traço universal da humanidade, uma ação de intervenção humana e um sistema simbólico, as identidades nacionais construídas não correram o risco, desde a sua elaboração, de serem questionadas pelas sociedades a que foram submetidas? A resposta é sim, correram esse risco.

---

<sup>7</sup> Em **A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental**, do filósofo alemão Edmund Husserl encontramos a definição do autor para o termo alemão *Lebenswelt*, o mundo-da-vida, em português, onde “é o terreno a partir do qual tais abstrações [da ciência] derivam, é o campo da própria intuição,[...] para o qual o cientista deveria se voltar para verificar a validade de suas idealizações, de suas teorias, posto que, a ciência interpreta e explica o que é dado imediatamente no “mundo-da-vida”.

Porém, até o século XX, essas identidades nacionais, apesar de terem sido ora negadas ora combatidas socialmente através de diferentes expressões e condutas, não foram modificadas estruturalmente em termos globais, pois se mantiveram estabilizadas, exercendo o seu papel de representantes do ser social nacional. Entretanto, “em todos esses momentos históricos, a elaboração do “Ser Nacional” recorre a um dos caminhos possíveis para se pensar a identidade cultural” (BARBALHO, 2008, p.89). É pela identidade cultural que o indivíduo se sente pertencendo, simbolicamente, a um corpo único: o povo, pelo viés dos seus valores, costumes, expressões culturais e pela maneira de viver junto; o Estado, pelo viés da sua organização política; e, finalmente, o país, por pertencer à mesma região geográfica.

### 2.3. IDENTIDADE CULTURAL

Cabem às ciências sociais o exercício contínuo da tentativa de buscar as explicações sobre a natureza dos complexos comportamentos da humanidade como também do desenvolvimento cultural, ao longo da História, de cada sociedade. Para esse fim, os pesquisadores sociais concebem conceitos, metodologias e teorias que ora são complementares ora divergentes aos já concebidos até então. Fundam, sobrepõem e enterram escolas e linhas de pesquisas enquanto exercitam os seus estudos sobre o indivíduo e a sociedade e as relações existentes entre estes.

No geral, aos nos debruçarmos sobre a produção teórica desses cientistas, localizamos neles a mesma força propulsora, a mesma motivação que os convergem para a ação em busca do entendimento dos fenômenos sociais. Para compreendê-los, se debruçam sobre as dimensões dos diversos sujeitos desses fenômenos, transitando por suas naturezas humanas até hoje conhecidas - biológica, psicológica e social -, colocando-as, isoladamente ou em conjunto, sobre suas mesas de estudos. E foi nas primeiras mesas dos estudos culturais<sup>8</sup> - as que se referem aos principais pensadores da sociologia moderna, Durkheim, Marx e Weber - que encontramos a base dos fundamentos dominantes da sociologia moderna.

---

<sup>8</sup> Historicamente datado no século XIX.



Na mesa de Karl Marx<sup>9</sup> (2008) é que vimos a construção teórica das bases, que busca a explicação da vida social a partir do modo como, no âmbito social, os indivíduos produzem suas vidas por meio do trabalho, pela produção de bens e serviços e pela noção de seus valores e de seus preços. Marx se empenha em entender os “homens de carne e osso”, estimulados por seus desejos materiais. Também foca seus estudos nas ações desses sujeitos quando assumem os papéis de agentes sociais de transformação da sociedade. Com seus estudos, torna-se um dos grandes analistas da economia capitalista.

Na de Emile Durkheim<sup>10</sup> (2009), encontramos, além das discussões sobre o método da pesquisa sociológica, estudos sobre as relações entre *o social* e *o simbólico* que forneceram a bases para a criação de uma nova ciência, a Antropologia Social, e para a criação também do pensamento estruturalista e da semiótica<sup>11</sup>, ambos gerados na primeira metade do século XX.

Por fim, na mesa de Marx Weber<sup>12</sup> (1994) também encontramos as pesquisas sobre os métodos de pesquisa social, além dos fundamentos da investigação social, pelo viés da *ação social* como sujeito.

Em busca de se conhecer melhor o objeto do título desse capítulo, a identidade cultural, desloquemo-nos para novas mesas de estudos, agora montadas a partir do final do século XX. Passemos a conhecer alguns objetos de estudos de Stuart Hall e Anthony Giddens, principais pesquisadores dos estudos culturais contemporâneos, e de Manuel Castells e Pierre Levy, dois dos principais teóricos da denominada sociedade pós-moderna, a sociedade do conhecimento e em rede.

Em termos do conhecimento sobre conceitos, teorias e da noção da identidade, é em Hall (1998) que nos aproximamos teoricamente durante o processo de compreensão sobre a identidade do sujeito. Aqui, passamos a descrever os três cortes epistemológicos<sup>13</sup> propostos pelo autor, sobre a concepção da identidade do sujeito.

---

<sup>9</sup> Karl Marx (1818-1883), principal teórico do comunismo moderno, elabora teorias sobre a relação existente entre a sociedade, economia e política.

<sup>10</sup> Emile Durkheim (1858-1917): baseia-se metodologicamente na neutralidade científica, um dos princípios do positivismo, sobre o papel do pesquisador no processo de investigação.

<sup>11</sup> Ciência que estuda os signos e os significados.

<sup>12</sup> Marx Weber (1864-1920) é considerado um dos fundadores da sociologia moderna por entender que a pesquisa sociológica tem que ser desenvolvida centrada na ação do indivíduo e não mais nas ações das instituições e dos grupos sociais, apesar de não ignorá-las, desenvolve a partir dessa tese, importantes estudos sobre as intervenções dos indivíduos no desenvolvimento de sua vida social.

<sup>13</sup> Processo de ruptura na evolução do conhecimento científico.

O primeiro que ele nos aponta é o da formação da identidade do sujeito do Iluminismo<sup>14</sup>, que é caracterizada por ser a identidade de um indivíduo centrado em si, como um corpo uno, cujo seu centro foi formado por um núcleo interior que nascia com o próprio sujeito e que, apesar de seu desenvolvimento, apesar do seu processo formativo, continuava a permanecer constante por toda a vida desse sujeito.

O segundo corte é o da Modernidade, período que se iniciou a partir da consolidação das denominadas instituições modernas, por volta do século XVIII (GUIDDENS, 2000). É nos estudos sobre os tempos Modernos que a concepção de identidade do iluminista passa a ser deslocada, pois ela deixa de ser gerada no interior do ser, e de permanecer contínua desde então, para ser concebida e construída a partir de um processo de inter-relação com o mundo externo.

É a partir da relação entre o *eu* do indivíduo com os seus sistemas simbólicos e o mundo de significados do seu contexto que é para a sociológica clássica, concebida a identidade, assim ela nasce através da "interação entre o *eu* e a *sociedade*" (HALL, 1998).

O sujeito moderno, assim, é entendido como um sujeito que não se basta sozinho, que não é totalmente independente. É um sujeito que, enquanto à frente das opções dos mundos culturais, vai se modificando durante as constantes relações com o mundo "externo" e com os sentimentos de pertencimento a ele. E, num sentido de mão dupla, esse sujeito se fixa a uma estrutura social como também é fixado por ela.

Assim, a construção da identidade do sujeito moderno é elaborada a partir dessa inter-relação com a sociedade da qual faz parte, incorporando-se estruturalmente a ela, e construída pelas referências e pelo sentimento de "pertencimento" às culturas religiosas, raciais, linguísticas, étnicas, entre outras (HALL, 1998).

A cultura na identidade do sujeito moderno assume o papel central nela, está centralizada no seu interior, passa a representá-la enquanto, ao mesmo tempo, a identidade passa a ser sua representante.

---

<sup>14</sup> Também denominado como o Século das Luzes, o iluminismo compreende o período do século XVIII.

Em *Conversas com Anthony Giddens* (2000), o mesmo Giddens nos exemplifica de forma direta o contexto do homem moderno. Sua síntese nos oferece excelentes imagens que nos servirão mais à frente como material a ser contrastado em relação a determinados aspectos do terceiro corte epistemológico: o processo de transformação da identidade do sujeito do período moderno para o pós-moderno.

Simplificando, modernidade é sinônimo de sociedade moderna ou civilização industrial. Mais detalhadamente, está associada a: a) um conjunto de atitudes perante o mundo, como a ideia de que o mundo é passível de transformação pela intervenção humana; b) um complexo de instituições econômicas, em especial a produção industrial e a economia de mercado; c) toda uma gama de instituições políticas, como o Estado nacional e a democracia de massa. Graças sobretudo a essas características, a modernidade é muitíssimo mais dinâmica do que qualquer tipo de ordem social preexistente. É uma sociedade – mais precisamente, um complexo de instituições – que, à diferença de todas as culturas anteriores, vive no futuro e não no passado (GIDDENS, 2000, p.73).

O terceiro corte epistemológico é o do período pós-moderno, que foi, para a maioria dos seus teóricos, iniciado na segunda metade do século XX e que, na concepção de tempo para a História, está marcado na linha tempo de vida do homem como algo ocorrido ontem.

O processo de ruptura com o período Moderno ainda está em processo, portanto, ele ainda não foi concluído e, ainda nos parece, longe de o ser. No entanto, veremos essa complexa questão mais à frente, ainda nesse capítulo.

Por ainda estarmos vivendo dentro do “olho” de um “furacão” que está nos fazendo romper com a Era Moderna, a pesquisa sobre a identidade do sujeito pós-moderno vem demandando muitos esforços das ciências. Metodologicamente, compreender o que já foi vivido é sempre mais fácil, porque, pela distância temporal, é mais claro visualizarmos os fatos através do retrovisor da história. Por meio desse retrovisor, é metodologicamente assumido que conseguimos, na maioria dos estudos, chegar a uma visão 360° sobre os acontecimentos, diferentemente do que ocorre em relação aos estudos contemporâneos.

Essa problemática metodológica sobre os estudos culturais contemporâneos nos remete à discussão teórica existente entre Durkheim, que propõe a neutralidade científica como método de pesquisa, e Weber, que afirma que o pesquisador é motivado por suas paixões nas escolhas dos seus temas e nos seus métodos de investigação, embora este último entre em acordo com Durkheim quando considera a neutralidade científica para a etapa de análise dos dados.

Ainda é muito cedo, historicamente, para concluir sobre a definição a respeito da concepção da identidade do sujeito pós-moderno como também sobre o seu processo de construção cultural. Entretanto já temos recursos teóricos e metodológicos suficientes para delimitarmos o momento em que ela começou a ser delineada: a identidade do sujeito pós-moderno começa a ser concebida quando as estruturas, aquelas mesmas que a construíram, começam a ser modificadas por um processo de fragmentação. É a partir desse processo que surgem os primeiros contornos da identidade do sujeito pós-moderno.

Esses processos de mudança, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada. Esse livro acrescenta uma nova dimensão a esse argumento: a afirmação de que naquilo que é descrito, algumas vezes como nosso mundo pós-modernos, nós somos também “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade – algo que, desde o Iluminismo, se supõem definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos (HALL, 1998, p.8).

Podemos, até agora, concluir que nós somos os próprios sujeitos pós-modernos. Nós nascemos dentro dessa nova era em transformação, na dimensão de tempo-espaço em que a identidade do sujeito pós-moderno surge, e, portanto, acabamos assumindo um duplo papel: o de ser os agentes sociais sob investigação e o de ser também os agentes sociais responsáveis por ela.

Desta forma, o processo de investigação sobre a identidade do sujeito pós-moderno nos demanda muitos esforços, pois, como não cabe aos pesquisadores o papel de adivinhador, só podemos, enquanto cientistas, nesse momento, durante os nossos estudos, nos alicerçarmos sobre um conjunto de conhecimentos adquiridos ao longo de toda produção acadêmica e das experiências sociais e sobre a predisposição para se quebrar paradigmas.

Entretanto vamos, aqui, nos aproximando da tese de que a identidade do sujeito, em transição para a pós-modernidade, está sendo formada culturalmente e de que somos seres sociais, construídos no interior de um sistema de representações e não externo a ele.

Desta forma, seus indivíduos vêm vivendo sob um intenso e contínuo processo de transformação das suas estruturas de produção, das suas instituições e também das relações econômicas, sociais e políticas, sendo sujeitos e agentes promotores de uma verdadeira “primavera cultural”.

Manuel Castells (2008) e Pierre Levy (2010), em suas produções teóricas, nos apontam que, a partir da segunda metade do século XX, com o nascimento da informática, nos anos 50, e com o crescimento da internet a partir dos anos 80, um novo momento histórico começou a ser desenhado e a tomar corpo de uma revolução. Uma revolução cultural e estrutural que nos direcionou (isso já podemos afirmar) para um caminho sem volta.

O desenvolvimento da WEB, na metade dos anos 90, foi o que faltava para efetivar uma verdadeira revolução nos sistemas informacionais. Manuel Castell (2008) contextualiza essa “revolução” como o momento do nascimento de uma cultura informacional e desenvolve a tese de que estamos vivendo um novo paradigma tecnológico baseado nas tecnologias da informação e da comunicação e que esse paradigma está redesenhando as estruturas sócio-econômico-políticas das sociedades e dos Estados inseridos no sistema capitalista.

Meu ponto de partida, e não estou sozinho nesta conjetura, é que no final do século XX vivemos um desses raros intervalos na história. Um intervalo cuja característica é a transformação de nossa “cultura material” pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico que se organiza em torno da tecnologia da informação (CASTELLS, 2008, p.67).

Em meio a esta “revolução”, na qual muitos falam para muitos, conectados em rede - e por rede entendemos à luz também de Castells (2008, p.566) como “estruturas abertas capazes de se expandir de forma ilimitada, integrando novos nós, desde que consigam comunicar-se dentro da rede [...]” -, a época atual deve ser denominada, no campo das novas tecnologias, como a Era das Redes. Assim Castells (2005) a denomina, por considerar que essa nova organização social, a sociedade em rede, vem reestruturando as relações culturais e, como consequência, as identidades culturais.

Outro autor que também nos relata sobre a sociedade em rede é o filósofo Pierre Lévy (1999), que desenvolve a tese de que a sociedade em rede, no ambiente virtual, vem transformando também a noção de espaço e tempo, gerando um novo ambiente, a Cibercultura, e fomentando a formação de uma inteligência coletiva. No seu livro, coescrito com André Lemos, *O futuro da internet*, conclui que a sociedade em rede:

“permite produção, distribuição e acesso planetários de conteúdo. No entanto, esse movimento não é apenas desterritorializante. O contexto local é também ressignificado. É aqui que a evolução da liberdade na cibercultura pode engendrar uma dimensão política local com a transparência e perspectivas globais” (LEMOS; LEVY, 2010. p.74)”.

Alguns autores, como o próprio Lévy, chegaram a apontar em seus primeiros estudos a crença de que, em pouco tempo, o mundo estaria totalmente em conexão, interligado 100% em rede. Sem dúvida que viver em rede é, hoje, um caminho sem volta, mas ainda não é um fato absoluto, pois nem todo o mundo está totalmente inserido nessa realidade. Um exemplo são os países de economia ainda em desenvolvimento, os países sob regimes ditatoriais ou os países sob influência de fundamentalismo religioso. Porém, apesar da tese da conexão absoluta entre as sociedades não ter sido efetivada, a tese da conexão global foi comprovada pelo advento da globalização.

O início do processo de globalização<sup>15</sup> cultural é apontado por uma corrente de autores como um processo de potencial ameaça para as culturas locais. Para essa corrente teórica, é a partir do surgimento de uma economia global, em consequência do processo de integração internacional entre culturas, que as culturas locais, mundialmente com menor expressão econômica, perderam suas características locais e simbólicas. Para essa corrente de autores, a globalização estaria provocando mudanças estruturais nos aspectos da identidade cultural que, sendo formada através do pertencimento a uma cultura nacional (GUIDDENS), estaria sofrendo uma desfragmentação dessa referência nacional, ficando vulnerável a influências diretas das transações econômicas, globalizadas pela entrada, em seus mercados, de produtos culturais de massa.

---

<sup>15</sup> A globalização é um processo de integração internacional da economia, da cultura, da política e do social, iniciado no final do século XX e intensificado no início do século XXI, que só foi possível de acontecer a partir do desenvolvimento das Tecnologias da informação e comunicação.

Para esses autores, esses produtos passam a ocupar um lugar hegemônico em relação aos produtos nacionais, provocando, por conta disso, uma onda de padronização cultural com potencial força para sufocar os aspectos culturais locais e acarretando mudanças nas relações sociais e, portanto, culturais.

No entanto, a tese proposta por essa linha de estudos culturais<sup>16</sup> não é totalmente inquestionável. Mesmo que haja forte influência de elementos simbólicos dos conteúdos televisivos americanos nas culturas não ocidentais, existem outras correntes teóricas coexistindo com essas afirmações. Essas correntes nos mostram que, enquanto na economia globalizada as transações comerciais dos negócios, dos produtos culturais de massa (cinema, música, literatura, televisão, entre outros) da indústria cultural produzidos por países de economias fortes cresceu exponencialmente e se efetivou como soberanos em diversos locais do mundo, provocando mudanças estruturais em alguns países, por outro ponto de vista, foi através do processo de globalização, muito influenciado pela interatividade e pelas ferramentas sociais da internet, que novos produtos culturais, não mais de massa e até então invisíveis economicamente, começaram a existir com determinada força. Assim, esses produtos passaram a assumir, economicamente, a posição de ativos culturais, materiais e imateriais, sendo comercializados por novos modelos de negócios e, portanto, interagindo, mesmo que de forma não tão expressiva como a indústria cultural, com a economia globalizada e com a economia local, fazendo rodar o processo econômico no seu território e para além dele.

Se muitos autores afirmam que o mundo contemporâneo vive uma era de globalização, outros, por sua vez, enfatizam como característica principal do nosso tempo a fragmentação. Globalização e fragmentação constituem de fato os dois pólos de uma mesma questão que vem sendo aprofundada, seja através de uma linha de argumentação que tende a privilegiar os aspectos econômicos - e que enfatiza os processos de globalização inerentes ao capitalismo, seja através do realce de processos fragmentadores de ordem cultural, que podem ser tanto um produto (veja-se o multiculturalismo das metrópoles com o aumento do fluxo de migrantes de diversas origens) quanto uma resistência à globalização (veja-se o islamismo mais radical) (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p.40).

Com o advento da globalização e da conexão de culturas, no âmbito internacional, podemos, de forma genérica, dizer que está ocorrendo uma ressignificação do contexto

---

<sup>16</sup> Como os estudos de Octavio Ianni que desenvolve a tese de que a globalização impõe aos indivíduos padrões e valores desconhecidos; de Herbert Marshall McLuhan, sobre o seu conceito de aldeia global, baseada na tese de um mundo interligado pelas TICs, apesar da comunicação de massa ser unidirecional, e de Joseph Schumpeter onde o processo de globalização passa a ser uma força para os processos de inovação.

local (LÉVY) e dos territórios culturais, e este processo é uma das características da “primavera cultural”.

As transformações espaciais não se restringem mais a sua dimensão físico-territorial, mas envolvem, em grau crescente, considerações de ordem simbólica. O lugar, a sua imagem e a sua identidade se tornaram fundamentais. No mundo global, onde muitas cidades industriais viram diluir-se a sua identidade e onde impera a estandarização e a homogeneidade, a diferenciação através da força da identidade local se torna um trunfo essencial. Como a especificidade e a identidade de cada povo se encontra fortemente ancorada na imagem e na cultura local, será principalmente através da cultura que as cidades poderão se individualizar, acentuando suas identidades, marcando seu lugar no panorama mundial. (VAZ, 2013, p.671)

A noção de fronteira começa a se diluir. Alguns teóricos levantam a hipótese de que a Geografia como ciência venha a se extinguir, pois, ao se falar de qualquer lugar, pergunta-se que território é esse? Como podemos perceber no quadro, abaixo, o território pode ser entendido sob várias abordagens conceituais:

#### Quadro 1 - Abordagens conceituais de território

Quadro I - As abordagens conceituais de território em três vertentes básicas						
Dimensão Privilegiada	concepções correlatas	concepção de território	territorialização		perspectiva da Geografia	exemplos de trabalhos próximos a esta vertente
			principais atores/ agentes	principais vetores		
jurídico-política (majoritária, inclusive no âmbito da Geografia)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estado-nação</li> <li>fronteiras políticas e limites político-administrativos</li> </ul>	um espaço delimitado e controlado sobre / por meio do qual se exerce um determinado poder, especialmente o de caráter estatal	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estado-nação</li> <li>diversas organizações políticas</li> </ul>	relações de dominação política e regulação	Geografia Política (Geopolítica)	Alliès (1980) a visão clássica de Ratzel
cultural(ista)	<ul style="list-style-type: none"> <li>lugar e cotidiano</li> <li>identidade e alteridade social</li> <li>cultura e imaginário</li> </ul> (imaginário: "conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos, em termos dos quais um indivíduo ou grupo de indivíduos vê a realidade e a si mesmo")	produto fundamentalmente da apropriação do espaço feita através do imaginário e/ou da identidade social	<ul style="list-style-type: none"> <li>indivíduos</li> <li>grupos étnico-culturais</li> </ul>	relações de identificação cultural	Geografia Humanística e/ou Geografia Cultural	Deleuze e Guattari (1972) Tuan (1980 e 1983)
econômica (muitas vezes economicista) minoritária	<ul style="list-style-type: none"> <li>divisão territorial do trabalho</li> <li>classes sociais e relações de produção</li> </ul>	(des)territorialização é vista como produto espacial do embate entre classes sociais e da relação capital-trabalho	<ul style="list-style-type: none"> <li>empresas (capitalistas)</li> <li>trabalhadores</li> <li>Estados enquanto unidades econômicas</li> </ul>	relações sociais de produção	Geografia Econômica	Storper (1994) Benko (1996) Veltz (1996)

Fonte: (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p.45)



Nessa pesquisa entendemos o território pela abordagem cultural, como um espaço construído socialmente e que dá aos seus sujeitos uma identidade cultural.

