UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

PEDRO LUIZ DAMIÃO

A ressignificação do espaço:
Produção e circulação de cultura contra-hegemônica
nas periferias da cidade de São Paulo

São Paulo

2014

PEDRO LUIZ DAMIÃO

**A ressignificação do espaço:
Produção e circulação de cultura contra-hegemônica
nas periferias da cidade de São Paulo**

Dissertação apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre em Geografia Humana.

Área de Concentração: Geografia Humana

Orientação: Prof. Dr. Francisco Capuano Scarlato

São Paulo

2014

Damião, Pedro Luiz.

A ressignificação do espaço: Produção e circulação de cultura contra-hegemônica nas periferias da cidade de São Paulo

Dissertação apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Mestre em Geografia Humana.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Durante boa parte do período de desenvolvimento de meu mestrado passei por perdas e incertezas. Foram momentos em que me encontrei muito perdido e sozinho. No entanto, em meio a muitas tristezas sempre surgem algumas alegrias e encontros. A estas pessoas que me proporcionaram estes bons momentos irei agradecer.

A meu amável professor orientador Francisco Capuano Scarlato, fica meu primeiro agradecimento. Mestre da tolerância, do respeito e do carinho. Mesmo diante da perda de uma pessoa amada não deixou se abater pela tristeza, continuou nos brindando com seu bom humor e alegria.

Agradeço a confiança que as Profas. Dras. Ana Fani Alessandri Carlos e Simone Scifoni depositaram em mim quando da realização dos Estágios de Docência do Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino – PAE.

Retribuo a Lea Malina o abraço reconfortante e gostoso que sempre surge nos momentos mais necessários.

Rafael Molinari, brilhante filósofo, te agradeço. Pena que às vezes não deixa esse brilho todo reluzir. Sinto falta das conversas que se estendiam madrugada à dentro sempre regadas a goles de café e fumaças de palheiro. Onde estão as leituras de textos e nossas discussões filosóficas? Rafa, volta! Agradeço a Gabriela Braga, sempre presente em minha vida, embora cada vez mais distante. Küss meine liebe!

Aos companheiros de AGB- local São Paulo: Guará, Elisa, Caião, Eduardo Carlini, Felipe, Giba, Felipinho, Paulinha e Ana. Valeu Gente!

Aos amigos sempre amáveis: Fernanda Pinheiro, Ana Clara, Claudinho, Danilo, Juliana Bonfim, Caio Alves, Diogo Marciano e Marcela (me solidarizei com você, ninguém merece tantas idas e vindas carregando pesadas sacolas repletas de livros)

Aos queridos membros do grupo de Pesquisa Geocanábico: Priscila Petri e Mateus Araujo. Não tenho palavras para agradecer vocês.

Mesmo quando a vida se torna uma babilônia sempre existe alguém com que se possa contar. Essa pessoa tem nome e sobrenome: Daniel Vasconcelos, o capeta em forma de guri! Amigo, agradeço muito, muito mesmo por se preocupar com meu estado de saúde e me auxiliar no momento que me encontrei com mobilidade reduzida, valeu por me empurrar na cadeira de rodas pra cima e pra baixo. Por você limparia mais paredes pixadas, corredores inteiros e aguentaria mais pintadas no joelho hahaha

Agradecimentos mais que especiais a todos os envolvidos, gestores, parceiros e colaboradores do Centro Independente de Cultura Alternativa e Social.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por financiar a realização da presente pesquisa.

Obrigado!

RESUMO

DAMIÃO, Pedro Luiz. A Ressignificação do espaço: Produção e circulação de cultura contra-hegemônica na periferia da cidade de São Paulo. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014

Na cidade de São Paulo tem-se apresentado a intensificação das contradições socioespaciais, principalmente no que diz respeito ao processo de inclusão ao urbano, vivido pelos moradores das periferias da cidade. Muitas vezes a condição de precariedade dessa inclusão é ilusoriamente "atenuada" pelo consumo de produtos culturais de caráter espetáculo-midiático. No entanto, estes produtos não dialogam com a realidade vivenciada nas periferias, incutindo principalmente, nos jovens um sentimento de marginalização. Como forma de se contrapor a este processo, estes passam a produzir bens culturais repletos de significação. Essa produção cultural se dá através de coletivos culturais localizados nas periferias, que na maioria das vezes não são vinculados a nenhum agente cultural hegemônico. Dessa forma, estes coletivos se contrapõem e superam as determinações da homogeneização e padronização capitalista dos bens culturais, permitindo uma autoconscientização, bem como, situam e inserem de forma crítica o sujeito na sociedade. Promovem assim, relações sociais emancipatórias, levando os sujeitos envolvidos a atribuírem novos significados e valores aos elementos que constituem sua existência, como o espaço urbano, que passa a ser vivido. Nesse contexto, os coletivos culturais ganham importância. Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo o estudo da ressignificação espacial mediada pela produção e circulação de cultura contra-hegemônica nas periferias da cidade de São Paulo.

Palavras chave: coletivos culturais, ressignificação espacial, cultura contra-hegemônica, periferia, e lugar.

ABSTRACT

DAMIÃO, Pedro Luiz. A Resignification of space: Production and circulation of counter-hegemonic culture in the periphery of São Paulo. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014

The city of São Paulo has the intensification of socio-spatial contradictions, especially with regard to the process of including urban, experienced by the residents of the suburbs of the city. Often the precariousness of this inclusion is deceptively "attenuated" by the consumption of cultural products show-media character. However, these products do not dialogue with the reality experienced in the peripheries, especially instilling in young people a sense of marginalization. As a way to counteract this process, they start to produce full cultural signification. This cultural production occurs through cultural collective located in the periphery, which in most cases are not linked to any hegemonic cultural agent. Thus, these collective oppose and outweigh the determinations of capitalist homogenization and standardization of cultural property, allowing a self-awareness as well, lie and enter critically in the subject company. Promote so emancipatory social relations, leading those involved to attach new meanings and values to the elements that constitute its existence, how urban space, which happens to be lived. In this context, the cultural collective gain importance. Therefore, this research aims to study the spatial resignification mediated by the production and circulation of counter-hegemonic culture in the periphery of the city of São Paulo.