A vida no território pertence somente aos seus moradores, que, com suas características sociais, sua economia local e suas manifestações culturais, fazem circular novas expressões de comportamentos, atitudes e valores. Mesmo com o intercâmbio multicultural que ocorre entre os mais diversos territórios, a cultura local mantém-se na sua territorialidade e pode ser visualizada nos seus equipamentos culturais<sup>17</sup>, institucionalizados e não institucionalizados.

Os equipamentos culturais não institucionais exercem enquanto representatividade a mesma função da dos institucionais, como tratado no início desse capítulo, mas com o diferencial de terem sido estruturados de baixo para cima, isto é, gerados pela sociedade local, e não no sentido *top down*, pois “de tempos em tempos, há um renascimento da energia cultural, sempre partindo das periferias para o centro (HALL, 2000, p.9)”. E é essa energia cultural, localizada nos mais diversos “locais”, que submerge para o campo da visibilidade a partir das últimas décadas do século XX.

#### 2.4. DIVERSIDADE CULTURAL COMO POLÍTICA PÚBLICA

Construída a partir de diversos instrumentos internacionais<sup>18</sup>, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, redigida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO, em 2001, e aprovada pelos seus 185 Estados Membros<sup>19</sup>, dá pela primeira vez o caráter institucional ao tema Diversidade Cultural e o coloca, de maneira definitiva, na agenda internacional. O documento<sup>20</sup> foi redigido a partir dos compromissos e objetivos da UNESCO: a defesa dos direitos humanos, a difusão da cultura e da educação da humanidade e a intenção de proporcionar a circulação das ideias. Nele é descrito um plano de ação que é recomendado aos seus Estados Membros a fim de que sejam seguidos em seus países.

---

<sup>17</sup> Bens e serviços culturais.

<sup>18</sup> Como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, tem-se a Convenção Universal sobre os Direitos de Autor, de 1952, a Convenção sobre as Medidas que Devem Adotar-se para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência de Propriedade ilícita de Bens Culturais, de 1970, a Declaração da UNESCO sobre Raça e os Preconceitos Raciais, de 1978, e a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989.

<sup>19</sup> Quantitativo de Estados Membros participantes, à época, da redação do documento. Atualmente, a UNESCO tem 193 Estados Membros.

<sup>20</sup> A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, redigida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a UNESCO, em 2001, é uma das fontes primárias dessa pesquisa.

Destacamos, abaixo, alguns artigos do documento porque, além de considerarmos importantes conteúdos para essa pesquisa, são indicadores científicos da elaboração da *Metodologia para o binômio cultura e desenvolvimento - MCD*, apresentada no capítulo 4.

#### IDENTIDADE, DIVERSIDADE E PLURALISMO

Artigo 1 – A diversidade Cultural, patrimônio comum da humanidade

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidade que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. **Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza.** Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

Artigo 2 – Da diversidade cultural ao pluralismo cultural

Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver. As políticas que favorecem a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta maneira, o **pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural.** Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimentos das capacidades criadoras que alimentam a vida pública.

Artigo 3 – **A diversidade cultural, fator de desenvolvimento**

A diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

[..]

#### DIVERSIDADE CULTURAL E CRIATIVIDADE

Artigo 8 – Os bens e serviços culturais, mercadorias distintas das demais

Frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e a inovação, **deve-se prestar uma particular atenção à diversidade cultural da oferta criativa,** ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, **assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais** que, na medida em que são portadores, de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais.

[...]

#### DIVERSIDADE CULTURAL E SOLIDARIEDADE INTERNACIONAL

Artigo 11 – Estabelecer parcerias entre o setor público, o setor privado e a sociedade civil

As forças do mercado, por si só, não podem garantir a preservação e promoção da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável. Desse ponto de vista, convém **fortalecer a função primordial das políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil.**

[...]

#### LINHAS GERAIS DE UM PLANO DE AÇÃO PARA A APLICAÇÃO DA DECLARAÇÃO UNIVERSAL DA UNESCO SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL.

[...]

17. **Ajudar a criação ou a consolidação de indústrias culturais** nos países em desenvolvimento e nos países em transição e, com este propósito, cooperar para o desenvolvimento das infraestruturas e das capacidades necessárias, **apoiar a criação de mercados locais viáveis** e facilitar o acesso dos bens culturais desses países ao mercado mundial e às redes de distribuição internacionais ( Disponível em < [http:// unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf) >. Acesso em: 07 fev. 2014, (Grifo desta autora).

O Brasil, um dos Estados Membros da UNESCO, é um país onde a diversidade cultural assume, hoje, simbolicamente, a própria identidade cultural nacional. Consequência de uma ampla e complexa historiografia sobre o assunto e, historicamente, das ações de distintos movimentos socioculturais, a diversidade cultural brasileira chega, ao século XXI, sendo totalmente incorporada, como um fato, para o Estado brasileiro, especialmente a partir do Governo Lula<sup>21</sup>, como podemos perceber no discurso de posse de Gilberto Gil<sup>22</sup> no Ministério da Cultura, em janeiro de 2003.

A multiplicidade cultural é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura – unidade básica, abrangente e profunda – também. Em verdade, podemos dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbos e encantados, sintam-se – e de fato, sejam – igualmente brasileiros (Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo>>. Acesso em 07 fev. 2014).

A gestão Gilberto Gil, à frente do Ministério da Cultura, MinC, teve uma expressiva atuação no contexto internacional. Um exemplo foi o processo de articulação e consolidação da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, (a delegação brasileira foi formada pelo ministérios das Relações Exteriores e da Cultura e teve relevante destaque no processo de discussão que nortearam a redação da convenção) que contou com a participação de vários integrantes do Ministério brasileiro. No contexto nacional, a passagem de Gil pelo governo é considerada como um “divisor de águas” no âmbito da política pública cultural brasileira.

[...] o Ministério da Cultura, era, até então, um órgão inexpressivo, de pouca visibilidade e historicamente esvaziado no conjunto do governo, nada disposto a ampliar seu campo de ação – inercialmente pronto, portanto, a adotar, na gestão que se iniciava, a mencionada alternativa da política pública de manutenção do status quo (COSTA, 2011, p.170).

<sup>21</sup> Luís Inácio Lula da Silva governou o Brasil no período de 2003 a 2010.

<sup>22</sup> Gilberto Gil esteve à frente do Ministério da Cultura, durante o governo do Presidente Lula, pelo período de 2003 a 2008.

Nos oito anos que antecederam a posse de Lula/Gil, ou seja, em plena vigência do Estado-Mínimo neoliberal, as atenções do MinC tinham se restringido à aprovação de projetos nas leis de incentivo, de forma que estes pudessem captar patrocínio junto às empresas; e à realização, em algumas capitais, de cursos de gestão cultural, com distribuição das cartilhas *Cultura é um bom negócio*, que traziam instruções sobre o uso dos benefícios fiscais (BARBALHO, 2007). Nesse contexto, a opção pela ampliação da esfera de atuação do Ministério da Cultura e pelo alargamento da própria concepção de cultura, representava escolhas de caminhada em outra direção (COSTA, 2011, p.176).

É ao longo do mandato do ministro Gil que se concretiza a narrativa do Estado brasileiro sobre o tema, através da embocadura dada ao seu Ministério à efetivação de diversas políticas públicas<sup>23</sup> para a diversidade cultural brasileira<sup>24</sup>, incluindo na pauta do governo a questão da cultura digital, inédita até então, e criando a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura. Foi também nesse período que surgiu a proposta de repensar e reposicionar o conceito de cultura, no âmbito do Ministério, principalmente apontando o caminho da discussão em direção à sociedade civil e aos setores privados com a visão estratégica de considerá-la uma importante área para o desenvolvimento econômico nacional.

Em 2004, o governo brasileiro, através do Ministério da Cultura do Brasil, e as cidades de Brasília, Rio de Janeiro, São Luís, São Leopoldo, Nova Iguaçu, Porto Alegre, Recife e Vitória assinam, em Barcelona, na Espanha, a Agenda 21 da Cultura<sup>25</sup>. Na ocasião, o governo aprova e se compromete perante às demais cidades do mundo e aos seus governos locais, esses também partes interessadas na Agenda, a tornar o documento um norteador para a formulação de suas políticas públicas no setor e para o desenvolvimento cultural de cada cidade.

Cumprir a Agenda 21 da cultura: requalificar espaços urbanos; propor equipamentos de proximidade; conhecer e reconhecer o hibridismo cultural local e trabalhar com atividades de turismo cultural sustentável e duradouro, infelizmente, ainda não compõem uma realidade nas organizações políticas brasileiras, desde as mais tradicionais ou de pequenas cidades nas quais as práticas políticas ainda com as raízes estabelecidas no autoritarismo, no populismo, no clientelismo ou ainda em outros tipos de gestão que não sejam realmente democráticas e que, por sua vez, não considerem os municípios cidadãos com direitos, e não somente deveres (SANTIAGO, 2013, p.47).

---

<sup>23</sup> Com o objetivo principal de tratar questões de grupos sociais e culturais até então invisíveis às políticas públicas até então, focados no fomento e na promoção desse grupos.

<sup>24</sup> Como as culturas étnicas, raciais, de gêneros, por opções sexuais, urbanas, rurais, populares entre outras.

<sup>25</sup> A Agenda 21 da Cultura foi aprovada pelo IV Fórum de Autoridades Locais pela Inclusão Social de Porto Alegre, no primeiro Fórum Universal das Culturas, e adotada pela organização internacional Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU).

Destacamos, abaixo, alguns princípios e compromissos da Agenda 21 que são para essa pesquisa outros indicadores científicos:

#### I. Princípios

[...]

5. O desenvolvimento cultural apoia-se na multiplicidade dos agentes sociais. Os princípios de um bom governo incluem a transparência e a **participação cidadã** na concepção das políticas culturais, nos processos de tomada de decisões e na **avaliação de programas e projetos**.

[...]

10. A afirmação das culturas, assim como o conjunto das políticas que foram postas em prática para o seu reconhecimento e viabilidade, constitui um fator essencial no **desenvolvimento sustentável das cidades e territórios** no plano humano, econômico, político e social. O caráter central das políticas públicas de cultura é uma exigência das sociedades no mundo contemporâneo. A qualidade do **desenvolvimento local** requer o imbricamento entre as **políticas culturais e as outras políticas públicas-sociais, econômicas, educativas, ambientais e urbanísticas**.

[...]

12. A **adequada valoração econômica da criação e difusão dos bens culturais** – de caráter amador ou profissional, artesanal ou industrial, individual e coletivo – converte-se, no mundo contemporâneo, num fator decisivo de emancipação, de garantia da diversidade e, portanto, numa conquista do direito democrático dos povos a afirmar as suas identidades nas relações entre as culturas. Os bens e serviços culturais, tal como afirma a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural (artigo 8), “na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais”. **É necessário destacar a importância da cultura como fator de geração de riqueza e desenvolvimento econômico**.

[...]

15. **O trabalho** é um dos principais âmbitos da criatividade humana. A sua dimensão cultural deve ser reconhecida e desenvolvida. A organização do trabalho e a implicação das empresas na cidade e no território devem respeitar esta dimensão como **um dos elementos fundamentais da dignidade humana e do desenvolvimento sustentável**.

[...]

#### II. Compromissos

[...]

18. **Apoiar e promover**, mediante diferentes meios e instrumentos, a manutenção e **ampliação dos bens e serviços culturais**, buscando a universalização do acesso a estes, a ampliação da capacidade criativa de todos os cidadãos, a riqueza que representa a diversidade linguística, a exigência artística, a busca de novas formas de expressividade e a experimentação com as novas linguagens, a reformulação e a interação das tradições, **os mecanismos de gestão cultural** que detectem os novos movimentos culturais, o novo talento artístico e o potencial para que possam chegar à sua plenitude. Os governos locais manifestam o seu compromisso com a **geração e ampliação de públicos e a participação cultural** como elemento de cidadania plena.

[...]

23. **Promover a continuidade e o desenvolvimento das culturas locais** originárias, portadoras de uma relação histórica e interativa com o **território**.

[...]

25. **Promover a implantação de formas de “avaliação do impacto cultural”** para considerar, com caráter perceptivo, as iniciativas públicas ou privadas que impliquem alterações significativas na vida cultural das cidades [...] (Disponível em: < <http://www.agenda21culture.net/index.php/pt/documentacao-oficial/agenda-21-da-cultura>>. Acesso em 07 de fev. 2014) (grifo desta autora).

Após uma expressiva participação do Estado brasileiro na UNESCO, em 2005, o Brasil ratificou, por meio do Decreto Legislativo 485/2006, a Convenção<sup>26</sup> sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais redigida na 33ª reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, na cidade de Paris, entre os dias 03 a 21 de outubro de 2005.

A Convenção é um acordo normativo das questões apresentadas na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e passa a ser, desde a sua redação, um pacto firmado entre os Estados Membros participantes da UNESCO. O documento explicitou o que se admite e deve ser praticado sobre as medidas para a promoção, a proteção, o intercâmbio, a difusão e o desenvolvimento das relações internacionais para a diversidade das expressões culturais.

Com o objetivo de se conhecer melhor essas duas fontes primárias sobre o discurso político global, gerados pela mesma instituição, e que passa a ser também a do Estado brasileiro em relação ao tema diversidade cultural, analisamos metodologicamente, por identificação de palavras-chaves, os textos de apresentação da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, identificando, numa escala quantitativa de redação igual ou acima de 4 aparições, algumas palavras-chaves.

Interpretamos, em ambos os textos, que as palavras-chaves, observadas, são pontos de partida conceituais que norteiam a redação dos objetivos, das premissas e das propostas de ações dos dois documentos.

No texto de abertura do documento da Declaração, destacamos as palavras-chaves: *cultura* (4<sup>27</sup>), *direito* (5) e *diversidade cultural* (5).

---

<sup>26</sup> A Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais é uma das fontes primárias dessa pesquisa.

<sup>27</sup> Os números apresentados entre parênteses, nesse parágrafo, significam o quantitativo de aparição em cada texto.

Já no texto de abertura da Convenção, encontramos as palavras-chaves *cultura* (4), *direito* (4), *diversidade cultural* (9) e desenvolvimento (6). Com essa análise, identificamos a entrada de uma nova palavra-chave, a palavra *desenvolvimento*, que passa a fazer parte da tabela quantitativa de aparições no texto e também assume, junto às outras, a função de conceito norteador para alguns dos diversos artigos da Convenção, como destacamos, abaixo:

[...]

Artigo 13 – INTEGRAÇÃO DA CULTURA NO DESENVOLVIMENTO SUSTENTAVEL

As Partes envidarão esforços para integrar a cultura nas suas políticas de desenvolvimento, em todos os níveis, a fim de criar condições propícias ao desenvolvimento sustentável e, nesse marco, fomentar os aspectos ligados à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais.

Artigo 14 – COOPERAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO

As Partes procurarão apoiar a cooperação para o desenvolvimento sustentável e a redução da pobreza, especialmente em relação às necessidades específicas dos países em desenvolvimento, com vistas a favorecer a emergência de um setor cultural dinâmico pelos seguintes meios, entre outros:

(a) o fortalecimento das indústrias culturais em países em desenvolvimento:

(i) criando e fortalecendo as capacidades de produção e distribuição culturais nos países em desenvolvimento;

(ii) facilitando um maior acesso de suas atividades, bens e serviços culturais ao mercado global e aos circuitos internacionais de distribuição;

(iii) permitindo a emergência de mercados regionais e locais viáveis;

(iv) adotando, sempre que possível, medidas apropriadas nos países desenvolvidos com vistas a facilitar o acesso ao seu território das atividades, bens e serviços culturais dos países em desenvolvimento;

(v) apoiando o trabalho criativo e facilitando, na medida do possível, a mobilidade dos artistas dos países em desenvolvimento;

(vi) encorajando uma apropriada colaboração entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, em particular nas áreas da música e do cinema.

(b) o fortalecimento das capacidades por meio do intercâmbio de informações, experiências e conhecimentos especializados, assim como pela formação de recursos humanos nos países em desenvolvimento, nos setores público e privado, no que concerne notadamente às capacidades estratégicas e gerenciais, a formulação e implementação de políticas, a promoção e distribuição das expressões culturais, o desenvolvimento das mídias, pequenas e micro empresas e a utilização das tecnologias e desenvolvimento e transferência de competências;

(c) a transferência de tecnologias e conhecimentos mediante a introdução de medidas apropriadas de incentivo, especialmente no campo das indústrias e empresas culturais;

(d) o apoio financeiro mediante:

(i) o estabelecimento de um Fundo Internacional para a Diversidade Cultural conforme disposto no artigo 18;

(ii) a concessão de assistência oficial ao desenvolvimento, segundo proceda, incluindo a assistência técnica, a fim de estimular e incentivar a criatividade;

(iii) outras formas de assistência financeira, tais como empréstimos com baixas taxas de juros, subvenções e outros mecanismos de financiamento [...]

(Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>> Acesso em 07 de fev. 2014).

Entendemos, a partir dessa análise, que, na Convenção, a questão do desenvolvimento, em relação à Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural passa a fazer parte estrutural do discurso dos Estados Membros da UNESCO, portanto, da política global sobre a diversidade cultural.

Como vimos anteriormente, a aparição do termo “desenvolvimento” com bastante frequência nos discursos da Unesco e nos artigos da Agenda 21 da Cultura reforça ainda mais a importância de seguir em frente no tema cultura, porém, agora, sob um novo prisma. Continuaremos, pois, no próximo capítulo, a tratar sobre o assunto, mas com outra abordagem: pelo viés da criatividade, como um setor econômico, mobilizador de uma cadeia produtiva, e integrada à Economia Criativa.



### 3. CRIATIVIDADE E ECONOMIA

A criatividade é a capacidade humana de criar algo original, singular. Podemos e somos criativos na maior parte do tempo. Entretanto, quando a nossa criatividade está a serviço da produção de algo novo, seja material ou imaterial, com geração de valor<sup>28</sup>, de uso ou de troca, essa capacidade passa a ser entendida para além de uma mera ação cognitiva. Passa a ser um capital, o capital cognitivo.

A centralidade do trabalho imaterial diz respeito ao fato de suas atividades materiais (de manipulação e transformação da natureza) dependerem de seus elementos cognitivos, linguísticos e afetivos (de manipulação dos símbolos). Ou seja, o trabalho material passa a depender do imaterial, onde o imaterial diz respeito à subjetividade: conhecimento, comunicação, afetos. O capitalismo se torna cognitivo não pelo fato de mobilizar o conhecimento, mas porque passamos de uma situação na qual se produziam mercadorias por meio de conhecimento à outra, na qual o conhecimento produz, tautologicamente, conhecimento: a produção e a manipulação de símbolos torna-se a base da manipulação da natureza, até o ponto de nela determinarem-se verdadeiros processos de valorização (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p.10).

Sendo a economia um sistema de produção, distribuição e consumo de bens e serviços gerados por diversos capitais, estruturas, técnicas e pessoas, podemos dizer que, quando a criatividade entra em relação direta com esse sistema - e esta relação começa a criar valor e riqueza -, surge uma nova economia, a economia criativa.

A administração da criatividade começa com um entendimento da economia da criatividade. Tem a ver com lidar com dois sistemas de valores entremeados. Um se baseia nos produtos físicos, nos equipamentos, transportadores e plataformas, que são tangíveis e se comportam de forma bem semelhante a qualquer outro material físico. O outro sistema na propriedade intelectual, que é intangível e possui algumas características bastante peculiares, como já visto. A economia tradicional é bem capacitada para explicar o primeiro sistema já que eles são similares a bens manufaturados e serviços. Porém ela se vê em apuros ao tentar explicar o segundo. (HOWKINS, 2013, p.147).

---

<sup>28</sup> Sem entrar no debate do conceito, entendemos valor como Durkheim (2009, p.99): “Outros juízos têm como objeto dizer não o que são as coisas, mas o que elas valem em relação a um sujeito consciente, o preço que esse último lhes atribui: damos a isso o nome de juízos de valor”.

É no final dos anos 90, no século passado, em plena sociedade do conhecimento e da globalização da economia e da cultura, que começa a surgir o conceito de economia criativa, derivado da temática da indústria cultural<sup>29</sup>, concebida como uma alternativa de desenvolvimento diante de modelos econômicos tradicionais que não estavam mais sendo eficientes.

O tema aparece pela primeira vez na Austrália, em 1994, relacionado ao termo indústria criativa<sup>30</sup>. Na ocasião, o governo, pautado por uma política de desenvolvimento cultural, propõe o conceito de *Creative Nation* (REIS, 2008). Pouco tempo depois, em 1997, o Partido Trabalhista do Reino Unido apresenta como plataforma política propostas de políticas públicas que vinculam a criatividade para além do campo da cultura, englobando atividades econômicas que utilizam essa capacidade como força produtiva. É nessa época também que começam a aparecer oportunidades de geração de empregos e riqueza para as indústrias criativas inglesas, já em processo de expansão.