Keywords: cultural collective, spatial resignification, counter-hegemonic culture, the periphery, place.

ZUSAMMENFASSUNG

DAMIÃO, Pedro Luiz. Eine Umdeutung des Raumes: Die Produktion und Zirkulation von gegen-hegemoniale Kultur in den Außenbezirken der Stadt São Paulo. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014

In der Stadt São Paulo wurde es die Intensivierung der sozialräumlichen Widersprüche dargestellt, vor allem in Bezug auf den von den Bewohnern der Außenbezirken der Stadt erlebten Prozess der Integration im städtischen Raum. Oft ist die Unsicherheit dieser Intergration trügerisch durch den Konsum von kulturellen Show-Media- Produkten „abgeschwächt“. Diese Produkte treffen jedoch keinen Dialog mit der Realität in den Peripherien, sonder produzieren bei Jungen ein Gefühl der Marginalisierung. Als ein Weg, um diesen Prozess entgegenzuwirken, beschliessen sie voller Bedeutung Kulturgüter zu produzieren. Diese kulturelle Produktion erfolgt durch meistens nicht auf eine hegemoniale kulturelle Mittel verbundene kollektive Arbeitsgruppen in der Peripherie. Somit erheben sich diese Arbeitsgruppen gegen die Bestimmungen der kapitalistischen Homogenisierung und Standardisierung von Kulturgütern und überwiegen sie, so dass ein Selbstbewusstsein als auch eine kritische Integration in der Gesellschaft vermittelt wurden. Die Förderung emanzipatorische soziale Beziehungen unternimmt dass die Teilnehmer neue Bedeutungen und Werte zu den Elementen ihres Lebens befestigen, wie zum Beispiel zu den neuen erlebten Stadtraum. In diesem Zusammenhang spielt die kollektive Arbeitsgruppe für Kultulproduktion eine wichtige Rolle. Daher zielt diese Forschung, um die Umdeutung des Raumes durch die Produktion und Zirkulation von gegen-hegemoniale Kultur in den Außenbezirken der Stadt São Paulo.

Stichworte: kolektive Arbeitsgruppe für Kulturproduktion , Umdeutung des Raumes, gegen-hegemoniale Kultur, Peripherie, und Ort.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Salas de teatro	26
Mapa 2: Salas de cinema	39
Mapa 3: Salas de shows e concertos musicais	50
Mapa 4: Disponibilidades de bibliotecas públicas	57
Mapa 5: Centros culturais, casas de cultura e espaços culturais	63
Mapa 6: Museus	68
Mapa 7: Galerias e arte	74
Mapa 8: Salas de museus e teatros nos CEUs	83
Mapa 9: Centros Educacionais Unificados (2012)	87
Mapa 10: Índice de vulnerabilidade juvenil	129
Mapa 11: Distrito de Vila Medeiros e localização de elementos que compõem a paisagem urbana do jardim Julieta – Zona Norte de São Paulo	134
Mapa 12: Complexo cultural e de lazer do Jardim Julieta – Zona Norte de São Paulo	161

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Salas de teatro no Município de São Paulo	25
Tabela 2: Salas de Cinema no Município de São Paulo	29
Tabela 3: Salas de Shows e Concertos musicais no Município de São Paulo	42
Tabela 4: Disponibilidade de Bibliotecas Públicas e Acervo no Município de São Paulo	54
Tabela 5: Centros Culturais, Espaços Culturais e Casas de Cultura no Município de São Paulo	61
Tabela 6: Museus no Município de São Paulo	66
Tabela 7: Galerias de Arte no Município de São Paulo	71
Tabela 8: Salas de Teatro e Cinema - Centros Educacionais Unificados - CEUs no Município de São Paulo	81

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CEI - Centro de Educação Infantil

CEUs - Centros Educacionais Unificados

CCJ-Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso

CCSP - Centro Cultural São Paulo

CIEE – Centro de Integração Empresa-Escola

CICAS - Centro Independente de Cultura Alternativa Social

Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

EJA - Educação de Jovens e Adultos

EMEF - Escola Municipal de Educação Fundamental

EMEI - Escola Municipal de Educação Infantil

Fecap - Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado

FIESP- Federação das indústrias do Estado de São Paulo

Ibram - Instituto Brasileiro de Museus

MAC – Museu de Arte Contemporânea

MBA – Movimento pelo Cine Belas Artes

ONGs - Organizações não governamentais

Seade - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados

Sempla - Secretaria Municipal de Planejamento de São Paulo

Sesc - Serviço Social do Comércio

SMC - Secretaria Municipal de Cultura

Unas - pela União de Núcleos, Associações e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Clímaco

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e a cultura

Unesp – Universidade Estadual Paulista

VAI - Programa Valorização de Iniciativas Culturais

Sumário

Introdução	1
1º Capítulo	7
1. Considerações sobre a formação da periferia de São Paulo e a constituição de suas práticas culturais.	7
1.1. Segregação socioespacial revelada a partir da oferta de atividades e equipamentos culturais no Município São Paulo.	20
1.1.1. Cultura do entretenimento	22
Salas de Teatro	22
Salas de cinema	28
Salas de Shows e Concertos musicais	41
1.1.2. Cultura do Conhecimento	52
Bibliotecas Públicas Municipais	52
Centros Culturais	58
Museus	65
Galerias de artes	70
Salas de Teatro e cinemas nos Centros Educacionais Unificados - CEUs	78
1.2. Segregação socioespacial X democratização ao acesso à cultura	89
2º Capítulo	92
2. Da cultura hegemônica às práticas culturais contra- hegemônicas	92
2.1. Considerações acerca do conceito de Cultura: da unilinearidade à teia de significados	92

2.2. Cultura hegemônica	95
2.2.1. Indústria cultural	101
2.3. Cultura contra-hegemonica	104
 3º Capítulo	 109
3. Aproximações entre a Fenomenologia e a Geografia	109
3.1. A fenomenologia, em busca da essência.	109
3.2. A fenomenologia chega à geografia	117
3.3. O Lugar: a essência da experiência geográfica.	123
 4º Capítulo	 126
4. Coletivos culturais contra-hegemônicos	126
4.1. Fundamentação metodológica dos trabalhos de campo: Procedimentos de escolha e aproximação dos coletivos culturais	126
4.2. O CICAS – Centro Independente de Cultura Alternativa e Social	132
4.2.1. A compreensão que parte da descrição: O primeiro contato com o CICAS, o momento de festa.	138
4.2.2. O funcionamento do CICAS: Em busca da essência, atores envolvidos e regras estabelecidas	145
Gestores	146
Parceiros	149
Colaboradores	150
 5º Capítulo	 155
5. A Ressignificação do espaço: lugares existenciais da experiência imediata	155

5.1. A experiência geográfica da atuação e produção cultural promovida pelo CICAS	155
Considerações finais	169
Referências bibliográficas	176
Publicações eletrônicas	184
Sítios visitados	185

Introdução

A cidade de São Paulo apresenta nas últimas três décadas a intensificação das contradições socioespaciais. No que diz respeito à formação do espaço urbano vemos o enorme crescimento populacional, o movimento de expulsão da população pobre das áreas centrais da cidade e, com isso, a constituição dos bolsões de pobreza em porções do espaço urbano, formando as chamadas periferias. Nestes locais tem-se a impossibilidade da realização plena do urbano (DAMIANI, 2007). Esse processo se dá devido à fragmentação socioespacial levando ao processo de inclusão precária.

Nesse movimento o espaço urbano fragmenta-se e, como este é um dos elementos que constitui parte do social, do cultural e da identidade individual e coletiva, esfacelam-se os sentimentos de pertencimento e de coesão que os indivíduos possuíam, assim, outros elementos passam a serem incorporados ao humano como forma de restabelecerem-se os referenciais identitários perdidos.

Muitas vezes essa lacuna passa a ser recomposta pela manifestação dos signos da mercadoria produzidos pela indústria cultural. A estratégia do capitalismo é cada vez mais reduzir o humano ao simples consumidor, portanto constituiu-se uma cultura consumista que, logo passa a se tornar hegemônica. Tal tendência enuncia uma série de modificações no plano social e cultural, levando a mudanças na forma como entendemos o mundo, a paisagem e a experiência urbana. Essa dimensão do social, logo, da cultura de caráter espetáculo-midiático contribui com o processo de alienação, de perda de referenciais identitários tanto individual, coletivos e com o espaço, principalmente dos moradores das periferias

dos grandes centros urbanos. Isso porque os bens culturais produzidos por essa cultura hegemônica atendem ao prazer efêmero, aos desejos da classe média, que a todo custo tenta se distanciar das classes sociais que julga inferiores, e em nada contribui para autoconscientização e desalienação do sujeito.

Portanto, estes bens culturais de caráter espetáculo-midiático não dialogam com a realidade vivenciada nas periferias urbanas: segregação espacial, pobreza, escassez de equipamentos urbanos, ausência de equipamentos culturais, desemprego, violência etc. A população que nessas áreas reside não se identifica totalmente com a cultura hegemônica. Esse processo incute, principalmente, nos jovens um sentimento de marginalização, pois essa cultura não parte de experiências no mínimo próximas das compartilhadas em suas vidas cotidianas.

Como forma de se contrapor a este processo, parte dos jovens moradores das periferias deixa de ser consumidor de produtos esvaziados de sentido e passa a se comportar enquanto produtor de bens culturais repletos de significação, forma-se assim o que chamamos de cultura contra-hegemônica. Essa produção cultural se dá através de coletivos e centros culturais não vinculados política ou ideologicamente a nenhum grande agente cultural hegemônico. Eles promovem diferentes manifestações artísticas, tais como, saraus, oficinas de grafite, aulas de dança, teatro, música, produção audiovisual, exibição de cinema, debates, etc.

A presente pesquisa tem como objetivo o estudo do processo de ressignificação do espaço a partir da produção e circulação de culturas contra-hegemônicas nas periferias da cidade de São Paulo. Como estudo de caso,

apresentamos as práticas culturais promovidas pelo o Centro Independente de Cultura Alternativa Social – CICAS, localizada na Zona Norte de São Paulo.

Atentamos para as diferentes formas de incorporação de valores sociais, culturais e ideológicos, bem como, para os diferentes modos de percepção e valorização das experiências cotidianas e do mundo vivido coletivo dos agentes sociais envolvidos com os dois coletivos em estudo.

Partimos da hipótese que estes coletivos culturais se contrapõem e superam as determinações da homogeneização e padronização capitalista dos bens simbólicos culturais, permitindo uma autoconscientização, bem como, seriam capazes de situar e inserir de forma crítica o sujeito na sociedade, o posicionando diante das contradições sociais. Dessa maneira se constituiria relações sociais repletas de experiências significativas, levando a um movimento emancipatório onde os sujeitos envolvidos atribuiriam novos significados e valores aos elementos que constituem sua vida, incluindo aqui o próprio espaço geográfico.