O pioneirismo do governo britânico molda o conceito, e o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes (DCMS)<sup>31</sup> do Reino Unido realiza o primeiro mapeamento das indústrias criativas. Essas indústrias passam a ser absorvidas como uma alternativa econômica para o país, processo esse que passa a ser replicado em outros lugares, no mundo todo, sem a realização, porém, de uma adequação as suas realidades socioeconômicas. O Brasil é um exemplo disso. Aqui, esse conceito ainda é considerado pelos especialistas da área como um conceito em construção, como veremos mais à frente.

No modelo DCMS, indústria criativa é definida como aquela que tem sua origem na criatividade, na perícia e no talento individual e que possui um potencial para criação de riqueza e empregos através da geração e da exploração de propriedade intelectual. Dentro dessa definição, são identificados 13 setores criativos: propaganda, arquitetura, mercados de arte e antiguidades, artesanato, design, moda, filme e vídeo, software de lazer, música, artes performáticas, atividade editorial, serviços de computação e software, rádio e TV.

---

<sup>29</sup> A indústria cultural é um termo e conceito moldado pela Escola de Frankfurt, entre os anos 30 e 40, do século XX, e significa a produção de massa de produtos culturais como o cinema e a televisão.

<sup>30</sup> O termo Indústria Criativa é aplicado à produção dos bens e serviços da indústria cultural.

<sup>31</sup> Creative Industries Mapping Document (1998). Department for Culture, Media and Sports, United Kingdom. <http://www.creativitycultureeducation.org/creative-industries-mapping-document-1998>.

A partir da definição estruturada pelo DCMS, localizamos, atualmente, na literatura sobre o tema, algumas novas revisões metodológicas e discussões sobre o conceito de economia criativa que vêm modificando as premissas dos mapeamentos dos setores criativos realizados por diversas instituições internacionais e nacionais.

Apresentamos aqui um levantamento de referências sobre o assunto que nos aponta como os representantes mais relevantes da discussão e da metodologia sobre o tema os seguintes pesquisadores e instituições: John Howkins (2013), Richard Florida (2011) e Ana Carla Fonseca Reis (2008), Confederação das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), UNESCO<sup>32</sup>, Secretaria da Economia Criativa do Ministério da Cultura<sup>33</sup> do governo brasileiro e a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN).

As ciências existem para investigar os fenômenos humanos, e as teorias são formuladas para explicá-los. Em Howkins (2013), somos apresentados à formulação da sua teoria quando, no seu primeiro estudo, datado de 2001, ele alia ao conceito de economia criativa uma visão empresarial, focada nas questões relacionadas a marcas, patentes e direitos autorais. Assim, com essas questões, a criatividade é também transformada em produtos e passa a ser considerada como propriedade intelectual das áreas criativas, como arte, cultura, tecnologia e design. No Brasil, essa abordagem tem sido criticada ao ser considerada como um modelo importado para ser aplicado como projetado. Também é rebatida ao se argumentar que falta, aqui, definição, marcos e regulamentos das questões do direito autoral, acrescentando ainda o fato de a produção cultural brasileira não estar baseada, segundo esses críticos, na produção de patentes.

A propriedade intelectual costumava a ser um tema arcano e tedioso, algo reservado apenas para especialistas, porém nos últimos anos ela se tornou um fator de grande influência na maneira como todo mundo tem ideias e as detém, assim como sobre a produção econômica mundial. Contabilistas da Arthur Andersen dizem que “produtos eletrônicos, software, assistência médica, bem de consumo, telecomunicações, mídia e entretenimento dependem substancialmente da propriedade intelectual”. Eu acrescentaria biologia, agricultura e educação. Quando observo as políticas de patenteamento de alguns países sinto-me inclinado a adicionar tudo o mais (HOWKINS. 2013, p.12).

---

<sup>32</sup>UNESCO. Disponível em <<http://www.uis.unesco.org>>. Acesso em 01 de setembro de 2013.

<sup>33</sup>Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>>. Acesso em 01 de setembro de 2013.

Quanto ao número de setores criativos, Howkins (2013) vai além da listagem da DCMS, ampliando essa relação, na sua catalogação, para 15 atividades: propaganda, arquitetura, arte, artesanato, design, moda, cinema, artes cênicas, editorial, P&D, software, brinquedos e jogos, rádio e TV e vídeo games.

Outro autor que publica em 2002 é Richard Florida (2011). Em seu estudo, o teórico das classes criativas destaca os profissionais da economia criativa e os identifica como trabalhadores que exercem atividades profissionais nos processos criativos, enxergando-os como classe social e denominando-os como “classe criativa”. Como classe, Florida os estuda sob o foco de suas características sociais. O autor também nos apresenta neste trabalho a forte relação, direta, existente entre os profissionais da classe criativa com a cidade, com seus territórios, e nos aponta o papel de relevância que essa classe tem para o desenvolvimento global. A teoria é, porém, criticada no último relatório de Economia Criativa 2013 da UNESCO, que aponta o fato de ela não ter sido estruturada em bases de pesquisa.

No cenário institucional internacional, a UNCTAD lança, em 2008, seu primeiro relatório sobre o tema, destacando as exportações dos setores da economia criativa no contexto internacional, numa soma de cerca de U\$ 500 bilhões.

A partir desse primeiro estudo, a organização vem atualizando seus dados em sistemáticas publicações sobre os países. Podemos perceber nas figuras abaixo apresentadas a evolução do Brasil em relação às exportações e importações de serviços criativos, no período de 2000-2011, último período trabalhado pela UNCTAD, e o posicionamento do Brasil no quinto lugar no ranking mundial do PIB Criativo.

País	PIB Criativo (R\$ Bilhões)	Participação no PIB (%)
Estados Unidos	1.011	3,3
Reino Unido	286	5,8
França	191	3,4
Alemanha	181	2,5
<b>Brasil*</b>	<b>110</b>	<b>2,7</b>
Itália	102	2,3
Espanha	70	2,3
Holanda	46	2,7
Noruega	32	3,2
Bélgica	27	2,6
Suécia	26	2,4
Dinamarca	21	3,1
Áustria	15	1,8
Grécia	6	1,0

Fonte: \*FIRJAN; UNCTAD com base nos dados do PIB (2011) do Banco Mundial.

Figura 1

Posição do Brasil em relação ao PIB criativo mundial

Disponível em: <<http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/default.aspx>>. Acesso em 07 fev.2013

No cenário brasileiro, também em 2008, a FIRJAN publica o relatório *A cadeia da Indústria no Brasil*<sup>34</sup> – atualizado em 2011 – e, em 2012, lança o *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*<sup>35</sup>. Alinhada com a definição da UNCTAD de cadeia produtiva como sendo ciclos completos do processo econômico de bens e serviços que têm como matérias-primas a criatividade e o capital intelectual, a FIRJAN define como 14 os setores criativos no Brasil.

A partir do referencial teórico da escola britânica (DCMS), o *Mapeamento da Indústria criativa no Brasil* tem o mérito do pioneirismo, da dimensão do trabalho e da novidade de focar nos profissionais da cadeia da criatividade brasileira. Sua metodologia, baseada no conceito limitado de indústria criativa e não de economia criativa, desagrupa algumas atividades, em sintonia com metodologias como a de Howkins (2013), e inclui a Biotecnologia como um núcleo criativo.

<sup>34</sup> [www.firjan.org.br/economiacriativa](http://www.firjan.org.br/economiacriativa).

<sup>35</sup> <http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/default.aspx>.

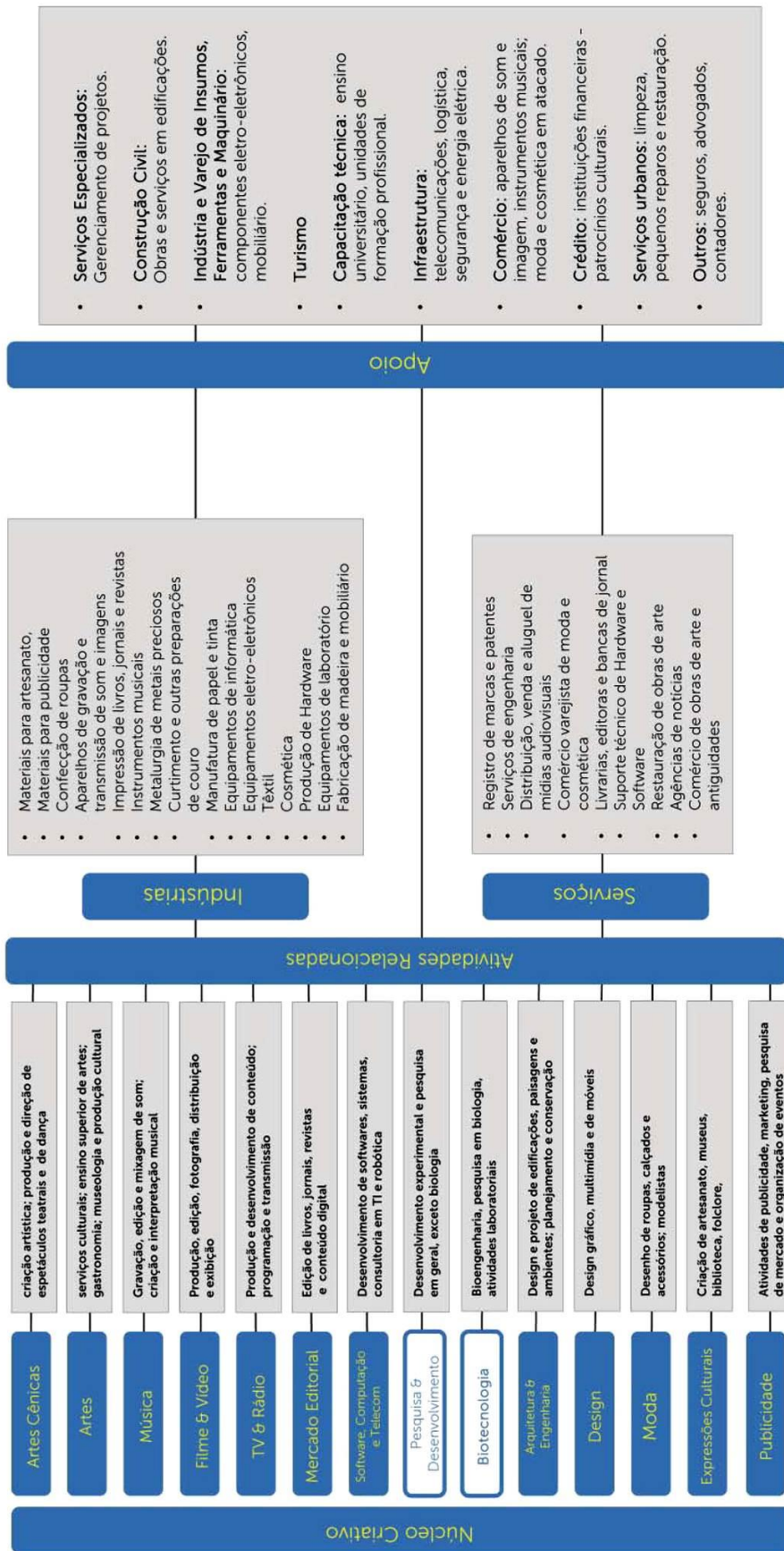


Figura 24

Fluxograma detalhado para a cadeia da indústria criativa no Brasil  
<http://www.firjan.org.br/economicriativa/pages/default.aspx>

Ao retratarmos na revisão de literatura a sistematização e catalogação dos setores da economia criativa, percebemos a existência de diferenças nos modelos produzidos, relacionadas à definição dos seus setores e atividades e dos conceitos de indústria criativa e indústria cultural. Entendemos que essas diferenças se dão pela relação existente entre a elaboração teórica e conceitual de cada uma delas com as suas realidades socioeconômicas e de diversidade cultural. Apresentamos, com o interesse de ilustrar melhor o painel acima relatado, os diferentes modelos coexistentes, referentes à indústria cultural e criativa consolidada no Relatório de Economia Criativa da UNESCO, 2013.

<p><b>1. DCMS Model</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Architecture</li> <li>Art and antiques market</li> <li>Crafts</li> <li>Design</li> <li>Fashion</li> <li>Film and video</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Publishing</li> <li>Software</li> <li>Television and radio</li> <li>Video and computer games</li> </ul>	<p><b>2. Symbolic Texts Model</b></p> <p><b>Core cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Film</li> <li>Internet</li> <li>Music</li> <li>Publishing</li> <li>Television and radio</li> <li>Video and computer games</li> </ul> <p><b>Peripheral cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Creative arts</li> </ul> <p><b>Borderline cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Consumer electronics</li> <li>Fashion</li> <li>Software</li> <li>Sport</li> </ul>	<p><b>3. Concentric Circles Model</b></p> <table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p><b>Core creative arts</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Literature</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Visual arts</li> </ul> <p><b>Other core cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Film</li> <li>Museums and libraries</li> </ul> </td> <td style="vertical-align: top;"> <p><b>Wider cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Heritage services</li> <li>Publishing</li> <li>Sound recording</li> <li>Television and radio</li> <li>Video and computer games</li> </ul> <p><b>Related industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Architecture</li> <li>Design</li> <li>Fashion</li> </ul> </td> </tr> </table>	<p><b>Core creative arts</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Literature</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Visual arts</li> </ul> <p><b>Other core cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Film</li> <li>Museums and libraries</li> </ul>	<p><b>Wider cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Heritage services</li> <li>Publishing</li> <li>Sound recording</li> <li>Television and radio</li> <li>Video and computer games</li> </ul> <p><b>Related industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Architecture</li> <li>Design</li> <li>Fashion</li> </ul>
<p><b>Core creative arts</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Literature</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Visual arts</li> </ul> <p><b>Other core cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Film</li> <li>Museums and libraries</li> </ul>	<p><b>Wider cultural industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Heritage services</li> <li>Publishing</li> <li>Sound recording</li> <li>Television and radio</li> <li>Video and computer games</li> </ul> <p><b>Related industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Architecture</li> <li>Design</li> <li>Fashion</li> </ul>			
<p><b>4. WIPO Copyright Model</b></p> <table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p><b>Core copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Collecting societies</li> <li>Film and video</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Publishing</li> <li>Software</li> <li>Television and radio</li> <li>Visual and graphic art</li> </ul> </td> <td style="vertical-align: top;"> <p><b>Interdependent copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Blank recording material</li> <li>Consumer electronics</li> <li>Musical instruments</li> <li>Paper</li> <li>Photocopiers, photographic equipment</li> </ul> </td> </tr> </table>	<p><b>Core copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Collecting societies</li> <li>Film and video</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Publishing</li> <li>Software</li> <li>Television and radio</li> <li>Visual and graphic art</li> </ul>	<p><b>Interdependent copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Blank recording material</li> <li>Consumer electronics</li> <li>Musical instruments</li> <li>Paper</li> <li>Photocopiers, photographic equipment</li> </ul>	<p><b>5. UNESCO Institute for Statistics Model</b></p> <p><b>Industries in core cultural domains</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Museums, galleries, libraries</li> <li>Performing arts</li> <li>Festivals</li> <li>Visual arts, crafts</li> <li>Design</li> <li>Publishing</li> <li>Television, radio</li> <li>Film and video</li> <li>Photography</li> <li>Interactive media</li> </ul> <p><b>Industries in expanded cultural domains</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Musical instruments</li> <li>Sound equipment</li> <li>Architecture</li> <li>Advertising</li> <li>Printing equipment</li> <li>Software</li> <li>Audio-visual hardware</li> </ul>	<p><b>6. Americans for the Arts Model</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Architecture</li> <li>Arts schools and services</li> <li>Design</li> <li>Film</li> <li>Museums, zoos</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Publishing</li> <li>Television and radio</li> <li>Visual arts</li> </ul>
<p><b>Core copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Advertising</li> <li>Collecting societies</li> <li>Film and video</li> <li>Music</li> <li>Performing arts</li> <li>Publishing</li> <li>Software</li> <li>Television and radio</li> <li>Visual and graphic art</li> </ul>	<p><b>Interdependent copyright industries</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Blank recording material</li> <li>Consumer electronics</li> <li>Musical instruments</li> <li>Paper</li> <li>Photocopiers, photographic equipment</li> </ul>			

**Figura 35**  
Sistemas de classificação diferentes para a indústria cultural e criativa  
(UNESCO, 2013)

A questão da economia criativa passa a ser do interesse do governo brasileiro como tratamos no capítulo Cultura desse trabalho como uma alternativa para o desenvolvimento do país, assim como foi para a Austrália e o Reino Unido.

Dessa forma, baseada na metodologia da UNESCO, a Secretaria da Economia Criativa (SEC) do Ministério da Cultura do governo brasileiro adota o conceito de economia cultural<sup>36</sup> e estabelece uma política pública, por meio de normas, para as atividades criativas dos setores abaixo relacionados:



**Figura 6**

Escopo dos Setores Criativos Ministério da Cultura (2011)  
Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014, pg. 29

<sup>36</sup> Há vários entendimentos sobre o termo economia da cultura. Para o pesquisador Luís Carlos Prestes Filho, a economia da cultura, no Brasil, engloba a criação, produção e distribuição do setor da imagem, como a indústria do audiovisual; do som, a indústria fonográfica; do texto, a indústria gráfica, e o da experiência, como os megaeventos como o Carnaval, o Rock In Rio, entre outros. São produções de alto valor simbólico, mais valor cultural do que valor utilitário.



Com o modelo acima, a SEC do Ministério da Cultura seleciona os setores criativos que entende ser de sua competência e, por meio de seu plano para a área, traça sua atuação de forma normativa de acordo com os setores da economia da cultura elencados.

Após uma breve apresentação do cenário teórico sobre o conceito de economia criativa, passamos a entendê-la, nessa pesquisa, como um sistema econômico fomentado pelas indústrias criativas que engloba a economia do entretenimento<sup>37</sup> e a economia da cultura.

Enquanto surge pela primeira vez o termo indústria criativa, em 1994, na Austrália, e durante sua evolução para o conceito de economia criativa, já visto no início desse capítulo, aparece também a discussão sobre o conceito de cidades criativas.

Conceito de contornos fluidos, para alguns revela a efervescência do que é produzido criativamente no espaço urbano e seu potencial econômico. Para outros, o enfoque da produção se translada à prevalência de um ambiente capaz de gerar, capacitar, atrair e reter talentos que sustentem essa criatividade e seu valor econômico agregado. Uma terceira (e não derradeira) corrente vê a essência da cidade criativa na confluência entre capacidade de geração tecnológica, formação de uma mentalidade aberta e tolerante e atração de talentos (REIS, 2009, p. 204).

Como o que move a economia criativa é a criatividade, e, retornando à questão já discutida sobre territórios culturais, no capítulo Cultura, quando identificamos um território como um espaço para além das suas fronteiras geográficas, delimitando-o também por sua identidade cultural, somos guiados, nessa revisão de literatura, a seguir em direção à definição de cidade criativa formatada por Ana Cristina Reis (2009, p. 205). Na definição da autora, “cidade criativa é aqui entendida como uma cidade capaz de transformar continuamente sua estrutura socioeconômica, com base na criatividade de seus habitantes e em uma aliança entre suas singularidades culturais e suas vocações econômicas”.

A partir da conceituação de cidades criativas, surge a definição de Polos criativos, bairros criativos, territórios, entre outros. No Brasil, vamos encontrar ainda o termo

---

<sup>37</sup> Na abordagem americana, produtos e serviços de entretenimento são aqueles cujos objetivos são relaxar e distrair o seu consumidor, são produzidos pela indústria do entretenimento, que faz girar a economia do entretenimento. Exemplos: televisão, games, cassino, esportes e parque temáticos.

Polos criativos, entendido como pequenos territórios criativos, incorporado como política pública no Plano da Secretaria da Economia Criativa do MinC.

Territórios Criativos: Nesse campo, serão trabalhadas a concepção e a implementação de metodologias, ações, projetos e programas que permitam o surgimento e a institucionalização de territórios criativos (bairros, pólos produtivos, cidades e bacias criativas). Serão prospectados espaços que tenham potencial para ser considerados territórios criativos e, dessa forma, possam potencializar a geração de trabalho, emprego e renda (Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014, pg. 42).

É justamente através do Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014, mais especificamente a partir do vetor Desenvolvimento e Monitoramento (macroeconômico ou estruturante), que encontramos referências sobre as demandas relacionadas ao tema desse estudo. Assim, a partir dessas demandas, podemos, enfim, criar métodos e ferramentas catalisadoras do desenvolvimento criativo local, que apresentaremos mais à frente.

#### **4. METODOLOGIA PARA O BINÔMIO CULTURA E DESENVOLVIMENTO - MCD.**

Com o objetivo de gerar um painel socioeconômico dos habitantes de um território, de mapear equipamentos de diversas naturezas e de conhecer os seus diversos agentes sociais, a metodologia aqui proposta tem como foco reunir informações para municiar tanto o setor público quanto o privado. A ideia é dar suporte ora à elaboração de políticas públicas ora à concepção de estratégias comerciais, gerando, como resultado da sua aplicação, as seguintes ferramentas: bancos de dados, indicadores de monitoramento, mapas de percepção de demandas de opinião pública e grupos sociais específicos, inventário de ativos intangíveis e uma cartografia do território. A metodologia pretende ainda oferecer análises sobre os atores sociais, sobre o potencial de desenvolvimento dos setores criativos locais.