Diante disso, explicita-se o conflito entre: de um lado, as ordenações culturais globais que se comportam de forma racional, padronizada e homogeneizante. E de outro, a ordem local, plena de sentimentos de pertencimento, que parte do lugar, respeitando as dinâmicas do vivido. Nesse contexto tais coletivos culturais ganham importância.

O estudo aqui apresentado é relevante não somente para a Ciência Geográfica, mas para ciências sociais como um todo, na medida em que analisa o papel do espaço geográfico no contexto das lutas simbólicas em torno da ressignificação do espaço urbano.

A pesquisa amplia o entendimento da relação entre local e global, permitindo maior compreensão das dinâmicas intra-urbanas estabelecidas a partir de estratégias contra-hegemônicas de produção e circulação cultural das periferias.

A relevância do trabalho está na possibilidade de desmistificação da imagem deturpada apresentada pelo censo comum de que as atividades culturais produzidas na periferia são destituídas de qualidade e de significação. Pelo contrário, avançamos na direção oposta, nos preocupamos em mostrar que essa produção cultural é repleta de significados, pois parte da percepção, das experiências e consciências surgidas das relações da vida cotidiana, sendo capaz de dar um novo sentido ao espaço, ressignificando-o.

Para conseguirmos realizar tal estudo dividimos os temas a serem trabalhados em cinco capítulos, iremos apresentar estes a seguir.

Nomeamos o **primeiro capítulo** por: “Considerações sobre a formação da periferia de São Paulo e a constituição de suas práticas culturais” Este está dividido em três partes. Na primeira parte analisamos os processos socio espaciais envolvidos na formação das periferias da cidade de São Paulo; na segunda revelamos a existência da segregação socioespacial revelada a partir da espacialização e análise da oferta de atividades e de equipamentos públicos em São Paulo e por ultimo analisamos a relação entre segregação socioespacial e democratização ao acesso à cultura.

O **segundo capítulo** intitula-se “Da cultura hegemônica às práticas culturais contra-hegemonicas”, as discussões nele apresentadas foram divididas em três temas: no primeiro realizamos uma discussão sobre o desenvolvimento

do entendimento do conceito de cultura; na segunda parte desenvolvemos a reflexão sobre o que venha ser hegemonia e como esta produz cultura através da lógica de produção e reprodução do capital por meio da indústria cultural; na terceira parte revelamos a contraposição à hegemonia, ou seja, discutimos os processos contra-hegemônicos ligados a produção cultural.

No **terceiro capítulo**, “A aproximações entre a Fenomenologia e a Geografia”, nos preocupamos em compreender as bases da fenomenologia através da apresentação de seus principais conceitos, como fenômeno, intencionalidade, essência e redução fenomenológica; na segunda parte do capítulo discutimos como ocorreram as aproximações entre os estudos fenomenológicos e os estudos geográficos; na terceira mediante as contribuições fenomenológicas estudamos a categoria Lugar e como esta passa a ser entendida enquanto constituída a partir da relação de experiência com o espaço.

Intitulamos o **quarto capítulo** por: “Coletivos culturais contra-hegemônicos”, na primeira apresentamos a fundamentação metodológica por nós desenvolvida para a realização da escolha e aproximação com o coletivo cultural a ser estudado; na segunda parte apresentamos as considerações iniciais sobre o Centro Independente de Cultura Alternativa e Social – CICAS; na terceira parte nos aprofundamos no entendimento do funcionamento do CICAS, apresentamos os atores sociais envolvidos e as regras que regem a sociabilidade no interior do coletivo.

No **quinto e último capítulo**: “A resignificação do espaço: Lugares existenciais da experiência imediata”, tentamos compreender a experiência geográfica dos atores sociais envolvidos com o coletivo cultural, assim,

analisamos com estes percebem, representam e experimentam com o espaço urbano, quando da realização de sua práticas culturais.

1º Capítulo

1. Considerações sobre a formação da periferia de São Paulo e a constituição de suas práticas culturais.

Como discutiremos a produção e circulação cultural da periferia, se faz necessário analisar brevemente como se deram historicamente a formação das periferias da cidade de São Paulo e refletir sobre o movimento de constituição de uma cultura particular, a cultura da periferia. Para tanto, nos remeteremos aos processos de urbanização e de segregação socioespacial apresentados no espaço urbano a partir da segunda metade do século XX. Período este em que se acirrou a acumulação das contradições capitalistas não resolvidas sobre o espaço urbano.

Em São Paulo nos finais da década de 1940 intensifica-se a industrialização com bases fordistas e, como forma de adequação da infraestrutura urbana a essas atividades, ocorrem uma série de incrementos na estrutura urbana das áreas centrais, sobretudo, melhorias no saneamento básico e no sistema viário. Inicia-se assim um movimento de constituição de uma “nova imagem pública para a cidade, aquela de um cenário limpo e ordenado que correspondesse à respeitabilidade burguesa (...).” (ROLNIK, 2003, p. 35)

Concordamos com o argumento de Rolnik (2003), no entanto, além de tais modificações atenderem à “respeitabilidade burguesa”, atendiam, sobretudo, às determinações que a organização capitalista de base industrial impunha ao

espaço urbano. O ordenamento do urbano passa a funcionar a partir da lógica da rentabilidade do capital, este é mais investido nas porções do espaço onde as melhorias da infraestrutura urbana lhe darão maior retorno econômico. O espaço urbano passa a ser entendido enquanto uma mercadoria produzida e reproduzida pelo capital.

Sendo assim, os principais fatores para a configuração do movimento de dispersão de população pobre das áreas centrais para as mais afastadas foram os resultados decorrentes de tais melhorias do espaço urbano sob a lógica da rentabilidade do capital industrial, uma vez que, elevou-se significativamente o custo de morar nas áreas centrais ou próximas das fábricas.

As novas atividades produtivas baseadas na racionalidade fordista necessitavam de grandes plantas fabris e de mão de obra abundante, fatos estes que deram início à lógica da especulação imobiliária. Ocorre, então, com a participação do Estado o processo de formação das periferias. O Estado inicialmente colabora com a formação das periferias, principalmente através de disposições legais que passam a legislar contra a permanência das camadas pobres da população nas áreas centrais da cidade, como, por exemplo, a proibição da construção de moradias coletivas, como os cortiços.

Somado a isso, temos outro fator que contribuiu para a formação das periferias: o desordenado crescimento populacional que a cidade de São Paulo passou a apresentar nos finais da primeira metade do século XX, como resultado da crescente demanda por mão de obra barata que as fábricas passaram a absorver. Dessa maneira, a formação das periferias ocorreu como a soma de resultados de diferentes políticas que culminaram na orquestração tanto da crise de moradia quanto da crise do trabalho na cidade.

A partir desse período, década de 1950 até o início da década de 1980, o processo de urbanização da cidade de São Paulo apresenta a lógica da segregação espacial, acentua-se a fragmentação do espaço intraurbano. Temos de um lado o centro, amparado em boa infraestrutura tanto material quanto social, recebendo as benéficas do Estado e, do outro lado, porções do espaço distantes dessa centralidade, as periferias urbanas, ou bolsões de pobreza. Sob o contexto da fragmentação espacial criam-se, numa mesma cidade, duas cidades apartadas tanto social quanto espacialmente: as elites localizadas nas áreas centrais e a população pobre, com o passar do tempo, cada vez mais afastadas das centralidades da cidade. Nesse período podemos pensar os espaços urbanos periféricos de São Paulo constituídos como:

Espaços socialmente homogêneos, esquecidos pelas políticas estatais, e localizados tipicamente nas extremidades da área metropolitana. Tais espaços são constituídos predominantemente em um loteamento irregular ou ilegal de grandes propriedades, sem o cumprimento das exigências para a aprovação do assentamento no município. A maioria das casas desses locais é “autoconstruída”. Essa solução de moradia tornou-se predominante em São Paulo, embora as favelas (uma outra solução de moradia tradicional para os pobres) também estivessem presentes. (TORRES *et al*, 2003, p. 98)

Além do quadro mostrado acima é importante ressaltar que tais espaços apresentavam pouca infraestrutura urbanística e ausência de serviços públicos básicos como escolas, postos de saúde, hospitais, saneamento, segurança, etc., aumentando, assim, a precariedade da condição de vida dos moradores de tais locais. (BONDUKI e ROLNIK, 1979; KOWARICK, 1988)

Temos assim um quadro onde a homogeneização social passa a imperar. As camadas mais abastadas da sociedade eram as únicas capazes de custear

sua permanência nas áreas centrais de São Paulo e às camadas populares só eram permitidas as áreas cada vez mais afastadas do centro.

Essa dinâmica socioespacial em que a população pobre era expulsa do centro da cidade e fixava sua moradia exclusivamente em locais com infraestrutura urbana precária passa a sofrer considerável modificação a partir da década de 1980. Logo, altera-se também a maneira de investigar e entender tal processo.

No Brasil, a partir da década de 1980, com amparo em uma importante literatura sociológica e urbanística, a periferia passou a ser entendida não mais a partir de seu caráter morfológico, distância em relação às áreas centrais, mas sim por uma dimensão social, ou seja, como espaço ocupado pelas classes populares que apresentam baixo rendimento econômico somado a problemas de infraestrutura urbana, independente de sua localização no espaço urbano. Portanto, áreas distantes do centro, mesmo apresentando elevado rendimento econômico não são chamadas de periferia. Evidencia-se que o termo traz consigo um forte elemento de estratificação social.

O processo de segregação socioespacial após a década de 1980 em São Paulo, de acordo com Caldeira (2000), modifica-se a partir de aumentos significativos de vários indicadores sociais, especialmente os relacionados ao acesso a serviços públicos por parte da população pobre da cidade. Tais melhorias foram decorrentes do embate entre dois agentes sociais, de um lado o Estado e do outro os movimentos e os ativismos sociais urbanos.

No entanto, podemos identificar que as melhorias dos indicadores sociais, bem como os embates entre os movimentos sociais urbanos e o Estado não foram capazes de solucionar a segregação socioespacial observada nas grandes

idades. Isso porque as periferias urbanas estariam submetidas a um processo perverso, estudado por Damiani (2007, p. 40) e denominado de “urbanização crítica”, isto é, “a impossibilidade do urbano para todos”, uma vez que existem fortes impedimentos políticos e econômicos que resultam nesse quadro de desigualdades sociais.

No contexto da urbanização crítica, as contradições capitalistas não resolvidas foram sendo acumuladas na produção do espaço e impõem, no âmbito do vivido, estratégias e lutas para a sobrevivência no urbano, pois para permanecer habitante é necessário ser morador, aquele que usa, que delimita territórios de uso (SEABRA, 2004). Assim, mesmo em meio ao processo de impedimento das realizações plenas do urbano, os espaços das periferias devem ser pensados enquanto lugares de possibilidades, de realização da vida da população que lá reside.

Mesmo sob a perspectiva crítica que toma a periferia sob um olhar de estratificação social, entendendo-a enquanto um lugar de possibilidade de realização da vida, apenas nos últimos anos começou a surgir um número maior de pesquisas que abordam as questões culturais presentes nestes espaços. Até então a bibliografia acadêmica sobre periferia tinham como foco a apropriação deste espaço sob a lógica da escassez, da autoconstrução, da ilegalidade jurídica, etc. e, posteriormente as discussões sobre a atuação dos movimentos sociais.