Propomos uma metodologia baseada em três vertentes. A primeira vertente é a da organização de dados através da criação de um *central data*, formado por informações já catalogadas em bancos de dados institucionais. Com a criação desse acervo de conhecimento sistematizado sobre um determinado território, deve-se gerar indicadores de monitoramento. Outra base para essa metodologia é o mapeamento, que procurará catalogar os equipamentos existentes, das mais diversas naturezas, institucionais e os não-institucionais, culturais, educacionais, financeiros, habitacionais, relacionados à saúde, entre outros. A terceira e última vertente é a da escuta. Através de entrevistas, deve-se recolher a opinião pública e a de grupos focais, como as lideranças locais, para se construir cartografias de redes, de demandas, de memórias, entre outras.

Para ser aplicada, recomenda-se a formação de uma equipe multidisciplinar constituída por pesquisadores e técnicos das áreas da tecnologia da informação, pesquisa social (sociologia, história, antropologia e psicologia), estatística, cultura e comunicação.

#### 4.1. REFERENCIAS METODOLÓGICAS

Para gerar a metodologia proposta nesse trabalho foram usadas como referências três metodologias existentes que basearam a redação da MCD: a metodologia do Human Centered Design, HCD, a metodologia dos Capitais Intangíveis do Centro de Referência e Inteligência Empresarial, CRIE<sup>38</sup>, e, por fim, a metodologia da análise SWOT.

##### 4.1.1. HCD

*Design thinking* é uma abordagem onde se pensa, de forma inovadora, a criação de produtos, ações, processos e estratégias focados no ser humano, aplicável aos mais variados tipos de organizações, empresariais ou sociais. A empresa de *design thinking* IDEO<sup>39</sup> desenvolveu a metodologia HCD, (H = ouvir/hear, C = criar/create e D = implementar/deliver), que, traduzido para o português, significa “*design* centrado no Ser Humano”. Essa abordagem é apresentada pela IDEO como sendo, ao mesmo tempo, um processo e um kit de ferramentas para auxiliar na solução de problemas e questões da sociedade.

O início do processo HCD se dá pelas pessoas para as quais se pretende gerar soluções. O objetivo dessa etapa é o de levantar as suas demandas e questões e mapear seus comportamentos para que esses dados e informações sejam considerados no processo de criação de soluções.

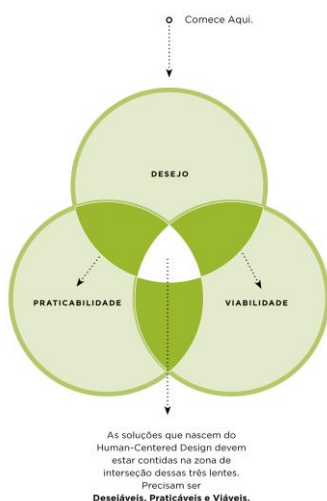


Figura 7

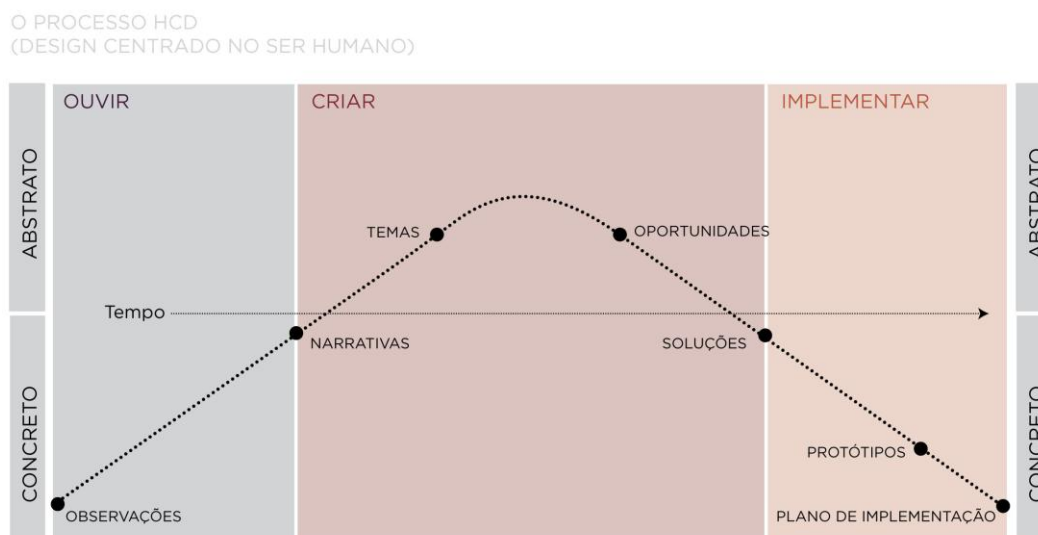
<http://www.hcdconnect.org/toolkit/en>

<sup>38</sup>CRIE: <http://portal.crie.coppe.ufrj.br/portal/main.asp?ViewID={57136DEA-0B6F-4599-AAB7-DCE900A4A6E2}&u=u>

<sup>39</sup> IDEO: <http://www.ideo.com>

Pela metodologia a fase H, deverá gerar os seguintes resultados: um resumo sobre as histórias dos grupos ouvidos, análise sobre a realidade dos integrantes e o entendimento aprofundado das necessidades, barreiras e restrições.

Na fase C, os resultados deverão culminar no reconhecimento das oportunidades, na criação de soluções e na construção de protótipos.



**Figura 8**

<http://www.hcdconnect.org/toolkit/en>

Como referências metodológicas para esse trabalho, tomamos como base as etapas H/ouvir e C/criar para a elaboração da Metodologia para o binômio cultura e desenvolvimento, MCD. No entanto, não prevemos nesta metodologia a geração de protótipos como um dos entregáveis da MCD como orienta o HCD.

#### 4.1.2. Capitais Intangíveis

Em 2001, o Centro de Referência de Inteligência Empresarial, CRIE, desenvolveu uma metodologia de identificação e avaliação de capitais intangíveis para ser aplicada em organizações. Estruturado no levantamento de quatro capitais - Relacionamento, Estrutural, Pessoas e Ambiental -, busca-se com esse processo catalogar os capitais existentes e gerar indicadores com os seus ativos.

Apresentamos abaixo uma tabela com um resumo sobre cada capital intangível do modelo CRIE.

**Quadro 2 - Especificação dos capitais intangíveis**

<b>Sector: A, Indústria: A<sub>1</sub>, Empresa: A<sub>1</sub> Estágio de mercado:</b>			
Capitais	Ativos	Perspectivas	Indicadores
Relacionamento	Carteira de Clientes	Crescimento	Profundidade de Mercado
		Rentabilidade	Nível de exigência
		Risco	Concentração
	Fornecedores	Crescimento, Rentabilidade, Risco	
	Outros atores do sistema (se for o caso)	Crescimento, Rentabilidade, Risco	
Estrutural	(Marca, Processos Internos, Governança, Apropriabilidade (Barreiras de entrada), Atualização da Tecnologia, Produção/ Entrega, Inovação)	Crescimento, Rentabilidade, Risco	
Pessoas	(Qualificação, Retenção, Motivação, <i>Empowerment</i> )	Crescimento, Rentabilidade, Risco	
Ambiental	(Acesso à fontes de P&D, acesso à financiamentos, Ambiente de Inovação)	Crescimento, Rentabilidade, Risco	

**Fonte:** (DEUTSCHER, 2009, p.58)

Buscamos na metodologia do CRIE, as referências dos processos de identificação dos capitais de relacionamento e ambiental.

### 4.1.3. Análise SWOT

Criada nos anos 60, no século XX, o sistema SWOT é utilizado para análises de cenários. Originalmente criado para o universo das corporações, o sistema pode ser aplicado para qualquer outro tipo de cenário.

Essa análise é realizada através da avaliação das Forças (Strengths), Fraquezas (Weaknesses), Oportunidades (Opportunities) e Ameaças (Threats) do objeto em estudo em relação ao contexto no qual está inserido. Com o seu resultado, pode-se chegar à tomada de decisões e à elaboração de planejamentos estratégicos e de soluções.

Quadro 3 - Análise SWOT - *Creative Commons*



**Fonte:** Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:SWOT\\_pt.svg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:SWOT_pt.svg) > Acesso em: 16 mar, 2014.

## 4.2. ETAPAS DE DESENVOLVIMENTO DA MCD

A metodologia é desenvolvida em quatro etapas. A primeira consiste na realização do Diagnóstico, momento no qual se define o território a ser estudado, realizando-se as primeiras visitas de reconhecimento do espaço, dos seus sujeitos, das fontes que serão pesquisadas. A segunda, a do Planejamento, onde é definido como será desenvolvido o trabalho, as metas a serem atingidas, os produtos que serão gerados na pesquisa, os orçamentos, o cronograma e a formação da equipe. A terceira etapa, a do Desenvolvimento, engloba a realização de todo o processo de pesquisa. Na última fase, a da Análise, reúne-se os resultados de todo o universo documental, de dados e informações e se aplica a eles o tratamento de análise e, na sequência, é produzido os entregáveis da pesquisa: gráficos, mapas, indicadores de medição, todos acompanhados de suas análises. Apresentamos, abaixo, o descritivo de cada etapa:

### 4.2.1. Etapa de Diagnóstico:

- a) Realizar visita técnica ao território: aqui deve-se fazer uma visita técnica com o objetivo de reconhecimento geográfico, socioeconômico, cultural e dos grupos a serem estudados;
- b) Fotografar e/ou filmar a visita técnica;
- c) Definir o território a ser pesquisado: geográfico e/ou cultural;
- d) Definir a natureza dos equipamentos, bens e serviço: baseada no conceito da transversalidade define-se o que serão os objetos de mapeamentos;
- e) Redação do relatório de diagnóstico;
- f) Validação do diagnóstico pelos gestores ou órgão gestor do projeto.

### 4.2.2. Etapa de planejamento:

- a) Redigir o Planejamento do Projeto que deve conter além dos itens acima apresentados, os objetivos, cronograma, relação da equipe multidisciplinar, metas, produtos entregáveis e orçamento;
- b) Levantar e definir os bancos de dados existentes para gerar o *central data* dos equipamentos, bens e serviços do território;
- c) Levantar e definir as fontes existentes;
- d) Definir os itens do *central data*: Estrutura de tecnologia da informação para armazenar dados estatísticos de forma online ou off-line;



- e) Definir as demandas tecnológicas da arquitetura do painel cartográfico<sup>40</sup> dos grupos analisados que será realizado em ambiente digital, na internet;
- f) Desenhar o mapa de cartografia dos mapeamentos a ser realizado;
- g) Desenhar o Painel Estratégico e Analítico para representação visual dos indicadores a serem gerados;
- h) Definir os cenários: social, econômico, oportunidade, restrições, potencialidades, obstáculos, demandas sociais, de infraestruturas, entre outros;
- i) Redigir a ferramenta questionário para a realização das entrevistas de opinião e de grupo focal;
- j) Validação do planejamento pelos gestores ou órgão gestor do projeto;
- k) Contratação da equipe do projeto.

#### **4.2.3. Etapa de desenvolvimento:**

- a) Coletar dados quantitativos e qualitativos nas fontes e banco de dados pré-definidos;
- b) Desenvolver a arquitetura do central data: Estrutura de tecnologia da informação para armazenar dados estatísticos de forma online ou off-line;
- c) Transportar dados para o central dados;
- d) Realizar a pesquisa de opinião;
- e) Realizar as entrevistas com os grupos focais;
- f) Transportar os dados coletadas para o central data;

#### **4.2.4. Análise e resultados**

1. Com base nos dados coletados, realizar análise do material, agrupando e integrando informações, a fim de:
  - a) Criar indicadores socioeconômicos e culturais;
  - b) Apresentação do painel de indicadores e de medição;
  - c) Estabelecer processos para medição e avaliação periódica;
  - d) Apresentação do banco de dados;

---

<sup>40</sup> No Novo Dicionário Aurélio, de Aurélio Buarque de Holanda, cartografia é arte ou ciência de compor cartas geográficas, assim baseado nessa conceituação um painel cartográfico é um mapa que indicará a localização dos grupos culturais e dos equipamento culturais existentes no território pesquisado.

- e) Apresentação de gráficos personalizados e detalhamento de informações relevantes;
- f) Apresentação dos diversos mapas - cartográfico e de percepção<sup>41</sup>;
- g) Identificação das lacunas, potenciais, restrições, obstáculos, capitais intangíveis;
- h) Relatório executivo contendo todos os entregáveis e suas análises;

### 4.3. ABORDAGENS QUALITATIVA E QUANTITATIVA

A MCD utiliza as abordagens da pesquisa qualitativa e quantitativa como métodos de investigação. Discriminaremos, abaixo, os processos e os produtos gerados no desenvolvimento de cada abordagem:

#### 4.3.1. Abordagem qualitativa

É na abordagem qualitativa que se exerce a escuta, através da qual se busca o entendimento profundo sobre os grupos sociais estudados. Os entregáveis dessa abordagem são:

1. Mapa do capital de relacionamento: em formato de mapa, esse produto tem por objetivo identificar quem são os fornecedores, os clientes e os novos atores e suas funções em relação ao grupo estudado;
2. Mapas das necessidades, barreiras e restrições da opinião pública e dos grupos focais estudados;
3. Mapas das variáveis que impactam o território pesquisado;
4. Inventários de ativos intangíveis;

#### 4.3.2. Ferramentas e método de análise da Abordagem Qualitativa:

1. Instrumentos de coleta e processamento de informações 1: Entrevista individual de opinião realizada com pessoas residentes no território, captadas de forma espontânea, sem aviso prévio e em espaços públicos de grande concentração de pessoas; o número de entrevistas realizadas deve ser representativo do quantitativo total de habitantes do território;

---

<sup>41</sup> Mapa de percepção é um painel de indicadores de apresentação da medição da atitude ou comportamento de um grupo de foco estudado em relação a afeição ou sentimento a favor ou contra certo estímulo.

2. Instrumentos de coleta e processamento de informações 2: Entrevista de grupo focal, com lideranças do território, com agendamento prévio e em espaços que permitam concentração e com o número máximo de 6 pessoas por grupo;
3. Ferramenta: questionário com campos aberto e fechados;
4. Áreas/setores de cobertura para a elaboração do questionário com foco no território:
  - a) Identificação pessoal: nome completo/idade/escolaridade/ endereço completo /estado de origem/ profissão / representante de que grupo (social/ comercial/ religioso/ étnico/ racial/ cultural, etc.);
  - b) Hábitos culturais: Consumo cultural/ demandas culturais/ demandas de infraestruturas/ identificação de expressão cultural / especificação de mobilidade urbana);
  - c) Relacionamento: mapa de relacionamento familiar/ mapa de relacionamento profissional / mapa de fornecedores).
5. Abrangência geográfica: citação do território a ser pesquisado;
6. Abrangência temporal: definição do período da aplicação da pesquisa;
7. Método de análise: Por identificação de palavras-chaves e análise do discurso;
8. Unidade de investigação: Indivíduo morador; lideranças locais e comerciantes dos territórios pesquisadas.

Como método de análise desta abordagem, deve-se realizar o cruzamento de dados qualitativos e da análise do discurso das entrevistas realizadas, tabulando palavras-chaves. Os resultados da análise devem ser apresentados em formato de mapas de percepção dos sujeitos sociais.

#### **4.3.3. Abordagem quantitativa:**

É na abordagem quantitativa que são levantados os dados numéricos e estatísticos pré-estabelecidos na etapa Planejamento. O foco dessa abordagem é a geração de indicadores sobre o território e a sistematização em um *central data* de dados existentes em bancos de dados distintos.

Exemplos de Fontes de banco de dados:

1. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE;
2. Mapeamento da indústria criativa no Brasil - FIRJAN;
3. Instituto Pereira Passos;
4. Índice Firjan de Desenvolvimento Municipal;

5. Observatório Brasileiro da Economia Criativa (OBEC);
6. Mapa de cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro;
7. Cultura em números 2ª edição © 2010 Ministério da Cultura;
8. Conferência das Nações Unidas sobre comércio e desenvolvimento (UNCTAD).

Como método de análise, deve-se realizar o cruzamento de dados estatísticos sociais, econômicos, culturais e demográficos, entre outros. A partir disso, são construídos quadros comparativos dos dados levantados nas fontes existentes sobre o território pesquisado com foco na montagem de mapas estatísticos. Deve-se utilizar o método de análise comparativa de dados para gerar os indicadores, como se pode ver nos exemplos abaixo relacionados:

1. Quantitativo de serviços criativos;
2. Quantitativos de bens criativos;
3. Quantitativos de equipamentos educacionais;
4. Quantitativo de equipamentos financeiros;
5. Quantitativo de equipamentos culturais;
6. Quantitativo de expressões culturais;
7. Dados censitários;
8. Dados demográficos;
9. Dados socioeconômicos.

#### **4.3.4. Abordagem quantitativa x qualitativa:**

Através do cruzamento dos mapas de percepção construídos nas análises da abordagem qualitativa com os mapas estatísticos de equipamentos, bens e serviços e dados referenciais socioeconômicos elaborados na análise da abordagem quantitativa, o seus resultados devem gerar os seguintes produtos:

1. Tabela de demanda x tabela estatística de equipamento de bens e serviços: apresentação quantitativa das lacunas existentes entre demanda dos grupos e a existência dos equipamentos, bens e serviços existentes;
2. Tabela de desenvolvimento potencial dos Ativos Intangíveis: Capital de relacionamento e do Capital ambiental;
3. Propostas de soluções;
4. Análise SWOT para implementação das soluções.

## 5. CONVERSA SOBRE O CAMPO

Com o objetivo de captar a opinião de pessoas sobre o tema central dessa pesquisa, partimos para um processo investigativo através de três entrevistas. A ideia é questionar os nossos entrevistados sobre a questão de a expressão cultural ser mesmo, também na opinião deles, um catalisador do desenvolvimento econômico, além de verificar se, para eles, a realização de uma metodologia sobre o tema auxiliaria nesse processo. Assim, entrevistamos Eliane Costa, que há 21 anos vem realizando uma sistemática intervenção artística na região do Cais do Porto, Júlio Ludemir, escritor, um dos criadores da Festa da Literatura das Periferias, a FLUPP<sup>42</sup>, e também um dos responsáveis pelo lançamento e pela realização da Batalha do Passinho, e Écio Pereira de Salles, que atuou por 10 anos no AfroReggae, também um dos criadores da FLUPP, atualmente em uma função pública.

Eliane Costa é uma das fundadoras do bloco Escravos da Mauá - e de suas rodas de samba mensais -, é mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas, doutoranda em História da Ciência e das Técnicas e Epistemologia pelo HCTE da UFRJ, e acumula ainda o título de especialista nas áreas de gestão cultural e economia criativa, tendo como instrumento musical o cavaquinho. Sua entrevista acrescenta a essa pesquisa a opinião baseada no ponto de vista de uma artista com 21 anos de experiência em intervenção, através do samba, no Cais do Porto, na cidade do Rio de Janeiro, e que nos relata sobre o quanto o processo do samba dos Escravos da Mauá catalisou, e ainda catalisa, o desenvolvimento local e as atividades criativas do entorno do território onde o bloco de samba Escravos da Mauá atua.

Com o escritor Júlio Ludemir, a pesquisa ganha o reforço de uma opinião baseada também no ponto de vista do artista, do criador. Com nove livros editados, Júlio atua ora como artista ora como empreendedor cultural nos mais diversos territórios da cidade do Rio de Janeiro.

Já Écio, nosso terceiro entrevistado, traz à pesquisa o ponto de vista de quem atua, desde 1995, em projetos realizados em territórios da cidade do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense e doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, ele também acrescenta a visão de quem atua na política pública. Ele, que hoje é assessor especial do

---

<sup>42</sup> FLUPP: Festa da Literatura das Periferias, que está em sua terceira edição. Em 2012, a FLUPP foi realizada em 14 favelas do Rio de Janeiro, em 2013, em 24, e, na edição de 2014, acontecerá em 4 cidades brasileiras e no Morro da Mangueira.

vice-prefeito do Rio, desenvolvendo projetos voltados para os territórios da cidade, tem experiência acumulada ainda nas funções de secretário adjunto de Cultura e de secretário de Cultura de Nova Iguaçu, município da Região Metropolitana do Rio.

### 5.1 CRUZANDO AS CONVERSAS.

Partindo de um roteiro pré-estabelecido, conforme apresentado abaixo, a conversa com os três entrevistados<sup>43</sup> gira em torno de três assuntos: o conceito de território cultural, a expressão cultural como um elemento catalisador do desenvolvimento econômico local dos setores criativos e a opinião de cada um deles sobre a metodologia aqui proposta no capítulo 4.

Para a entrevista aplicamos o roteiro de perguntas abaixo:

1. O que é para você um território cultural?
2. O que você acha sobre o quanto uma ação planejada de uma intervenção cultural, mesmo que efêmera, pode influenciar no processo de desenvolvimento de um território?
3. Quais setores econômicos essa intervenção pode acionar?
4. Como e de que maneira você vê as pessoas desse território participando nesse processo?
5. Como você acha que os setores públicos, assim como o Estado, podem participar desse processo, quais são as suas possíveis atuações?
6. Como você acha que os setores privados podem participar desse processo, quais são as suas possíveis atuações?
7. O que você acha sobre a elaboração de uma metodologia focada na sistematização de dados existentes em bancos de dados institucionais para gerar indicadores; na escuta das pessoas de um território através da pesquisa de opinião e de grupo focal, e no mapeamento dos equipamentos culturais, educacionais, de saúde, financeiros de um território?