De acordo com Almeida (2011) alguns poucos autores estudavam a periferia com outro tipo de abordagem, de modo particular enfocavam a sociabilidade que ocorria em tais espaços:

Magnani achou o circo, o futebol de várzea, os violeiros e outras formas de lazer; e, alguns anos depois, Helena Abramo deparou-se com os jovens *punks*... Mesmo com todas essas peculiaridades, nos anos 1980 ainda não era comum a referência a uma *cultura* ou *arte de periferia*. Bem como, não era tão tranquilo para os jovens assumirem que viviam em regiões periféricas, seja na busca de emprego ou em alguma *paquera* que conseguiam em uma discoteca, por exemplo. (ALMEIDA, 2011)

Entorno do debate acadêmico acerca da periferia as discussões sobre as práticas culturais existentes nesse espaço não eram colocadas em destaque, mesmo sendo inegável a contribuição cultural que a população que se fixou nessas áreas possuía e trouxe consigo de suas áreas de origem para a cidade. Temos, por exemplo, as manifestações culturais influenciadas pela cultura negra africana como o samba, as religiões afrodescendentes e a contribuição das manifestações culturais nordestinas.

Para entender as transformações ocorridas nas práticas culturais na periferia é necessário se atentar às modificações não somente no campo da cultura, mas também nas transformações territoriais sob a implementação de novas tecnologias que culminaram no que Santos (1994) chama de meio técnico-científico-informacional. As sucessivas aplicações tecnológicas que facilitaram a capacidade reprodutiva, associadas à globalização, aos meios de comunicação em massa e aos interesses de mercado culminaram na cultura de massa. Essas transformações revelam uma tentativa de homogeneização cultural, baixa abertura à diversidade, transformação dos repertórios culturais locais em artigos degustáveis para a grande massa consumidora e, conseqüentemente, certo aspecto dominador. Estamos assim diante de uma relação ao mesmo tempo conflituosa e flexível entre as determinações globais e locais.

Nas periferias de São Paulo, anteriormente dominadas pelo samba e por manifestações culturais nordestinas, a partir da década de 1970, devido ao barateamento e à comercialização de novas técnicas de comunicação cria-se um novo cenário cultural baseado nas influências da música negra estadunidense, a chamada *Black Music*. Assim, nas décadas de 1970 e 1980 não só nas periferias, mas também nos bairros centrais são organizados os bailes *Black's* em torno dos quais aglutinavam-se principalmente os jovens negros. Esses espaços, além de servirem como local de lazer e manifestações artísticas, se comportaram como importantes lugares de respaldo cultural para manifestação política de valorização e de reivindicações étnicas.

Essas políticas de valorização e reivindicação incentivaram diferentes produções nacionais artísticas, todas, igualmente, influenciadas pela cultura negra estadunidense, mas com características locais próprias, a saber, *samba-rock*, *funk* e *rap*. Estas manifestações culturais ilustram a perspectiva de Santos (2008) sobre a relação entre cultura popular e cultura de massa, que apesar do esforço homogeneizador da segunda, por vezes apresenta:

(...) a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massa. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são utilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local herdada. (SANTOS, 2008, p.144).

Desse modo, Santos discute a relação entre local e global, uma vez que, segundo o autor, o global, a cultura de massas possui uma lógica que tenta impor a todos os lugares uma racionalidade técnica alheia ao cotidiano. Diferentemente, o local, a cultura popular caracteriza-se por ser residual, apresenta uma ordem fundada pelas relações que compõem a vida cotidiana.

Dentro ainda dessa perspectiva podemos citar os estudos de Carlos (1996), onde o lugar deve ser entendido como ponto de articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e o local enquanto especificidade concreta, enquanto momento vivido dado pelas práticas banais do cotidiano.

(...) as relações de vizinhança, o ir às compras, o caminhar, o encontro com os conhecidos, o jogo de bola, as brincadeiras, o percurso reconhecido de uma prática vivida/reconhecida em pequenos atos corriqueiros, e aparentemente sem sentido que criam laços profundos de identidade, habitante habitante, habitante lugar. São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito ao seu cotidiano a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é, pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável – a extensão exterior, o que é exterior a nós, no meio do qual nos deslocamos. (CARLOS, 1996, p. 21)

Colaborando com essa discussão, Hall (2006) também entende a articulação entre global e local como uma via de mão dupla, explicitando uma contradição apresentada pelo discurso de homogeneização cultural no contexto da globalização:

(...) ao invés de pensar o global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ela atua no interior da lógica da globalização. Entretanto parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir,

simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”. (...) a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do local. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes (HALL, 2006 p. 79 e 97).

Sahalins (1997) em seu conhecido artigo “o pessimismo ocidental”, segue esta mesma linha de raciocínio, quando de certo modo, debate o processo de “indigenização da modernidade”:

Ao invés da Grande narrativa da dominação ocidental, portanto um novo modo de lidar com a constatação antropológica usual de que os outros povos não são tão facilmente deculturados seria reconhecer o desenvolvimento simultâneo de uma integração global e de uma diferenciação local (BRIGHT e GEYER, 1987). As semelhanças culturais da globalização se relacionam dialeticamente com exigências opostas de indigenização. (SAHALINS, 1997, p. 57)

Vemos que essa relação cultural entre a integração global e as diferenciações locais deve ser entendida não como duas esferas opostas, mas de modo conjunto, compondo um par dialético que formaria uma totalidade. Refletir essa relação enquanto uma totalidade permite-nos pensar que a partir de tal interação surgiria, tanto na escala local quanto na global, manifestações culturais novas que se influenciaram mutuamente.

Retomando a ideia apresentada por Santos (2008) da possibilidade de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massas é que inserimos nessa discussão das práticas culturais das periferias o *hip hop*. Entendemos o *hip hop* como sendo a manifestação cultural de maior dimensão e repercussão nestes espaços, pois se configurou e se estabeleceu sob uma postura crítica que coloca

em destaque a possibilidade de inclusão, o enfrentamento da discriminação e da segregação socioespacial, se apresentando e exercendo o papel de discurso dos “de baixo”, da população pobre moradora das periferias da cidade de São Paulo.

Nesse sentido, pela primeira vez uma prática cultural pode ser considerada como arte da periferia tanto pelos temas abordados quanto pelos seus produtores. Pois no interior do *hip hop*, o *rap* não se reduz somente a mais um gênero musical, os elementos que o compõem estão vivamente presente nos discursos, no imaginário e na realidade socioespacial da periferia, e seus produtores quase que exclusivamente são moradores destes espaços, vivenciando a realidade de suas músicas. Em torno do *hip hop* e do *rap* criou-se uma noção de identidade cultural, cujo principal elemento de identificação é o próprio cotidiano das periferias com suas contradições, conflitos e necessidades. Assim é oferecido um repertório crítico para legitimar práticas oriundas da periferia, repensando a própria condição da periferia e sua relação com os outros espaços da metrópole.

Assim o *hip hop*, a partir da década de 1990, inicialmente por meio de iniciativas isoladas, constituiu um circuito cultural dentro das periferias favorecendo a troca, o encontro entre diferentes grupos de artistas, produtores e poetas, proporcionando a valorização simbólica deste espaço. A partir destes encontros, ou mesmo a partir da valorização identitária dos moradores das periferias, concomitantemente, ao debate político em torno dos direitos culturais houve a possibilidade do surgimento de espaços culturais e artísticos em vários cantos da cidade, em forma de movimento ou ação.

O surgimento destes espaços onde se promove a cultura da periferia e sua manifestação por meio de diferentes campos artísticos, por exemplo, artes

visuais, dança, teatro, literatura, música, dentre outras supera o entendimento de que a arte da periferia se restringe no campo da “cultura popular”, pois tais espaços possuem uma multiplicidade de meios e linguagens, características estas propriamente urbanas. Dessa forma, de acordo com Ferreira (2008) para melhor compreender essa produção cultural da periferia devemos pensá-la enquanto culturas subalternas:

Tomando-se a cultura em seu sentido amplo, pode-se considerar que é no espaço cultural, na cotidianidade, portanto, que se dão as relações da classe subalterna com o mundo material e com as classes hegemônicas; as exposições dos valores modernizados da cultura hegemônica; as manifestações das formas adaptativas, de resistência e de recriação do uso das mensagens que recebem, gerando formas peculiares de participar do mundo. Considerando ainda que o espaço da manifestação cultural é um espaço de manifestação de conflitos, entende-se que a cultura das classes subalternas só pode ser entendida a partir do processo ambíguo e conflitivo no qual ela está mergulhada na atualidade. (FERREIRA, 2008, p. 23).

A conceituação de Ferreira (2008) nos é útil na medida em que sinaliza elementos centrais das produções periféricas. Inicialmente, por não restringir as práticas ao campo da arte e evidenciar o cotidiano, os valores da modernização, a recorrente negociação com o hegemônico, a resistência e as forma peculiar de visão do mundo. Além disso, o conceito de cultura subalterna salienta a contradição, a situação de classe e exclusão desta forma de produção de arte e cultura.

Nesse sentido estes espaços culturais e artísticos organizados por agentes que produzem cultura da periferia adquirem grande importância, sobretudo, para o cotidiano da população jovem, pois trazem consigo a noção de pertencimento ao lugar, e este é entendido de forma ampliada, pois está em relação com o

global, unindo assim as pessoas em objetivos e conquistas comuns. Os jovens têm nessas práticas culturais as principais formas de manifestação e de desenvolvimento de ações de resistência à lógica capitalista. Cicaroni (2010) analisou essa dinâmica:

Os saraus se constituem em momentos de ressignificação do conteúdo do urbano. O boteco, que ao lado das igrejas se proliferam na periferia como um dos poucos atributos do urbano presentes, deixa de ser o lugar onde a população frequenta para o consumo de bebidas alcoólicas, na busca de um alento à realidade de opressão. Dessa forma, o concebido é subvertido por meio da ação concreta do coletivo que transforma o boteco em um lugar do encontro, da festa, do sonho, da criação, em um movimento ritmado por música e poesias. (...) as ações desses coletivos culturais subvertem a lógica racional que prescreve à periferia a função de moradia em si, do exílio, da segregação socioespacial. (CICARONI, 2010, p. 51-52).

Assim, os espaços da periferia ressignificados por atividades culturais passam a ser o espaço da reprodução da vida, constituindo , assim, o lugar. São capazes de romperem com as imposições que a racionalidade capitalista planeja sobre o espaço urbano das cidades.

A formação de grupos na periferia que têm como ponto central de atuação a produção cultural, que comungam das concepções culturais subalternas, ocorre como forma de se contrapor aos bens culturais hegemônicos de caráter espetáculo-midiático que na maioria das vezes não estabelece um diálogo com suas realidades. Assim, parte dos moradores das periferias, sobretudo os jovens, deixa de ser simplesmente passivos consumidores de produtos culturais esvaziados de sentido e passa a se comportar enquanto produtores de bens culturais repletos de significado.