#### 5.1.1. Conversando sobre o conceito de território cultural

Eliane Costa nos conta que foi nos anos 1980, no século passado, que se aproximou das discussões sobre território cultural e que, a partir dos anos 1990, não só participou do projeto Saúde, Gamboa e Santo Cristo, SAGAS - todos focados no tema dos territórios culturais -, como também começou a intervir, culturalmente, na região

---

<sup>43</sup> As entrevistas estão nos apêndices A, B e C desse trabalho.

portuária da cidade do Rio de Janeiro, através das rodas de samba do bloco Escravos da Mauá. Para ela, um território tem sua delimitação geográfica, mas também uma delimitação cultural, que pode ser definida tanto pela presença de cultura como pela cultura de ausência de cultura.

Enquanto nos relata sobre o desenvolvimento do projeto SAGAS, Eliane nos aponta um fator de relevância para essa pesquisa: a falta de percepção, tanto para quem está dentro como para quem está fora do território, da existência de “algo” nele, algo esse a ser entendido como equipamentos culturais. No caso do projeto SAGAS, diz Eliane, o grupo social que afirmava não existir “nada” na região passou a perceber a existência de “algo” somente após a divulgação dos resultados da pesquisa.

“A cultura da região portuária, o não reconhecimento dela, é pelo fato de essa região ter ficado encapsulada, ou seja, as manifestações ficaram ali dentro. Essa ausência de equipamentos culturais, de políticas públicas, embora com reconhecimento acadêmico e das pessoas do lugar. Mas não todas, pois algumas pessoas falavam o que eu fazia lá? Que vinha da Zona Sul. **“Isso aqui não tem nada”, diziam. E, quando acabou o trabalho, 18 meses depois, as pessoas estavam surpresas com as histórias.** Do Rio e do próprio Brasil. Portanto, esse território cultural é marcado pela presença teimosa de manifestações culturais como o Afoxé, por exemplo, pelos rituais que ainda se fazem na Pedra do Sal. Da cultura negra, pelos quilombolas que acabaram de ganhar seu território, da Pedra do Sal e do Largo da Prainha. Tem a presença teimosa de uma cultura que mais ou menos se organiza ali pela Saúde, pela Gamboa e pelo Santo Cristo também. No Santo Cristo, já com uma outra feição cultural, mas também por uma delimitação pela ausência. Um território em seu perímetro e área que foi sempre abandonado, que foi sempre a porta dos fundos do Rio” (Informação verbal) (Grifo desta autora).

Já Écio Salles nos apresenta a dificuldade que existe no processo de identificação de um território cultural e nos alerta sobre a necessidade de se reconhecer as diferenças que coexistem nesses territórios. Ele recomenda que essas diferenças não sejam trabalhadas de forma hierárquica, mas que sejam vistas como contribuições para um processo de convivência cultural. Écio ainda salienta a importância que os agentes sociais têm dentro do universo das expressões culturais locais, não só no território em si como para além dele, definindo-os como os responsáveis pela demarcação cultural desses territórios e por dar significado a ele em relação à cidade.

“[...] a cultura tem sutilezas que ultrapassam a questão meramente artística, superimportante... A própria questão que eu falei dos Clovis<sup>44</sup> tem uma dimensão artística. [...] Porém, a existência deles é artística, mas também uma dimensão não-artística, é a coisa do encontro, que é a coisa de marcar uma data, de marcar uma posição, de definir o espaço, de definir uma forma de ser no mundo. Dos Clovis eles saem, tem foguetório. E eles andam pelas ruas, e eles têm uma forma de andar pela rua, uma forma de ocupar a cidade. É uma forma específica de ocupar a cidade e, nesse sentido, pode ser artístico ou não. **Mas eu acho que o que é importante no território cultural é que ele significa uma forma específica de ocupar a cidade. E é isso que torna esses caras especiais e que tornam esses sujeitos proprietários de algo de si, que chamam de processo de subjetivação, e eu acho que é uma tática de empoderamento muito forte, muito poderosa**” (Informação verbal) (Grifo desta autora).

Com Júlio Ludemir, encontramos uma série de novas expressões culturais, que vem ocorrendo como processos dinâmicos no Rio de Janeiro, muito em consequência da instalação das UPPs nas favelas da cidade e pelo surgimento de uma nova classe C. Essas novas manifestações podem estar ressignificando seus territórios. Por conta desse processo, seu relato traz para essa pesquisa um indicador de demanda de mapeamentos com o objetivo de realizar uma cartografia sobre esses novos fenômenos culturais. Júlio, assim como Écio, também destaca a relevância que os agentes dessas manifestações têm para os seus territórios, afirmando que suas intervenções, além de modificar os seus territórios, poderão pautar a cidade.

### **5.1.2. A expressão cultural como um elemento catalisador do desenvolvimento econômico local dos setores criativos**

Quanto à questão de uma manifestação cultural ser um elemento catalisador do desenvolvimento econômico dos setores criativos, é essa uma afirmativa comum entre os três entrevistados. Entretanto, entendem que, para isso ocorrer, a ação não pode ser efêmera, isto é, essa iniciativa não deve existir como um evento único. Os três entrevistados concordam que essa ação só terá uma função catalisadora se for um processo continuado.

A partir das afirmativas, apresentamos algumas abordagens sobre o tema desenvolvimento local e sobre a participação dos sujeitos do território cultural no

---

<sup>44</sup> O Clóvis também denominado por Bate-bola é um personagem do universo carnavalesco e é representado por uma fantasia, utilizada por foliões de carnaval. A fantasia é constituída, em geral, por uma macacão, uma máscara e uma bola.



processo econômico. Os entrevistados entendem que esse processo só existirá a partir do empoderamento da ação pelos habitantes do território, fazendo com que os recursos resultantes disso circulem dentro do local. Eles defendem ainda que sejam os próprios sujeitos da ação e do território os beneficiados do processo econômico ali instaurado.

Écio, através da sua experiência com a Batalha do Passinho e da sua busca, junto a Júlio Ludemir, de fazer com que os recursos circulem “entre os próprios sujeitos e não só nos que vêm de fora” (informação verbal), nos alerta para os dois lados dessa questão. Ele lembra que, quando uma expressão cultural passa a ser absorvida como um fenômeno midiático, de massa, traz consigo o benefício de dar visibilidade à manifestação de um grupo social que até então estava circunscrita a um território. No entanto, Écio chama atenção para o risco de essa manifestação, a partir dessa visibilidade, transformar-se unicamente em um negócio, abrindo espaço para uma possível perda do desenvolvimento local e da distribuição dos resultados aos sujeitos do território. O entrevistado também traz à tona outra possibilidade, a de uma “*transcaptura* de uma cultura que tinha especificidades bacanas e tal, que eram intrínsecas àquela produção ali, uma coisa que, quando chega ao espetáculo, se dilui e se perde” (informação verbal).

Além da questão da circulação econômica, percebemos, através de uma experiência vivida por Elaine, como a força de empoderamento da comunidade local tem papel fundamental na efetivação desse processo de catalisação. Era 2007, e o bloco Escravos da Mauá decidiu parar as atividades porque a sua roda de samba estava trazendo um público maior do que a infraestrutura local poderia receber e acarretando, com isso, uma série de transtornos à comunidade. O curioso é que, mesmo com esses transtornos, essa comunidade, ao tomar conhecimento da decisão do bloco, pediu para que eles não interrompessem a roda. De um modo natural e espontâneo, a comunidade já havia se apropriado e se apoderado daquela ação estrangeira e do processo econômico surgido a partir dela e argumentava que, pelo ponto de vista econômico, os Escravos da Mauá não poderiam parar “já que muitos que ganhavam dinheiro eram vizinhos, parentes, filhos e sobrinhos” (informação verbal).

Para Júlio, o empoderamento da própria comunidade na realização da ação cultural é fundamental para o desenvolvimento dos setores criativos locais. Nos mais diversos exemplos que ele nos apresenta, temos o baile funk, atualmente produzido por

novos atores locais e não mais pelo tráfico; o passeio turístico do Morro da Formiga ao Salgueiro, “que está virando um negócio que está sendo internalizado, gerido dentro da favela, que está apresentando a favela de uma forma diferente para um público consumidor diferente” (informação verbal). Júlio lembra ainda o “Caminho do Grafite”, no Morro dos Prazeres, que está sendo tratado como um circuito de visitação, pois, como ele mesmo diz, “são mais de 60 casas grafitadas, uma atrás da outra. Não é FLUPP, não é AfroReggae, é toda uma articulação construída a partir da comunidade” (informação verbal).

Júlio nos aponta sobre a abertura de novos mercados nas comunidades do entorno da cidade do Rio de Janeiro, mercados esses que têm atendido a dois públicos consumidores: um local, a nova classe C, residente na favela; e um segundo, o consumidor que vem de fora dela e que passa a frequentar esses novos eventos culturais, gerando maior circulação de pessoas por esses locais e reafirmando o papel catalisador desempenhado pelas expressões culturais num determinado território.

### **5.1.3. Proposta Metodológica - MCD**

O planejamento da entrevista prevê que o entrevistado só será apresentado ao objetivo dessa pesquisa, a proposição de uma metodologia, após as questões sobre o conceito de território cultural e sobre o desenvolvimento econômico dos setores criativos nesses territórios. Essa apresentação é feita na última parte da conversa para que o entrevistado não se comprometa com o assunto antes de nos dar o seu relato. Também há o cuidado em estabelecer uma distância entre seus pensamentos e as proposições desse trabalho. Assim, no mesmo ponto, em todas as entrevistas, é apresentada a metodologia que atuará em três vertentes sobre um território: formar um *central data* com informações existentes, porém, espalhadas por diversos bancos de dados e gerar, através dessas informações, indicadores de monitoramento; mapear transversalmente diversos equipamentos das mais variadas naturezas e escutar lideranças e a opinião pública do local.

Quanto a essa questão, todos os entrevistados admitem que, apesar de não serem especialistas na área de metodologia, não têm conhecimento de uma que sistematizasse essas três vertentes como a apresentada na entrevista e reconhecem a relevância que a sua aplicação teria.

Para Eliane Costa, a metodologia apresentada aponta uma inovação ao propor uma sistematização dos dados existentes e um mapeamento transversal. Para ela, no que se refere ao exercício da escuta das lideranças, é preciso ouvir as que “não estão no radar público” (informação verbal) e que, por isso mesmo, essa escuta poderá gerar dados para a realização de um mapeamento do capital de relacionamento, real, existente no local. Eliane destaca ainda a importância para o desenvolvimento local da proposta de se realizar um mapeamento transversal dos mais diversos equipamentos existentes no território.

“essa cartografia, hoje, é fundamental. **O gestor público ou corporativo que vá fazer uma gestão cultural, se não tiver a humildade de conhecer o território antes de intervir**, vai fazer o que sempre houve, essas intervenções megalomaniacas, esquizofrênicas, que não atacam os problemas reais do lugar, isto é, uma coisa de cima para baixo, quando Eu digo o que é melhor para você. Os grupos sabem muito bem do que estão precisando e que, às vezes, são coisas pequenas (Informação verbal) (Grifo desta autora)”.

Já Écio confirma a relevância da aplicação de uma metodologia, “porque falta muito para municipalizar as ações do governo, são poucos governantes que têm essa dimensão (informação verbal)”. Para ele, o resultado da pesquisa poderá fornecer informações que possivelmente influenciarão na aplicação de recursos orçamentários nas distintas áreas de uma cidade. Em sua entrevista, Écio nos dá indicadores ainda de que podemos estar no caminho certo quando propomos a coexistência das três vertentes da metodologia.

“É insuficiente uma política de cultura enquanto, por exemplo, a política de segurança e a política de urbanismo não entenderem as formas de organização do funk que, com problemas aqui e ali, funciona há anos e gera uma economia na cidade do Rio de Janeiro que é monstruosa e emprega milhares de pessoas. Então, se você não reconhece isso, em todos os setores do Estado, você vai poder ter um que vai apoiar por causa de uma abertura de pensamento, por causa de um determinado gestor, mas você vai ter outro que vai reprimir, então é muito esquizofrênico isso. Então é muito importante que o Estado entenda que fazer uma política para o território implica em envolver todos os sujeitos do Estado. [...] **É importante reconhecer as diferenças dos territórios e as necessidades específicas de cada um e de cada território. Com isso, o orçamento de governo tem que ser territorializado, porque, se não, é óbvio que o governante, como tem de, quatro em quatro anos, se eleger ou eleger alguém, vai sempre priorizar o que é mais visível, o que dá mais visibilidade, o que dá mais possibilidade de propaganda.** Muitas áreas da cidade ficam abandonadas por causa da dinâmica eleitoral, então territorializar o orçamento, reconhecer e promover a conversa entre as dimensões do Estado, entre as diversas secretarias e diversas instâncias para que as políticas públicas não sejam de uma secretaria, mas que sejam integradas, e que reconheçam as manifestações culturais num conjunto, as manifestações culturais de território (Informação verbal) (Grifo desta autora)”.

Ao nos fornecer um desenho atualizado dos processos de ressignificação e de *gentrificação*<sup>45</sup> que vêm ocorrendo nas periferias da cidade do Rio e ao destacar o surgimento de novas intervenções culturais nesse locais, Júlio traz para esse trabalho um forte indicador da existência de demanda para a realização de mapeamentos nesses “novos” territórios e de escuta de seus “novos” atores sociais.

Buscamos, através das entrevistas, levantar algumas questões que nos pudessem auxiliar na redação da metodologia como também obter com os entrevistados a validação para a sua construção. Entendemos que atingimos os dois objetivos.

---

<sup>45</sup> O processo de reestruturação de edificações e de empreendimento comerciais de um território urbano que causa o aumento do custo de bens e serviços, gerando um ambiente insustentável economicamente, para os moradores locais de baixa renda e que impactam na sua permanência no território é denominado de *gentrificação*, uma tradução literal do inglês do termo *gentrification*.

## CONCLUSÃO

Podemos concluir através da revisão de literatura e das referências teóricas deste trabalho que a identidade do sujeito cultural é construída a partir da sua interferência nos diversos processos da sua história, por meio de suas ações sociais. É por isso que, em plena pós-modernidade, esse mesmo sujeito social ainda tem sua identidade em construção, influenciado por um intenso fluxo de trocas de informações e conhecimentos, desejos e ansiedades, expressões culturais e artísticas e valores e costumes, estando inserido numa “primavera cognitiva”.

Entendemos também que, justamente por conta do processo vigente de integração global, a definição de “lugar” passa a não ser mais somente a de um espaço geográfico, com suas fronteiras marcadas e institucionalizadas formalmente. Esse “lugar” passa a ser entendido também como território social e cultural. O “lugar”, agora, sob um processo de resignificação, representa um território construído culturalmente, revelando uma diversidade cultural que entra na agenda global das políticas públicas culturais nas primeiras décadas do século XXI.

Percebemos ainda, através da investigação das fontes primárias, que existe uma pauta sobre a questão desse trabalho a ser cumprida não só pelo Estado brasileiro, mas também pela cidade do Rio de Janeiro, por conta da sua adesão à Agenda 21 de Cultura, e que, para ser efetivada, demanda métodos e ferramentas de suportes para os processos de tomada de decisão e para a elaboração de políticas públicas.

As entrevistas aqui apresentadas, por sua vez, não só fornecem indicadores que validam a questão dessa investigação, como também contribuem trazendo informações de campo relevantes, que nos auxiliam na redação da proposta de metodologia, apresentada nesse trabalho, no capítulo 4.

Com as entrevistas, chegamos a seis conclusões gerais, listadas abaixo:

- 1) Que só podemos afirmar que uma ação de expressão cultural é, de fato, um catalisador do desenvolvimento da economia criativa de um território se essa iniciativa não for apenas uma intervenção efêmera e se não ficar circunscrita a um evento isolado. Para que a ação cultural provoque a abertura de um novo mercado no qual as pessoas locais e não-locais possam circular, produzir e consumir produtos criativos, é preciso que

haja infraestrutura para dar suporte a esse mercado, assim como organização e sistematização desse novo contexto por parte de seus diversos agentes;

2) Os agentes desse processo só conseguirão gerar e/ou desenvolver a economia local através da parceria sociedade civil, setores privados e setores públicos. Assim, cabe ao Estado a função de incentivar, financiar e qualificar, sendo preciso, para isso, o uso de seus equipamentos e instituições;

3) No atual contexto social e político do Brasil, o surgimento de uma classe C tem proporcionado a ascensão de novos atores locais nesses territórios, que vem atuando, por sua vez, como agentes de processos de ressignificação e *gentrificação* desses territórios;

4) No atual contexto social e político da cidade do Rio de Janeiro, a ação de intervenção de Estado através da instalação das UPPs<sup>46</sup> em parte das comunidades da cidade do Rio de Janeiro - apesar da continuada convivência e conflitos com o sistema do tráfico de drogas - tem feito com que a diversidade cultural existente passe a ter mais condições de mobilidade nos diversos territórios;

5) Que não existe uma sistematização de um banco de dados com informações de equipamentos transversais de um determinado território;

6) Que é possível gerar territórios criativos através da catalisação dos seus processos.

Tratar de um assunto contemporâneo é, academicamente, correr o risco de ficar circunspecto a uma produção literária limitada, enquanto, ao mesmo tempo, aparecem divergentes pontos de vista. Caso, por exemplo, desse trabalho, especialmente na dificuldade da busca por referências bibliográficas e metodologias existentes. Como vimos na revisão de literatura, a área criativa é ainda muito nova para ser entendida e percebida em toda a sua dimensão, afinal só recentemente a cultura passou a ser considerada como um objeto de catalisação de desenvolvimento socioeconômico. É por isso que diversas instâncias organizacionais ainda estão se estruturando para incorporá-la como aliada em seus processos de gestão.

Assim, propomos aqui a Metodologia para o binômio Cultura e Desenvolvimento. No entanto, apesar de desenhada, essa ferramenta ainda não foi aplicada e nem testada. Portanto, reconhecemos essa metodologia como um protótipo a ser testado, que

---

<sup>46</sup> UPPs: Unidade de Polícia Pacificadora. <http://www.upprj.com>

certamente, após sua aplicação, retornará para o laboratório para ser remodelada até que possa ficar finalizada para atingir os seus objetivos.

Percebemos ainda que a sua aplicação poderá apontar para novas pesquisas nos campos da modelagem de soluções para o desenvolvimento socioeconômico. Como exemplo de estudos futuros, propomos o desenvolvimento e a aplicação da metodologia aqui redigida, a MCD, para territórios rurais ou em outros territórios onde existem poucos dados sistematizados.

Por fim, podemos dizer que o processo de investigação proporcionou uma lição de quanto a cultura poderá auxiliar como catalisadora para o desenvolvimento de um território. Também saímos desse trabalho com a crença de que a ciência tem o objetivo maior de proporcionar felicidade às pessoas. É por isso que acreditamos que essa investigação possa cumprir a sua missão.

## REFERÊNCIA

Agenda 21. Disponível em: < <http://www.agenda21culture.net/index.php/pt/documentacao-oficial/agenda-21-da-cultura>>. Acesso em 07 de fev. 2014).

BARBALHO, Alexandre. **Textos nômades: política, cultura e mídia**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**, Porto Alegre, Editora Zouk, 2006.

\_\_\_\_\_, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRONOWSKI, J. **The common Sense of Science**. Penguin Books Ltda. England. 1968.

CASTELLS, Manuel; Cardoso, Gustavo (org). **A sociedade em rede: do conhecimento à ação política**. Debates. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

\_\_\_\_\_, Manuel. **A sociedade em rede**. 11.ed A era da Informação: economia, Sociedade e cultura; v.1. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Châtelet, François. **História das Ideias políticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

COSTA, Eliane. **“Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje” :o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário das redes e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: FGV, 2011. Dissertação (Mestrado em bens culturais e projetos sociais da Fundação Getúlio Vargas).

DEUSTSCHER, José Arnaldo. **O tangível e o intangível da produção cultural**. In: REIS, Ana Carla Fonseca (Org.); MARCO, Kátia de. **Economia da Cultura: ideias e vivências**. Rio de Janeiro: Publit, 2009.



DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRAN, Marcia de Noronha Santos. **Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das lonas culturais Rio de Janeiro**: [s.n.], 2000.

FIRJAN. Disponível em: <<http://www.firjan.org.br/economiacriativa/pages/default.aspx>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa – e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade do cotidiano**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **O Escopo da Economia criativa no Contexto Brasileiro**. Rio de Janeiro: Redige. V.4, n.01, abri, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: \_\_\_\_\_. A interpretativa das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Capítulo 1.

GIL, Gilberto. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discursodo-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo>>. Acesso em 07 fev. 2014).

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. **O território em tempos de globalização**. In: Etc, espaço, tempo e crítica. N° 2(4), VOL. 1, pp 39-52. Rio de Janeiro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOWKINS, John. **Economia Criativa – como ganhar dinheiro com ideias criativas**. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda., 2013.

IZUZQUISA, Ignácio. **La Filosofia Como Forma de Vida**. Madri: Sintesis Editorial, 2006.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial**. Rio de Janeiro: Vozes pela Lamparina, 2013.

LEMOS, André; LÉVY, Pierre. **O Futuro da Internet: em direção a uma ciberdemocracia**. São Paulo: Paulus, 2010.

LÉVY, **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MARX, Karl. **O capital**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: EDIPRO, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. 1ª Ed. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_, Dominique. **Termos-chaves da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **(Arte) e (cidade): ação cultural e intervenção efêmera**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Tese. (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

PLANO ESTRATÉGICO DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO 2013-2016. Disponível em: < [http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/4104304/planejamento\\_estrategico\\_1316.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/4104304/planejamento_estrategico_1316.pdf) >. Acesso em: 07 fev. 2014.

PRESTES FILHO, Luís Carlos; CAVALCANTI, Marcos (Org.). **Economia da Cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FAPERJ e COPPE, 2002.

REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). **Economia Criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

\_\_\_\_\_, (Org.). **Cidades Criativas: soluções inventivas: o papel da copa, das olimpíadas e dos museus inter nacionais**. São Paulo: Garimpo de Soluções: Recife: FUNDARPE, 2010.

SANTIAGO, Selma. **Gestão da Cultura para o desenvolvimento de cidades – Guaramiranga, um estudo de caso.** Brasília: Logos 3, 2013.

SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014.** Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

UNCTAD. Disponível em < <http://unctadstat.unctad.org/ReportFolders/reportFolders.aspx> >. Acesso em 07 fev. 2014

UNESCO. **Creative economy report: widening local development pathways.** Nova York: United Nations Development Programme (UNDP), 2013.

\_\_\_\_\_. Disponível em < <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf> >. Acesso em: 07 fev. 2014.

VAZ, L.F, JACQUES, PB. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana - Anais: Encontros Nacionais da ANPUR, 2013 - [anpur.org.br](http://anpur.org.br).

WEBER, Marx. **Economia e sociedade.** 3º Ed. Brasília: UNB, 1994.



Abaixo, divulgamos parte das conversas, com pequenas edições para deixar apenas o que era assunto relevante para essa pesquisa. O material a seguir foi transcrito literalmente, e alguns nomes citados pelos entrevistados foram grafados apenas com suas iniciais para resguardar a identidade dos mesmos.

## **APÊNDICE A – CONVERSA COM ELIANE COSTA**

**Pesquisadora:** eu gostaria de saber de você o que é um território cultural.

**Eliane:** eu nunca vi, ou não lembro de ter visto, uma definição formal. Mas, no caso da região portuária, já que você citou a Escravos da Mauá existe um território cultural até bem delimitado, pois, desde 1986, um projeto chamado SAGAS – Saúde, Gamboa e Santo Cristo, feito pela Prefeitura e que, em determinado momento, teve o apoio da França, realizou um levantamento do casario do Morro da Conceição. Uma pesquisadora muito militante que se chamava Nina Raba (que hoje é o nome do túnel da Binário). Eu conheci esta arquiteta, ela foi administradora da região do Porto e ela tinha muito essa preocupação com o território cultural. Então, se não fosse meu envolvimento com a região portuária, eu não entenderia e estaria mais longe do conceito. Eu ouço esse questionamento, essa delimitação, desde a década de 80 através da Nina, que fez mestrado e doutorado sobre a região do Porto, a cultura do Porto. Ela morreu tem um ano e meio. Teve um câncer no seio na década de 90 que voltou radicalmente. Em homenagem, o túnel da Binário recebeu o nome dela.

**Pesquisadora:** eu sei dela porque minha primeira monografia foi sobre o Morro da Conceição, sobre o Sindicato dos Trapiches, que foi o primeiro sindicato negro.

**Eliane:** então, na década de 90 eu desenvolvi um trabalho sobre a região portuária, acho que eu nunca lhe falei sobre isso. O projeto SAGAS – Saúde, Gamboa e Santo Cristo foi apresentado na França, eu ganhei o Prêmio América Latina. Era sobre territórios culturais, olha só que coincidência? Enfim, havia uma delimitação antiga, desde a Praça Mauá, pegando aquele litoral que antes eram pequenos ancoradouros e que foram retificados com o projeto do Porto com vários aterramentos. Pegava então toda a região da Praça Mauá, o Morro da Conceição, o Morro do Livramento, Providência e Santo Cristo e o rebatimento deles que eram justamente Gamboa, Saúde e Santo Cristo. Essa delimitação tinha uma questão geográfica, que era a de uma região encapsulada por grandes avenidas. Por isso se preservou, por abandono, uma vez que o trânsito foi sempre um trânsito em torno e não por dentro. Pelo abandono da gestão pública, essa região se manteve. Pois tem toda uma questão geográfica e tinha também uma questão

cultural na delimitação desse território. A Nina trabalhava, à época, exatamente isso, principalmente na Saúde, que tem raízes de cultura negra muito forte. Esse território da região portuária tem uma delimitação geográfica, mas também tem – mesmo sem que eu consiga definir esse território – uma delimitação claramente cultural. Foi uma região que culturalmente foi abandonada. A porta dos fundos da cidade sempre, desde o desembarque dos escravos. Uma região muito abandonada pelos equipamentos culturais, pelos serviços públicos. Um território cultural que se define pela presença de manifestações culturais ancestrais, de cultura negra, da cultura dos ancoradouros, da cultura dos pescadores e até pela cultura de ausência de cultura. Um território cultural se define pela presença e pela ausência também. Ali sempre foi uma região de manifestações culturais espontâneas, na maioria das vezes perseguidas, do samba... Ali foi uma região de encontro de Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, na Pedra do Sal. Essas manifestações culturais nunca tiveram vez na cidade, nem voz nem imagem. O Afoxé Filhos de Gandhi do Rio é contemporâneo do Afoxé Filhos de Gandhi da Bahia, mas até hoje vive uma situação de penúria absoluta. Tem uma sede patética no Largo dos Estivadores, que não tem telhado, enfim, em que a cultura ali sempre foi vista como algo muito rico, mas também muito desprezado. Esse território cultural se formou por essa ausência presente. A cultura da região portuária, o não reconhecimento dela e pelo fato de essa região ter ficado encapsulada, ou seja, as manifestações ficaram ali dentro. Essa ausência de equipamentos culturais, de políticas públicas, embora com reconhecimento acadêmico e das pessoas do lugar. Mas não todas, pois algumas pessoas falavam o que eu fazia lá, que vinha da Zona Sul. “Isso aqui não tem nada”, diziam. E, quando acabou o trabalho, dezoito meses depois, as pessoas estavam surpresas com as histórias. Do Rio e do próprio Brasil. Portanto, esse território cultural é marcado pela presença teimosa de manifestações culturais como o Afoxé, por exemplo, pelos rituais que ainda se fazem na Pedra do Sal. Da cultura negra, pelos quilombolas que acabaram de ganhar seu território, da Pedra do Sal e do Largo da Prainha. Tem a presença teimosa de uma cultura que mais ou menos se organiza ali pela Saúde, pela Gamboa e pelo Santo Cristo também. No Santo Cristo, já com uma outra feição cultural, mas também por uma delimitação pela ausência. Um território em seu perímetro e área que foi sempre abandonado, que foi sempre a porta dos fundos do Rio.

**Pesquisadora:** a pergunta que eu quero te fazer agora é de como você vê uma intervenção de uma expressão cultural dentro desse território – não necessariamente o da Mauá? O quanto uma intervenção em uma expressão cultural pode desenvolver,

proporcionar, catalisar e gerar uma economia local, acelerar o processo de desenvolvimento local pelo viés de seus setores criativos, pelo viés do potencial de turismo, da gastronomia, pelas manifestações artísticas musicais, das artes plásticas?

**Eliane:** uma intervenção de gestão pública?

**Pesquisadora:** não, qualquer intervenção. O que eu quero te perguntar é que potencial essa intervenção tem, que possa vir de dentro para fora, pelos próprios sujeitos desse território, planejada de fora para dentro. E qual pode ser o papel do Estado nesse (s) processo (s), do setor privado e da própria sociedade local?

**Eliane:** [...] A gente começou a partir de uma reunião de amigos, no Instituto Nacional de Tecnologia, onde meu irmão trabalhava. [...] Pensaram em algumas alternativas e resolveram fazer um bloco, o Escravos da Mauá, esse nome porque ali fora o mercado de escravos, de cultura negra e onde, depois, os escravos deram a volta por cima, gerando os primeiros ranchos carnavalescos, os primeiros encontros de batuque, de choro. E o Morro da Conceição, onde as tias recebiam em suas casas os escravos quando lá chegavam, muitos doentes, sem condições, que eram acolhidos ali. E o bairro da Saúde ficou conhecido, como o chamou Heitor dos Prazeres, como a pequena África do Rio de Janeiro. Além dessa riqueza, tem todo o movimento histórico-social, como a Revolta da Chibata, o Almirante negro, o mestre-sala dos mares (como na música de Aldir e João Bosco), a Revolta da Armada, o Casario do Morro da Conceição, a Rádio Nacional, a Mayrink Veiga, etc. Aquela região tem um conteúdo muito forte, mas, pegando especificamente essas manifestações culturais, mais espontâneas, presentes em uma série de blocos, agremiações culturais, que ficaram completamente desmaiadas, em coma, durante dezenas de anos. Quando chegamos lá, em 93, eu saía de casa numa sexta-feira com um cavaquinho e me perguntavam onde eu ia, eu dizia que ia tocar na praça Mauá, as pessoas achavam que eu era puta, no mínimo, pois ninguém ia tocar na praça Mauá, a não ser nos *dancings*. O Largo da Prainha era inteiramente desconhecido de todo e qualquer carioca. Nem a gente mesmo esperava crescer como a gente cresceu e que ia ter a importância catalisadora que a gente está tendo. Desde o início fomos recebidos, não digo com má vontade - pois algumas pessoas ficaram muito próximas, mas muito pontualmente -, mas a maioria muito incrédula. Questionavam o que os brancos da Zona Sul vem fazer aqui, mas não ligavam uma coisa à outra, com a relação a cultura local. Não se fazia nenhuma articulação com o lugar que tinha tido blocos de Carnaval, não se falava disso. Era uma roda de samba de brancos que ia pra lá durante o Carnaval. Depois começamos a fazer rodas de samba mensais. Com essas rodas,

passamos a nos instalar quase continuamente. A gente está lá desde 1993, há 21 anos. Sempre fomos um bloco que teve o compromisso de falar da história da região. Quer queira ou não queira, todo ano tinha uma letra falando da história da região, fosse a Rádio Nacional fosse a Pedra do Sal, fosse Donga e Pixinguinha, os artistas da rua, os profissionais do porto, sempre foi muito focada na amizade, na cultura do porto e de seus personagens. Todos os sambas falam disso, sem exceção. Aos poucos, a gente foi se chegando, mas ainda vistos um pouco como arrivistas, como estrangeiros. Um lugar legal para ir, vender coisas, pois, em dado momento, nossas rodas levavam 200 pessoas e, 10 anos depois, chegamos a levar 4 mil pessoas, inclusive todas as despesas sempre foram divididas entre nós e mais 80 amigos, que davam R\$ 10, e a gente pagava o som. A gente tocava para gastar dinheiro, não para ganhar dinheiro. Começou a surgir entre eles uma presença razoavelmente organizada entre os barraqueiros, entre os camelôs, para vender cerveja para um público que vinha da Zona e Sul e que trabalhava no Centro, que tinha talão de cheques e cartão de crédito. Em lugar onde não se reuniam mais de quatro pessoas, passou a receber centenas, depois milhares de pessoas. Eles então começaram a ganhar dinheiro nas nossas noites, ganhando em um evento mais do que ganhavam por mês. Nem por isso eles davam nenhuma cerveja pra gente. Como em lugares muito abandonados que passam a ganhar dinheiro, eles começavam a disputar entre si, a brigar pelos melhores lugares na praça. Eu mesma comecei a ir durante a semana almoçar com os barraqueiros, a ajudar a organizar um mínimo de associativismo entre eles. Eu falava: vocês vão ser atropelados por gente que vai vir de fora. Falava que eles tinham que ter uma associação. Isso só agora começa a acontecer, mas tem 21 anos que a gente está lá. Pelo menos uns 10 anos eu estive na briga com eles. Os barraqueiros foram os primeiros a perceber que ali havia um ato econômico importante para eles. Depois chegaram as senhoras que faziam caldo, churrasquinho, o salsichão, todas da região. Depois chegou o L., que já montava a barraca em outras rodas da cidade, mas que não é da região. Tem o M., um dos primeiros barraqueiros, o E., também dos primeiros, que sempre foram muito parceiros da gente; os outros, não, é mais uma questão econômica só. Aos poucos começamos a crescer, a ter um idílio com a região, até o momento em que cresceu muito, e a gente virou para o outro lado, com gente subindo para fazer xixi nas escadas, a fumar maconha nos quintais das casas, em uma região muito conservadora, com uma faixa etária bem alta. Começaram a não gostar nada do nosso samba e, realmente, a gente começou a sentir um clima ruim. Em 2007 começou a aparecer um número infinito de pessoas e gente importante do samba



começou a ir de graça, pois sabiam que não rolava grana. Recebemos pessoas como Luís Carlos da Vila, Xangô da Mangueira, Walter Alfaiate, Beth Carvalho, Zé da Velha, Moacir Luz, Aldir Blanc, pessoas muito importantes da música. O dia em foi a Beth Carvalho foi o pior dia da nossa existência, pois teve 5 mil na praça. Foi a primeira vez que houve briga, até então nunca havia tido briga, por conta de ser um lugar de amigos, de amigos dos amigos. E também por um carro ter parado na esquina, abrir as portas e começou a tocar um funk alto. E a gente viu que estava imprensado entre os problemas do bloco e o espaço público, o que sempre foi a nossa preocupação. Aí eu falei que não fazia mais, que tinha acabado. Aí a gente parou uns dois ou três meses. Para minha surpresa, houve uma reunião de grupos locais, um pouco mediada por uma pessoa da Secretaria de Cultura, que organizou no Centro Cultural José Bonifácio uma reunião com outros grupos locais carnavalescos. Fomos, eu e meu irmão. Eu cuido mais das rodas de samba, e meu irmão cuida do bloco. A reunião começou muito tensa pra gente, as pessoas falando do xixi na rua, de gente fumando maconha na escada. Para surpresa deles, a gente não se defendeu. Falamos que foi exatamente por isso que resolvemos parar. Aí a reunião virou completamente de cabeça para baixo quando eles disseram: “não, vocês não podem parar, de jeito nenhum”. E dizendo frases do tipo: “nós não podemos parar, vamos ajudar vocês a não parar, vocês são muito importantes para a região”. A gente teve uma postura muito tranquila, a gente não se defendeu em nenhum momento. Eles diziam que a gente não podia parar, tanto pelo ponto de vista econômico, já que muitos que ganhavam dinheiro eram vizinhos, parentes, filhos e sobrinhos, mas diziam também que não podíamos parar porque era a chance de a região ser vista por formadores de opinião de um ponto de vista positivo. [...] A partir daí – isso foi em 2007, quando a gente parou –, ganhamos grandes parceiros. A R., que é uma líder comunitária do Morro da Providência, que é a diretora do bloco O Coração das Meninas, um bloco que surgiu na década de 40 e que ficou vivo até a década de 60 e depois morreu, vendo em nós a oportunidade de o Coração voltar. Hoje ela não é mais a presidente, passou pro B.. Ela criou a Liga dos Blocos da região portuária, da qual ela é a presidente. O mesmo aconteceu com O Pinto Sarado, que é um bloco do Morro do Pinto, que se concentra na Rua Sara. Eles foram decisivos para que a gente não saísse da região. Ah, o Cordão do Prata Preta, um bloco da Praça da Harmonia. A gente ganhou esse tripé: o Coração das Meninas, o Pinto Sarado e o Prata Preta. Eles têm naturezas diferentes: o Prata é um bloco muito politizado, mas da região; a R. é uma líder comunitária muito articulada com o poder público, de diferentes matizes, que sabe como

se posicionar, que percebe os interesses do poder público de fazer contatos e faz uso disso; já o Pinto Sarado, que é do W., que é comerciante da praça do Santo Cristo, que tem uma outra inserção. Esse tripé fez com que a gente acreditasse em um novo tipo de articulação na região. [...] Ganhamos, durante dois anos, um apoio, não financeiro, mas logístico, palco, som, iluminação, grades. Aí foi um momento superbacana, que foi de 2008 a 2011, em que fomos apoiados pelo local e pelo poder público. Foi um sonho. Passamos a frequentar, o que a gente não fazia, os eventos locais do Pinto Sarado, do Coração das Meninas, do Prata Preta. Alguns blocos começaram a reviver, como o Independentes do Morro do Pinto, alguns blocos do Morro da Conceição, o Rega, a banda do Morro da Conceição, o Oba, o bloco dos bons amigos, enfim, vários blocos começaram a pipocar. E grupos culturais, associações culturais, os Filhos de Talma, da Praça da Harmonia, de teatro, que tem mais de 100 anos, foram revitalizados. Além de ver várias coisas pipocando, houve também um reconhecimento dessas lideranças do papel que os Escravos da Mauá teve nisso. Até que teve uma culminância no Carnaval do ano passado, de 2013, que era no 21º primeiro carnaval, somando com a participação de todos esses grupos locais, que queríamos que entrassem no bloco com as suas identidades. Os que já não existiam mais a gente fez estandartes, e a Companhia de Mistérios e Novidades, que sai junto com a gente com suas pernas de pau, saiu levando aqueles estandartes maravilhosos. Foi uma coisa belíssima, mais de 20 agremiações culturais agregaram-se ao nosso desfile.

Foi nesse ano também que procuramos uma articulação com o Sindicato dos Estivadores e Portuários, por conta de toda a questão da região, mas pela via da cultura, pela música O Almirante Negro, o mestre-sala dos mares. Cantamos o samba na porta do Sindicato e, nesse ano, repetimos isso, que passou a ser um ritual. Então, esse é o histórico. Mas o que acontece hoje? A gente percebe hoje que todos esses grupos nos tratam com um carinho profundo. Passamos a frequentar os eventos deles, sem faltar em hipótese nenhuma, pois eles são sempre muito sensíveis nisso. Passamos a ganhar homenagens. Se, durante algum tempo, eles tinham dúvida, pensando que tinha gente que ia se candidatar ou que a gente tivesse algum outro tipo de interesse, mas viram que nosso interesse era nossa parceria com eles e que é isso que faz a gente feliz. E viram que, se sobe nosso patrocínio, sobe também a nossa despesa, e que o lucro com isso é sempre zero. Isso é muito importante porque eles estavam acostumados a ver outras pessoas tirando partido deles. Então passamos a ser convidados. Abriu um Centro Cultural no Largo de São Francisco da Prainha, no segundo andar de um sobrado muito

importante no Largo. Alguns restaurantes se instalaram ali; alguns designers passaram a ocupar a Ladeira João Homem, grupos de capoeira...

**Pesquisadora:** então você entende que, com a ocupação e essa continuidade de ocupar... Bem, eu queria te perguntar se você acha que uma interferência efêmera traz consequências a esse processo.

**Eliane:** como efêmera é inviável, porque você tem que conquistar, estabelecer os links ali. E, em uma região abandonada, degradada, os links são difíceis, porque eles mesmos brigam entre si o tempo inteiro. Todos esses grupos que eu fui falando, um fala mal do outro, maioria diz: “Eliane, cuidado com fulano, sicrano não presta”. Mas eles já perceberam também que falamos com todos e que isso é o que a gente quer, que a gente não quer fechar com ninguém. É bem difícil estabelecer essas relações, sobretudo em uma região que está nesse processo e que ganhou nos últimos anos prioridade muito grande, que sempre foi a porta dos fundos. Por isso, um duvida do outro, que desconfia que um vai querer se dar bem sozinho, brigam muito entre si. Portanto, acho que efêmero não pode ser. Acho que é a continuidade que faz com que seus objetivos se clarifiquem para aquele grupo e, assim, você possa estabelecer parceria de duas mãos.

**Pesquisadora:** eu vou entrar no detalhe que eu proponho em cima de sua fala. Você é um *case* de um trabalho de intervenção artística, externa, que ajudou a catalisar todo o desenvolvimento daquele local. Hoje, entendendo que a Agenda 21 para a cultura (que se compromete a usar a cultura como viés do desenvolvimento) como também a Convenção da Diversidade Cultural, todos esses acordos internacionais que o Brasil e as cidades estão se comprometendo, subentendendo que a cultura no século XXI é um elemento importante para o desenvolvimento socioeconômico para essas cidades, então, entendendo a importância da cultura, também o poder público, por meio de suas políticas e ações culturais, precisa entender que ele precisa de ferramentas, de metodologias, de bases para não ser aquela coisa de fora para dentro. O que eu proponho? Eu proponho uma metodologia com três vertentes: a primeira vertente é organizar, fazer um levantamento em todos os bancos de dados existentes, um acervo de conhecimento que gere indicadores atualizados. Unificar o que está recolhido em um *central data*. Um outro movimento é, no local, a partir de determinadas estratégias ou interesses nesse “território cultural”, para além das delimitações geográficas da cidade, mapear os equipamentos existentes, institucionais e os não-institucionais, os culturais, formais e informais, os de educação. Fazer uma ressonância magnética nos equipamentos existentes: financeiros, habitacionais, de saúde, gerando outro *central*

*data* com esse levantamento. É uma terceira vertente de atuação dessa minha metodologia é a escuta, um trabalho de pesquisa de opinião em geral e também com determinadas lideranças. Então, com esses três blocos de recolhimento de informação, com a pretensão de dar base e estrutura, aí sim, para o poder público e o setor privado – esse é um processo que precisa de aporte e de equipe multidisciplinar – dar suporte para tomadas de decisões, geração de ações ligadas a certas estratégias. O que você acha dessa proposta metodológica?

**Eliane:** não há outra forma, tem que ser essa. A Nina trabalhava exatamente dessa forma, fazendo o mapeamento da situação existente - as instituições, as heranças, os jogos de força - e as entrevistas, a memória oral da região. Não existe outra forma de se atuar do ponto de vista da intervenção cultural. Entendo a cultura em sua tridimensionalidade: do simbólico, do cidadão e do econômico. Essa é a única possibilidade de se fazer uma intervenção de modo consequente em um território. O que se vê é que a metodologia é essa, mas que não se vai fundo. As lideranças, por exemplo. As lideranças que despontam para o poder público são um subgrupo muito específico. Agora, se você vê a região portuária por dentro, você identifica lideranças, que, se não forem ouvidas, aquilo não vai funcionar. São feudos, espaços onde não se entra [...]. Foi criado lá recentemente o Condomínio Cultural, que se reúne no Instituto dos Pretos Novos, na Rua Pedro Ernesto, onde foram achados aqueles ossos do cemitério de escravos. Ali tem uma reunião de 15 em 15 dias, [...] que são com vários grupos culturais que estão mapeando todos os equipamentos culturais da região.

**Pesquisadora:** a proposta da minha metodologia extrapola a questão cultural, porque eu entendo que, na hora que eu consigo identificar as demandas, até de infraestrutura, eu proponho ao poder público pra que ela seja aplicada transversalmente. Eu não sei se estou inovando o que existe em termos de processo metodológico na medida em que eu extrapolo um objeto só. A pergunta que eu faço é o que você acha disso. Outra coisa é se você tem conhecimento de uma metodologia já sistematizada, aplicada.

**Eliane:** eu, particularmente, não conheço sistematizações de experiências assim, até porque não sou uma pesquisadora nessa linha. Eu acho que tem uma inovação forte na questão e que há uma possibilidade forte na sistematização, acho isso fundamental. E também a questão da transversalidade. O problema no meu entender é esse olhar muito míope, o olhar que só vai numa direção: ou só vai na direção de um determinado tipo de liderança ou em um determinado tipo de equipamento.

**Pesquisadora:** minha proposta é ir além.

**Eliane:** esse seria exatamente o papel da Prefeitura, não só da Secretaria, mas como se fosse uma Casa Civil da Prefeitura, uma vez que vai trabalhar uma série de olhares sobre aquele território. O que acontece são olhares muito pontuais, efêmeros, míopes. Essa intervenção tem que ser sistemática, tem que estar com uma possibilidade de escuta que normalmente o poder público não tem, por diferentes motivos. Tem toda a questão partidária e política, portanto não é uma coisa fácil.

**Pesquisadora:** uma cartografia pelo viés da cultura?

**Eliane:** exatamente, em cima de uma base de equipamentos, de mobilidade, de tudo.

**Pesquisadora:** é ouvir as demandas.

**Eliane:** essa cartografia hoje é fundamental. O gestor público ou corporativo que vá fazer uma gestão cultural, se não tiver a humildade de conhecer o território antes de intervir, vai ser o que sempre houve, essas intervenções megalomânicas, esquizofrênicas, que não atacam os problemas reais do lugar, isto é, uma coisa de cima para baixo, quando eu digo o que é melhor pra você. Os grupos sabem muito bem do que estão precisando e que, às vezes, são coisas pequenas. [...] Então eu acredito perfeitamente na possibilidade de articulações da cultura popular, dos movimentos dos cidadãos e do poder público. E das empresas também. Isso é que é política pública, quando a gente articula isso. Agora, a gente tem uma tradição de política pública muito complicada, um espaço público muito complicado. Aqui o espaço público não é de ninguém, que não é de todos. Isso é básico para intervenção em qualquer território. E você, está usando como protótipo algum lugar?

**Pesquisadora:** não. Pelos processos que eu estou desenhando ela pode ser urbana e até não urbana, por meio de pesquisa de opinião pública, ouvindo as pessoas nas ruas e pela escuta de lideranças.

**Eliane:** é quando você chama uma liderança e fica sabendo de outras que tenham a ver com eles e as que não tenham a ver com eles e aí você vai montando...

**Pesquisadora:** um capital de relacionamento.

**Eliane:** sim, um capital de relacionamento. Às vezes as pessoas não falam explicitamente, mas você vai mapeando.

**Pesquisadora:** Eliane, muito obrigada.

## APÊNDICE B – CONVERSA COM ÉCIO SALLES

**Pesquisadora:** Écio, por favor nos fale um pouco sobre você.

**Écio:** terminei um doutorado em 2010, em que eu busquei uma pesquisa sobre formas de associativismo cultural, político, a partir do funk da periferia, mas focando no funk com estudos de casos mais específicos. Tive nesse tempo uma experiência de governo em três frentes, eu fui secretário-adjunto, depois secretário de Cultura em Nova Iguaçu, fui assessor da Secretaria de Estado de Cultura na gestão da Adriana Rattes. É uma experiência que está perto aí de cumprir seu ciclo, mas ainda acontecendo, como assessor especial do vice-prefeito. [...] Mas o principal de tudo é a realização de uma experiência literária que é hoje a minha principal atividade na cidade e que consiste tanto em processo de formação quanto de realização de um evento que busca o encontro de escritores em torno da cultura, que é a Festa Literária das Periferias, a FLUPP. [...] Em 2013, a gente percorreu 24 comunidades e realizamos algumas outras parcerias. [...] E esse ano vamos fazer a circulação pelo país em quatro cidades brasileiras, inclusive no Rio de Janeiro, e, finalmente, concluir a história em novembro, no Morro da Mangueira. [...]

**Pesquisadora:** [...] o território é uma narrativa hoje muito contemporânea, não?

**Écio:** é verdade!

**Pesquisadora:** o que seria para você um território cultural?

**Écio:** [...] acho assim, tem uma questão que vem desde o Iluminismo, [...] que ganhou várias dimensões, vários avatares ao longo da história, mas eu acho que, em especial, pensando no nosso campo específico, há um pensamento de esquerda que tem dificuldades de pensar fora de universais. Então, por isso, as esquerdas tiveram muita dificuldade de entender a luta dos gays, a luta dos negros, a luta das mulheres, porque, na concepção de um mundo que essas esquerdas tradicionais têm, você só consegue transformar o específico transformando o global. Então era comum ouvir, continua sendo comum ouvir até hoje, que os problemas das mulheres vão ser resolvidos quando fizermos a revolução, que o problema é o capitalismo, não é o machismo. Ah, o problema dos negros vai ser resolvido com a revolução porque no capitalismo não há como derrotar o racismo. Isso é complicado, porque você, em nome de uma luta mais geral, fica adiando lutas específicas e importantes. Essa, talvez, é a base de uma das principais argumentações dessas esquerdas contra uma política de cotas universitárias.

O problema é que não se transformou o capitalismo, mas hoje há mais negros nas universidades. Esse é um movimento importante, inclusive para fortalecer as lutas anticapitalistas futuras. Então eu acho que, com o território, acontece algo semelhante, uma dificuldade de reconhecer o que é [...] É fundamental reconhecer que há diferenças. Só que essas diferenças não devem ser pensadas hierarquicamente, mas como contribuições para um processo. Há diferenças entre brancos e negros, por exemplo. A questão é que essas diferenças não podem se dar em termos de superioridade. [...] E acho que a ideia de haver territórios culturais é importante à medida em que [...] esses territórios culturais possam se expressar como tais, mas não à medida em que haja já, por exemplo, a *guetificação* do processo. [...] Pensar dessa maneira levaria a uma situação como nos Estados Unidos, em que você tem uma grande diversidade de raças e etnias e etc., que elas não conversam. Então você tem um grupo de judeus, um grupo de negros, grupos de gays, grupo de hispânicos, e esses grupos são ensimesmados, são circunscritos em suas próprias fronteiras, e eles, quando não rivalizam, têm guerras de ódio entre si. Eles não conversam, não se falam, não têm diálogo. Eu acho que, no caso do Brasil, uma das maiores contribuições ao desenvolvimento cultural brasileiro é a riqueza cultural brasileira, é justamente essa possibilidade de encontro e diálogo entre diferenças. [...].

**Pesquisadora:** [...] você acha que a gente consegue identificar determinados territórios culturais pelas suas expressões culturais?

**Écio:** sem dúvida! Há fenômenos culturais que são muito marcados territorialmente, por exemplo, o funk, que - depois das proibições dos bailes no asfalto - ficou circunscrito aos morros [...] Os bailes sim, os encontros e tal, eles sempre foram democráticos, abertos e tal. Mas a produção de um funk cantado em português, que virou um fenômeno particular e que se descolou da sua matriz norte americana e se transformou numa coisa com a cara carioca, ele é um tributário de território específico, e a importância disso é que, ao isso acontecer, mesmo que democratize, mesmo que depois seja capturado, vire trilha sonora de novela da Globo e tal, então tudo bem. Mas tem uma questão, que é de onde ele partiu, o que veio antes da captura, o que veio antes de se expandir, que nem é tão a origem, porque a origem é tão menos importante do que foi o grupo e energia que disparou aquilo ali. Essa energia claramente negra favelada carioca. [...] É um negócio monstruoso, um negócio potente, é um negócio rico. [...] A cultura dos Clovis, Bate Bolas, é uma marca territorial importante de *macha* talvez a

maior turma seja de Marechal Hermes e isso transforma Marechal Hermes num campo cultural importante que deve ser... os Bate Bolas, os Clóvis são... Há muito preconceito ainda com relação a eles, mas, de qualquer forma, quem abriu os ouvidos e os olhos para perceber essa cultura sabe que ali tem uma manifestação importantíssima de cultura, assim como o samba em Oswaldo Cruz, em Madureira, são os Clovis de Marechal Hermes, Santa Cruz, então... Você tem esses territórios culturais, tem essa importância de trazer a marca de uma expressão cultural que te define como sujeito diante do outro.

**Pesquisadora:** você acha que essa marca está sendo muito mais revelada mediada pelas intervenções artísticas?

**Écio:** em parte sim, mas, se você pensar culturalmente, a cultura tem sutilezas que ultrapassam a questão meramente artística, superimportante... A própria questão que eu falei dos Clovis tem uma dimensão artística. [...] Porém, a existência deles é artística, mas também uma dimensão não-artística, é a coisa do encontro, que é a coisa de marcar uma data, de marcar uma posição, de definir o espaço, de definir uma forma de ser no mundo. Dos Clovis eles saem, tem foguetório. E eles andam pelas ruas, e eles têm uma forma de andar pela rua, uma forma de ocupar a cidade. É uma forma específica de ocupar a cidade e, nesse sentido, pode ser artístico ou não. Mas eu acho que o que é importante no território cultural é que ele significa uma forma específica de ocupar a cidade. E é isso que torna esses caras especiais e que tornam esses sujeitos proprietários de algo de si, que chamam de processo subjetivação, e eu acho que é uma tática de empoderamento muito forte, muito poderosa.

**Pesquisadora:** nesse universo que a gente acabou de falar, de cultura das expressões artísticas dos territórios culturais, das intervenções artísticas e vamos ver... eu queria trazer você pro campo de pensar isso como instrumento de desenvolvimento econômico focado nos fazeres que a gente pode ter nesses territórios culturais...

**Écio:** fazer ou lazer?

**Pesquisadora:** Fazer [...] o que você acha de uma ação planejada, de uma intervenção artística? [...] O que você acha que isso pode trazer para o desenvolvimento econômico daquele local, uma ação de fora para dentro?



**Écio:** tá! Se eu entendi direito a sua pergunta, eu acho que aí tem milhões de problemas. Mas também tem questões que podem ser importantes. Eu acho que o principal a entender é quem é o sujeito da história e se a gente tá falando de economia criativa ou não. Mas, falando de economia, quem são os sujeitos que se beneficiam dessa circulação econômica. O que eu acho complicado. Por exemplo: a Batalha do Passinho surgiu espontaneamente por grupos que dançam de uma forma específica e que se apresentavam com câmeras amadoras e celulares e isso virou um fenômeno de internet e depois se tornou um fenômeno midiático, um fenômeno de massa. Quando se torna um fenômeno midiático, eu acho que pode ser bacana e positivo à medida em que os caras que inventaram isso, os caras que praticam isso hoje, os caras que são hoje os realizadores disso, não dependem de nada e continuam sendo sujeitos da ação. Porque, se não, você dilui toda uma história cultural em função do espetáculo. Eu não sou como Gui Debord, a priori contra o espetáculo. O espetáculo tem suas vantagens, tem suas virtudes, tem suas coisas. Porém, se ele apenas atua na captura de uma energia que era potente e a transforma unicamente numa forma de negócio, aí eu acho isso complicado [...]. Com as batalhas do passinho, eles trouxeram programas, trouxeram uma grande coisa, trouxeram para um centro de visibilidade uma expressão cultural que estava circunscrita a um determinado território, a determinados sujeitos, e transformaram aquilo numa prática mais geral. O problema é que manter isso significa manter uma escuta constante do sujeito da ação, o sujeito da ação não pode passar a ser esse de fora. Nada contra o de fora chegar e entender um universo e transformar aquele universo em outra coisa, eu só acho que isso não pode ser capturado a ponto de própria coisa. Eu acho que preciso manter um canal aberto de escuta e discussão o tempo inteiro. O problema é que isso talvez não gere tantos recursos. É mais difícil. É mais complexo. [...] Eu converso muito com o Júlio, que é meu parceiro, meu sócio na Batalha do Passinho. Teve muito essa busca de os recursos circularem entre os próprios sujeitos e não só nos que vêm de fora. Eu acho isso importante porque empondera os que são de dentro, mas também acho que, por outro lado, sempre que o de fora chega, implica numa transformação que é irreversível. E esse é o ponto que eu acho que é decisivo dessa história toda. É como quando chegaram os portugueses. Os indígenas jamais poderiam ser, poderiam continuar sendo os mesmos com a chegada dos portugueses. Acontece que os portugueses não lidaram com a diferença, no sentido de que não criaram uma integração, um diálogo. Eles simplesmente dizimaram essa outra cultura. Então quase tudo que se fez nesse sentido, de buscar tirar o indígena dessa condição

selvagem, foi partindo de um pressuposto de um conceito de uma superioridade branca. E isso, para construir essa superioridade branca, você tem que construir uma série de mitos, por exemplo, de que os índios são preguiçosos e tal. [...] Eu acho que, até hoje, em algumas dessas experiências de fora que encontra o de dentro, existe ainda uma tentativa não de misturar, mas de imposição, sobreposição de uma... de *transcaptura* de uma cultura que tinha especificidades bacanas e tal, que eram intrínsecas àquela produção ali, uma coisa que, quando chega no espetáculo, se dilui e se perde. Nesses casos, eu acho complicado.

**Pesquisadora:** como você vê o papel do Estado?

**Écio:** o Estado tem que deixar de pensar como o civilizador, como o que vai levar as condições culturais, sociais e as políticas econômicas para algum lugar, para passar a ser o potencializador de soluções já existentes e que demandam justamente intervenção do Estado, recursos, condições estruturais, para fomentar a transformação, para transformar a consolidação de experiência do território. E isso hoje ainda é muito raro no Estado. Normalmente o Estado pensa numa solução da sua cabeça, que ele acha que é a melhor para si e, portanto, é a melhor para todo mundo, e impõe essas soluções a um determinado grupo de pessoas.

[...]

**Écio:** [...] então eu acho que o Estado, no momento em que ele entender que ele tem que aprender com a sociedade e não ensinar a sociedade como ela deve ser e potencializar o que já existe de solução criativa em vez de inventar projetos com grifes para marcar uma passagem de tal governante, ele vai poder ter um papel muito mais decisivo. E principalmente a política pública. É insuficiente uma política de cultura enquanto, por exemplo, a política de segurança e a política de urbanismo não entenderem as formas de organização do funk que, com problemas aqui e ali, funciona há anos e gera uma economia na cidade do Rio de Janeiro que é monstruosa e emprega milhares de pessoas. Então, se você não reconhece isso, em todos os setores do Estado, você vai poder ter um que vai apoiar por causa de uma abertura de pensamento, por causa de um determinado gestor, mas você vai ter outro que vai reprimir, então é muito esquizofrênico isso. Então é muito importante que o Estado entenda que, fazer uma política para o território implica em envolver todos os sujeitos do Estado [...] é importante reconhecer as diferenças dos territórios e as necessidades específicas de cada um e de cada território.

Com isso, o orçamento de governo tem que ser territorializado, porque senão é óbvio que o governante, como tem de, quatro em quatro anos, se eleger ou eleger alguém, vai sempre priorizar o mais visível, o que dá mais visibilidade, o que dá mais possibilidade de propaganda. Muitas áreas da cidade ficam abandonadas por causa da dinâmica eleitoral, então territorializar o orçamento, reconhecer e promover a conversa entre as dimensões do Estado, entre as diversas secretarias e diversas instâncias para que as políticas públicas não sejam de uma secretaria, mas que sejam integradas, e que reconheçam de conjunto as manifestações culturais de conjunto, as manifestações culturais de território. O baile funk, por exemplo, ele tem que ter a Secretaria da Cultura. Mas ele tem que ter talvez a Secretaria de Educação para pensar como é que é que aquelas pessoas ali...

[...]

**Pesquisadora:** o que você acha sobre a elaboração de uma metodologia focada na sistematização de dados existentes em bancos de dados institucionais para gerar indicadores; na escuta das pessoas de um território através da pesquisa de opinião e de grupo focal, e no mapeamento dos equipamentos culturais, educacionais, de saúde, financeiros de um território?

**Écio:** eu digo que quando tiver pronto eu quero ver, quero conhecer. Porque eu acho importante, porque falta muito para municipalizar as ações do governo, são poucos governantes que têm essa dimensão. Normalmente o que tá acontecendo hoje no Rio de Janeiro é que o governante escolhe uma determinada área da cidade e investe tudo ali. E eu me pergunto o tempo inteiro se não é possível... Aconteceu com a FLUPP, por exemplo. Quando a gente fez a FLUPP no Morro dos Prazeres, os moradores tavam querendo que a gente fizesse todo mês, aí entrou as políticas públicas e tal... Mas é justamente para as questões que você estava falando, não pode ficar a mercê da dinâmica dos eventos. Por isso que eu acho que botar o grafite ali... talvez ele não tem que ser o disparador, ele tem que ser uma das ações, assim vamos...

**Pesquisadora:** existe demanda de pesquisa pra que as formulações das ações não sejam de fora para dentro: vamos localizar as expressões culturais daqui, o que tem aqui...

**Écio:** ... e é isso, é assim. É a primeira coisa assim, e eu acho que é como eu concluiria o primeiro passo, é entender exatamente isso: o que o meu convidado gosta de comer para que eu prepare o jantar de acordo com isso? De repente eu adoro picanha e ele não

come carne, ele é vegetariano e não come fritura, eu faço picanha com batata frita e matei o cara, não tem nem como ele ser agradável, porque ele vai lá e, se ele comer, vai morrer e, se ele não comer, vai criar um constrangimento. [...] Assim como a total invisibilidade de pessoas negras na mídia. Ainda estamos longe de solucionar, mas hoje qualquer publicitário, quando senta e olha um desenho, pensa: tenho que botar um negro aí, tem que botar uma mulher aí... Então assim é importante que a luta tenha provocado isso, as pessoas perceberam como elas ignoram certas realidades. E o segundo é como que a política pública pode não só investir no espaço, mas investir nas pessoas do espaço e, de repente, ali, o espaço não é só um espaço, ele tem pessoas, ele tem dinâmicas, e tal...

**Pesquisadora:** [...] a metodologia propõe que ele não seja de fora para dentro, as ações são de dentro pra fora, todas focadas no sujeito e no desenvolvimento local. E você validaria uma metodologia dessa?

**Écio:** quem sou eu para validar? Acho ela supervalidável. Eu acho sem dúvida validável. E eu acho que ela pode municiar mesmo os sujeitos. A questão é toda essa. [...]

**Pesquisadora:** a metodologia tem três vertentes. A gente vem pela parte do banco de dados existentes formatando um banco de dados, pela escuta das lideranças locais e da opinião pública local. Esses três universos de informações é que vão fornecer um cenário mais completo sobre o território pesquisado. Ai nós vamos analisar e desenvolver.

**Écio:** e aí não sei como você tá pensando isso, mas tem um quarto passo nisso, e que eu acho decisivo em se tratando de políticas públicas: como que você prepara as coisas para que elas se tornem políticas de Estado e não políticas de governo? A dimensão da continuidade? [...] Por exemplo, quando eu fui no território, quando a gente foi para a FLUPP, a gente foi um ano e pouquinho, começou um ano e dois meses antes com reuniões quase semanais para ouvir a comunidade, para ouvir o que vocês querem. Como é um evento de literatura era bom ter uma biblioteca. Pô, uma biblioteca é legal, cara, bacana, mas pensa num limite que eu tenho, e aí eu posso botar uma biblioteca aqui pra você, eu monto. Eu boto a biblioteca aqui, só que biblioteca exige alguém que limpe, um bibliotecário que vai trabalhar aqui, não sei o quê... Não adianta eu botar isso aqui e depois eu descontinuar entendeu? Quem vai manter? Então, assim, tem que ter

um compromisso. Tá bom, eu boto, desde que alguma instância de Estado se comprometa. [...] Então, assim, quando puder, vou botar aqui uma biblioteca e vou mantê-la. E meu sucessor vai ter que mantê-la, porque vou transformar isso em lei. Tá bom, então vamos fazer. Agora, sem isso não vale a pena. Então vamos pensar uma coisa que fique pra você, mesmo que não seja durável. Mas que, enquanto dure, ela funcione e que ela não corra o risco de fechar na semana seguinte e que não implique em eu ter que procurar profissional, ter que procurar maquinário, ter que procurar manutenção, tudo isso vai atrapalhar.

**Pesquisadora:** nesse teu universo, do que você já leu, já viu alguma proposta metodológica parecida com a que eu estou dizendo?

**Écio:** não. Mas eu não sou exatamente o pesquisador dessas questões [...].

**Pesquisadora:** mas não pra prática.

**Écio:** sistematizado eu acho que não há. Eu acho que não há uma coisa sistematizada. No sentido de que temos aqui um caminho possível.

**Pesquisadora:** uma proposta metodológica de como se fazer. Para poder trazer as informações...

**Écio:** [...] eu acho que isso sim não tem algo parecido com mais ou menos o que você está propondo, mas eu acho que deveria ter, mesmo que não chegue. Mas a marcha não depende só de se ter uma boa ideia, de ter um trabalho, as redes quiserem. [...] Eu li com muita curiosidade todo trabalho dele, nem é tão genial assim, mas é muito bom. A questão é que ele teve a oportunidade de aplicar. Eu acho que você tem que buscar maior grau de excelência possível.

**Pesquisadora:** muito Obrigada pela entrevista.

## APÊNDICE C – CONVERSA COM JÚLIO LUDEMIR

**Pesquisadora:** e com essa juventude que você observou, por exemplo, em Nova Iguaçu, e vem observando através da Festa Literária da Periferia, a FLUPP, o que é para você um território cultural?

**Júlio:** há alguns conceitos canclinianos<sup>47</sup> ... Não é a minha praia, entende? Eu tenho uma leitura mais marxista, do determinismo histórico. Eu fiz um link com o que estava acontecendo com a juventude de Nova Iguaçu, com a juventude de Nova Iorque, com a juventude de Paris e faço toda uma leitura do materialismo dialético etc. e tal e menos com esses conceitos, como o de território cultural. Minha leitura e meus projetos são baseados na circulação, na circulação da cidade por todos.

**Pesquisadora:** a Flupp é assim?

**Júlio:** sim, a cidade é de todos. A Flupp percorre as favelas e as cidades. Eu quero dizer que o Brasil é de todos.

[...]

**Pesquisadora:** voltando à questão pelo viés da cultura, você circulando por entre essas comunidades do Rio de Janeiro, conhecendo todo esse potencial criativo, o que é para você o conceito de intervenção artística? O que elas podem promover?

**Júlio:** [...] eu vou de novo para a coisa geracional. Em 2000, eu chego à Rocinha, onde você tem uma favela altamente disputada pela classe média, pelo Viva Rio. Uma classe média leninista que está reproduzindo a ideia de vanguarda. Eu saio do meu lugar e vou levar a palavra iluminada, a palavra messiânica, para os grotões miseráveis e não-esclarecidos da sociedade. Esta geração de Regina Casé, de Betinho, de Wally Salomão, ela gera uma segunda geração de intervenção sociocultural e econômica nas favelas, que produz o AfroReggae, que produz a CUFA, que produz o Observatório de Favelas, que começa a ter intervenções nas favelas, com atores da própria favela, que se empoderam muito.

**Pesquisadora:** intervenções artísticas...

**Júlio:** sim, artísticas e culturais, mas com um viés econômico muito forte. E com um viés salvacionista muito forte: se você não der dinheiro para o AfroReggae, aquele menino pode virar traficante, se você não der dinheiro para a CUFA, aquela menina pode virar prostituta. O que mudava basicamente uma coisa para outra é que você tinha

---

<sup>47</sup> O argentino Nestor Garcia Canclini, atualmente radicado no México é autor de diversos livros sobre cultura urbana, entre eles, Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.

atores do próprio território. Mas eles sempre salvacionistas e também dentro de uma lógica do tráfico de drogas, de uma cidade perdida, de uma cidade partida. E com uma interlocução com o poder público... O que eu estou querendo te dizer? Se você pegar a intervenção que o C. está fazendo no Morro dos Prazeres...

**Pesquisadora:** quem é C.?

**Júlio:** ele é um pernambucano do sertão de Petrolina que vem para o Rio para trabalhar em projetos culturais. [...] Esse cara criou uma coisa chamada “caminho do grafite”, que eu chamo de Caminho dos Prazeres. São mais de 60 casas grafitadas, uma atrás da outra. Não é FLUPP, não é Afroreggae, é toda uma articulação construída a partir da comunidade. Ele não tem ambição de cidade, não tem projeto político.

**Pesquisadora:** mas ele está fechado dentro do território dele...

**Júlio:** ele está fazendo intervenções que, além de modificar o território dele, vão pautar a cidade na medida em que, nesse momento, por conta de uma nova dinâmica que a cidade produziu, você tem a possibilidade de ações locais, de atores locais altamente inventivos. Eu te dou um exemplo do que eu vivi no último final de semana: eu fiz um passeio, do Morro da Formiga ao Salgueiro, por dentro da Floresta da Tijuca. Quando eu emergia de dentro da floresta, eu emergia dentro de uma favela. Eu percorri o famoso Caminho dos Bandidos. Aquilo está virando um negócio que está sendo internalizado, gerido dentro da favela, que está apresentando a favela de uma forma diferente para um público consumidor diferente. [...]

**Pesquisadora:** e essa é uma intervenção local?

**Julio:** totalmente local. [...]

**Pesquisadora:** e você acha que essas ações, essas intervenções artísticas, culturais, turísticas, nascidas no local, podem desenvolver uma economia local?

**Júlio:** totalmente. [...] vou te dar o exemplo: F. do Turano. F. era um cara que produzia baile funk. Ele pode vir a ser um novo produtor de baile funk não-vinculado ao tráfico de drogas. Porque está surgindo nesse momento uma geração de produtores de bailes funk que não são diretamente vinculados ao tráfico de drogas.

**Pesquisadora:** quando você observa essas novas intervenções na comunidade, que tipo de economia está sendo desenvolvida ali?

**Júlio:** vamos pegar o exemplo do funk e do baile funk: o funk foi, historicamente, um produto de marketing da boca-de-fumo, que atraía 50 mil pessoas para a favela e a boca operava a pleno vapor. [...] Quando você vai ao baile do Turano, ao baile da Cidade de Deus e aos bailes produzidos por esses novos atores, atores locais, produzidos em um

momento histórico bastante particular [...] tem toda uma maturidade desses novos atores para entender que o baile é fundamental para a economia da favela. Em um baile você tem a senhora catando latinha, você tem um conjunto de barracas que vendem churrasquinho, que vendem cerveja. Tudo isso é fundamental para a economia da favela.

**Pesquisadora:** como são os passeios turísticos do C.?

**Júlio:** o C. vai fazer “bombar” o Turano.

**Pesquisadora:** restaurantes, com as pessoas indo lá comer...

**Júlio:** vai bombar. O W. ainda não aprendeu, mas o C. aprendeu a mediatizar... Vou te dar um exemplo do Morro dos Prazeres, que é um morro muito particular. O Boitatá ensaia todas as quintas-feiras na quadra do Morro dos Prazeres. Bomba, a classe média vai, o povo não vai. O povo não gosta de sambinha, o povo gosta de pagode e funk. Você tem uma burguesia da favela, você tem o charme o zouk e não sei o quê. Ele já entendeu que vai ter que ter outras coisas para atrair o Boitatá na favela. Quando o Boitatá bomba, que leva o “bonitinho”, produz um comércio local, produz o estacionamento, toda uma economia que gira em torno daquilo. No sábado passado<sup>48</sup> teve uma festa com música contemporânea lá no Morro dos Prazeres. Há um diálogo de agudização com a classe média que vai acelerar o processo de *gentrificação* da favela. O Morro dos Prazeres é uma favela condenada a se reinventar do ponto de vista social.

**Pesquisadora:** ressignificando seus passos, ressignificando suas relações.

**Júlio:** ela vai perder. Só vai ficar no Morro dos Prazeres essa classe C que se emancipou. O resto vai vender e vai pra longe, vai ser atropelado...

**Pesquisadora:** como aconteceu com o Dona Marta com a especulação imobiliária?

**Júlio:** quando você começa a complexificar a economia desse lugar, ainda que isto seja bem-vindo, na verdade você está ajudando a especulação imobiliária. O D., no Chapéu Mangueira, por exemplo, criou um restaurante extraordinário. Primeiro o asfalto, e a classe média passou a subir. Na medida em que a classe média começa a subir, uma parte da favela que tem identificação com a classe média passa a freqüentar aquele lugar e é exatamente esse tipo de acordo social que vai permanecer na favela. Eles vão expulsar aquele pobre, aquele bêbado. Aquele cara que não está entendendo o novo Brasil é que vai ser expulso da favela.

[...]

---

<sup>48</sup> Referência ao mês de janeiro de 2014.



**Pesquisadora:** do que estamos falando? C. fazendo turismo e promovendo gastronomia. O Turano com o baile funk. São intervenções de setores da economia criativa, na verdade. A pergunta é como os setores públicos podem participar desse processo? Como o setor privado pode participar desse processo? Se é que você julga que eles devam participar.

**Júlio:** é obvio que ele tem que participar, como ele tem que participar de toda a cidade. Mas com um pouco mais de visionarismo. E não mais naquela coisa de cota social. Ele tem que olhar da mesma forma que olha para o Leblon. Pela primeira vez na história do Brasil, vender para pobre é mais lucrativo do que vender para a classe média, vender para rico. É um *business* melhor. Ambos esses setores (classe média e ricos) passam por uma crise de identidade profunda, uma classe média apavorada, cada vez perdendo mais sua importância dentro desse contexto.

**Pesquisadora:** mas como você vê a participação do Estado, o que ele tem que fazer em relação a essas intervenções artísticas, culturais, turísticas?

**Júlio:** engraçado, ele sempre vai pelo grande e nunca pelo pequeno. Vamos pegar o Complexo do Alemão, PAC, Teleférico. Com a finalidade que ele foi criado, é um fracasso. Absoluto.

[...]

**Pesquisadora:** a pretexto da mobilidade urbana, [...] 6 a 7 mil pessoas passam a visitar todo final de semana.

**Júlio:** o que não era absolutamente o objetivo do teleférico. Mas integrou e criou o ponto turístico. Tanto isso foi incidental que não foi criada uma infraestrutura turística no Alemão para recepcionar aquelas pessoas. Os meninos pedindo 2 reais, uma água mineral. Um comércio para oferecer comida que é ridículo, desorganizado, sujo.

**Pesquisadora:** você acha que o Estado deveria organizar?

**Júlio:** óbvio que deveria organizar.

**Pesquisadora:** como organizador da infraestrutura?

**Júlio:** como organizador, como incentivador, financiador. E o mais maluco de tudo é que tem 20 mil, 30 mil pessoas, indo e não é só final de semana não. Nessa temporada de verão é a temporada inteira, de segunda a segunda. O que é que quero ter aqui, nesse momento? É ter um projeto para a Copa do Mundo? E não estou vendo ninguém dizer: quero atuar no Alemão nessa época do ano.

**Pesquisadora:** então o Estado pode contribuir organizando?

**Júlio:** não é só organizando, mas qualificando. Não é com as intervenções babacas que ele faz.

**Pesquisadora:** então vamos lá: eu estou desenhando uma metodologia [...] que, através de uma intervenção de expressão cultural artística, turística, etc., possa catalisar e impulsionar a economia criativa do local.

**Júlio:** se você colocasse ali, todos os fins de semana, festivais de comida...

**Pesquisadora:** mas, realizando uma intervenção efêmera, você acha que ela pode provocar uma infraestrutura para ser um processo com potencial de geração de desenvolvimento local. O que você acha disso?

**Júlio:** eu posso pegar vários exemplos. Se a gente pegar o Alemão, o que é que o teleférico fez? Entrou uma realidade lá nas Palmeiras, porque não existe nada que estimule a parar no Adeus ou no Alemão. Se você botar seis estações não há nada que faça parar nas cinco primeiras, a turma só para nas Palmeiras. E como isso potencializou o lugar? Eu tinha uma casa aqui e pus uma birosca. Não houve mapeamento algum porque não havia nada a ser mapeado. Não naquele ponto particular, porque ali era lugar nenhum.

**Pesquisadora:** mas, no Alemão, sim.

**Júlio:** você tinha diversas coisas a ser mapeadas. Você tem uma autonomia cada vez mais complexa, uma sociedade cada vez mais complexa.

**Pesquisadora:** então você acha que o mapeamento é uma boa ideia? Uma metodologia que parta de um mapeamento, de uma identificação do que existe? O que você acha disso? Não é pesquisa de opinião, é mapeamento.

**Júlio:** vou te dar o exemplo do Cerro Corá e do Turano. Um deles fatalmente *out*. Eu fui no último fim de semana no Turano. A gente começa pela Formiga, anda e não faz nada na Formiga. Onde a gente vai fazer alguma coisa? A gente parou em um lugar que eu estou chamando de Maria, uma birosca ampliada que tem uma vista incrível da Zona Norte... O Sérgio Vasques transformou a birosca em um centro cultural. Há uma onda de biroscas que se transformaram em centros culturais em São Paulo. Há no Salgueiro uma padaria que se tornou centro cultural maravilhoso.

**Pesquisadora:** eu estava perguntando a você o que você acha do mapeamento.

**Júlio:** ok. Eu identifiquei aquele bar maravilhoso, que tem toda uma vida própria que independe...

**Pesquisadora:** sim, ele tem, mas outros não têm. Eu penso no mapeamento como forma de identificar potenciais de negócios e áreas: aquela senhorinha que faz aquele bolo de

banana maravilhoso, mas ela não sabe que tem um potencial de empreendimento para se tornar o negócio dela.

**Júlio:** eu acho que a favela é mais dinâmica e você está partindo de uma coisa meio estática. Eu não vejo mais aquela senhora vendendo doce de banana há 50 anos. Para criar uma nova realidade para a favela, como vem fazendo o F., do Turano... Essas quatro favelas que começam na Formiga e terminam no Turano são favelas que estão totalmente fora do circuito. Não tem nada a ser mapeado, esse *business* começou agora.

**Pesquisadora:** mas, se fizer um mapeamento de todos os equipamentos que existem lá, formais e informais, institucionais ou não, poderia... Minha metodologia é saber o quanto uma intervenção artística pode catalisar o desenvolvimento local. Através do grafite, pintando os muros do metrô, por exemplo, o quanto pode catalisar o desenvolvimento de uma economia local.

**Júlio:** eu acho que há um mercado ali porque você levou pessoas [...].

**Pesquisadora:** exatamente.

**Júlio:** mas, quando eles começaram a emboçar as paredes, houve uma resistência local, isso não fazia parte da história do Morro dos Prazeres. O C., quando começou a pintar as paredes, teve uma visão, foi um visionário.

**Pesquisadora:** mas era ele sozinho. Se ele tivesse o Estado ao lado dele, auxiliando-o no mapeamento...

**Júlio:** mapeamento de quê?

**Pesquisadora:** de equipamentos culturais. Ele não catalisou o desenvolvimento local?

**Júlio:** ele vai catalisar a partir de agora, na medida em que ele vai criar um fluxo de pessoas indo ao Morro dos Prazeres.

**Pesquisadora:** mas ele não mapeou...

**Júlio:** nada. O que é o Morro dos Prazeres? Um morro sem equipamentos. Ele tem uma quadra...

**Pesquisadora:** a quadra já é um equipamento.

**Júlio:** tem dois lugares ali: tem a quadra embaixo e o campo de futebol em cima.

**Pesquisadora:** o campo de futebol é outro equipamento. Restaurantezinhos, biroscas, são outros equipamentos.

**Júlio:** que vão ser engolidos...

**Pesquisadora:** [...] o cara da biroscas está perto de um córrego que passa esgoto, e o Estado tem os instrumentos e manda arrumar aquela rua. Mas eu só posso usar os

instrumentos do Estado conhecendo o local. E eu só posso conhecer o local, mapeando. Esta é a proposta que eu estou desenhando. O que você acha disso?

**Júlio:** vou pegar de novo o Morro dos Prazeres, em uma praça lá, um espaço imenso que o C. é louco para pegar. No que a praça for criada, você vai ganhar um espaço de lazer, um fluxo etc. e tal.

**Pesquisadora:** parte da minha proposta metodológica é exatamente identificar o que tem, entender o que é necessário ser feito. [...] Tudo focado na intervenção cultural.

**Júlio:** o campo de futebol lá de cima dos Prazeres, criado pela iniciativa privada, pela MTV, botou o Morro dos Prazeres no circuito das favelas cariocas. Tem toda uma playboyzada que vai jogar futebol ali. Tem todo um empoderamento da comunidade. Tem lá um feijão, que o F. começou a produzir no entorno do campo de futebol. E ele começou a fazer uma feijoada cara para caralho. Havia um campo ali, abandonado, que foi reformado e a comunidade se apossou dele.

**Pesquisadora:** então houve uma intervenção ali, que transforma o local.

**Júlio:** totalmente. O caminho do grafite é uma invenção, ele não é para potencializar o baile funk e ele não vai dialogar com a comunidade.

**Pesquisadora:** e como você vê a comunidade integrada a isso?

**Júlio:** a primeira coisa a ser integrada foram as casas que foram melhoradas. Quando o cara percebeu que a casa do lado foi emboçada, ele também quis fazer na sua – é de graça, eu também quero. Todas as casas estão pintadas. Ganho número um. O ganho número dois é que, com a força do turismo, alguém vai precisar de uma água para beber, uma cerveja para tomar e aquela birosca vai virar um *point*. Lembra do Juarez, atrás do Lagoinha? Aquilo era uma bosta, mas ele virou o cara.

**Pesquisadora:** mas você não acha que, se reconhecermos e identificarmos, isso não ajudaria? Para a iniciativa privada e o setor público investirem? Quem você acha que seria o gestor?

**Júlio:** é obvio que alguma coisa passa pelo Estado, é obvio que tem que planejar, é óbvio que passa pela parceria entre mercado e Estado. Mas que mercado é esse? O mercado ainda olha para a favela como uma coisa esquizofrênica, uma coisa só para dilapidar, vou vender e caguei... Ou ele vai fazer um marketing social que na verdade não modifica as coisas. [...]. O Baile do Passinho que eles criaram, pra dentro, é uma coisa extraordinária, na medida em que vão ser criadas várias oportunidades de negócios. De repente você tinha 5 mil jovens se apropriando do baile, dançando no baile, um baile feito pra eles. Toda uma economia feita no entorno. Vamos sair da

favela e vamos pra Lapa. O que era a Lapa antes do Circo Voador e depois do Circo Voador? O que mudou na cidade a partir de uma intervenção de fora, a partir daquilo que você define como uma área de investimento? Não houve nenhuma organização do Estado, o Estado só chegou para organizar depois. Não quero dizer que não deva ter Estado. Eu sou de uma época de Botafogo em que os dois cinemas do bairro só passavam filmes pornô, eram cinemas pornô. O que aconteceu? Produziram uma *gentrificação* em torno do Estação<sup>49</sup>, que é um outro bairro, com intervenção do Estado. Um outro exemplo é o Humaitá, também em Botafogo mesmo: a Cobal era um lugar falido e hoje tem todo um entorno que mudou completamente. Se eu decido que o Baile do Passinho não vai ser uma vez por mês e decido fazer toda semana é porque preciso fazer uma coisa continuada.

**Pesquisadora:** uma das propostas de mapeamento é: se eu vou ao baile, ou ao Prazeres ver o grafite, vou também a um bar comer, no outro vou ouvir um samba... A ideia de mapear é, além de identificar o que existe, poder propor, como uma das ações, a sistematização de um roteiro. Primeiro identificar e localizar o que existe e o que está acontecendo e, segundo, localizar potenciais de setores criativos para gerar circuitos para alavancar a economia local.

**Júlio:** esses novos atores a que eu me referia. Vamos ver o caso do Santa Marta, que “bombou”. Duas coisas “bombaram”: a pacificação, uma intervenção do Estado. Pacificou, mediatizou, tudo bem. A segunda coisa é quando começaram a produzir baile na quadra da entrada da favela. Uma ação de fora pra dentro. [...] Vamos lá: Olinda...

**Pesquisadora:** eu abro a minha dissertação falando de Olinda, contando o fato de ter conversado com um artesão, de ter comprado sua peça, que está em minha casa. É onde eu comecei a perceber o que estava ali acontecendo.

**Júlio:** como é que Olinda começou a mudar? A Olinda que eu vivi era totalmente tediosa, não havia nada. Surgiu um barzinho, o Cantinho da Sé, que vendia tapioca e bombava. Não é porque eu vendo tapioca que a parada bomba, eu vou para a parada bombada vender tapioca.

**Pesquisadora:** perfeito. Você acaba de me dar a base de minha tese: é quando está bombando que é que se desenvolve. Eu proponho, por exemplo, a intervenção artística para fazer bombar.

---

<sup>49</sup> Estação Botafogo é um cinema de arte, localizado no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro, fundado em 1985.

**Júlio:** quando levaram para o Santa Marta o baile “Eu amo baile funk”, que subiu uma playboyzada e bombou a parada, o D. que bombou no Chapéu Mangueira. Você podia ter mapeado tudo, identificado todos os potenciais, mas, se você não diz: isso aqui vai ser uma área de gastronomia, de saída de praia de final de semana no verão, que é o que se tornou o Chapéu Mangueira.

**Pesquisadora:** este é um dos pontos da minha dissertação, que eu não queria falar antes, para podermos manter a distância científica.

**Júlio:** não basta ser um demagogo, não basta dizer a tapioca da fulana. Quando eu criei o Baile do Passinho e botei 10 mil pessoas na Cidade de Deus, eu criei um evento. Eu criei toda uma programação. Quando você junta gente, formal e informal, você cria toda uma intervenção na cidade.

**Pesquisadora:** Muito obrigada pela entrevista.