Dessa maneira, em torno destes grupos se constituíam relações sociais repletas de experiências significativas, levando a um movimento emancipatório que torna os sujeitos envolvidos capazes de atribuir novos significados e valores aos elementos que constituem sua identidade, sua vida, incluindo aqui não somente o espaço da periferia, mas da metrópole como um todo.

1.1. Segregação socioespacial revelada a partir da oferta de atividades e equipamentos culturais no Município São Paulo.

A cidade de São Paulo considerada como principal centralidade econômica do território nacional, ao longo do século XX e nas décadas iniciais do século XXI reuniu as condições essenciais ao contínuo desenvolvimento de um dinâmico ambiente cultural. É inegável a existência de uma considerável infra-estrutura de equipamentos culturais e da diversidade de bens culturais, sejam públicos ou privados, fato este tornou São Paulo como principal pólo cultural do país. No entanto, segundo o estudo "Cultura e Território", elaborado pela Prefeitura de São Paulo, no que diz respeito à distribuição espacial dos equipamentos culturais, existe um grande contraste na cidade, o que ocorre não é a insuficiência da oferta, mas uma acentuada concentração de tais atividades em algumas regiões do município. (CULTURA E TERRITÓRIO. SÃO PAULO, 2006)

Em tal estudo utilizamos como conjunto de fonte primária de dados o Cadastro de Equipamentos Culturais do Departamento de Estática e Produção de Informação da Secretaria de Planejamento do Município de São Paulo - Sempla. Nos apropriamos de tais informações e as transformamos em mapas temáticos que privilegiam a distribuição espacial dos equipamentos culturais nos distritos administrativos que compõem o município. Com a posterior análise destes produtos, como já mencionado anteriormente, percebemos a existência de um forte contraste intra-urbano, assim, revelando mais uma forma da realização da segregação socioespacial na formação do espaço urbano de São Paulo.

Como utilizamos os dados do Cadastro de Equipamentos Culturais da Sempla (2006) optamos em manter a metodologia adotada por eles, ou seja,

consideramos como equipamentos culturais os espaços públicos ou privados em que são ofertadas atividades culturais, artísticas e estéticas, sejam elas de formação ou de fruição. Tais equipamentos foram agrupados em duas tipologias vinculadas ao caráter cultural que apresentam, são elas: Cultura do Entretenimento e Cultura do Conhecimento. A seguir detalharemos as particularidades da distribuição espacial de tais equipamentos culturais.

1.1.1. Cultura do entretenimento

Os equipamentos culturais englobados na chamada Cultura do Entretenimento são: as salas de teatro, as salas de cinema e salas de shows e concertos musicais.

Salas de Teatro

Os primeiros relatos da existência de salas de teatro no município de São Paulo datam da segunda metade do século XVIII. Embora já no século XVI, logo após a chegada dos portugueses no Brasil podemos considerar a existência de práticas teatrais, como por exemplo, a encenação dos autos religiosos e de passagens bíblicas que ocorriam dentro das capelas, igrejas e dos colégios jesuítas. Nesse sentido a igreja católica teve forte influencia nos anos iniciais dessas atividades em terras brasileiras, não por acaso, que se considera o São José de Anchieta¹ (1534-1597) como o primeiro dramaturgo oficial do Brasil. (MAGALDI, 2000)

No entanto, somente no século XVIII, na segunda metade da década de 1770 foi construída a primeira casa de espetáculo em São Paulo, localizada na rua São Bento , esta era conhecida como Casa da Ópera. Um pequeno teatro cuja capacidade máxima não passava de cerca de 350 pessoas. Por 100 anos

¹ São José de Anchieta anteriormente conhecido como Padre José de Anchieta foi recentemente canonizado pela igreja católica.

foram encenadas espetáculos consagrados de Molière, Racine, Corneille, etc., quando em 1870 a Casa da Ópera foi demolida.

Ao longo do século XIX e na primeira década do século XX muitos teatros foram construídos no município de São Paulo. O surgimento destes teatros veio a atender a crescente demanda cultural que a elite paulistana ligada a economia do café passava a apresentar. Assim, parte do dinheiro ganho por esses cafeicultores passou a ser investido na construção destes equipamentos culturais. Nesse período os principais teatros inaugurados foram: Teatro do Palácio inaugurado provavelmente entre 1811 a 1813, o Teatro Balthuira inaugurado em 1832, o Teatro São José, inaugurado em 1864(acomodava 1253 pessoas), o provisório Paulistano, Teatro Politeana, inaugurado em 1892 (capacidade de 3000 pessoas), o Teatro Santana, inaugurado em 1900 (o mais luxuoso da cidade até então, com iluminação elétrica e a gás, poltronas e cadeiras trazidas da Europa), o Teatro Colombo de 1908, o novo Teatro São José de 1909 localizado no atual terreno do Shopping Light e o imponente Theatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, o Teatro São Pedro, inaugurado em 1917. (MAGALDI, 2000)

Dos teatros acima apresentados merece destaque o Theatro municipal de São Paulo. Seu prédio foi projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo e pelos irmãos Rossi, possui um estilo arquitetônico inspirado na arquitetura do Teatro da Ópera de Paris e seu interior luxuoso abriga muitas obras de arte.. Os principais espetáculos apresentados no teatro em sua primeira década de funcionamento foram aqueles influenciados por linguagens artísticas clássicas, já consagradas pelo público, como por exemplo as óperas. No entanto, em 1922 sediou a Semana de Arte Moderna de 1922, um evento modernista que não dialogava com as linguagens artísticas apresentadas até então no teatro. Ao longo do tempo

passou por três grandes reformas e por um processo de restauro. O corpo artístico do Theatro Municipal de São Paulo é composto pela Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Balé da Cidade de São Paulo, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, Coral Lírico, Coral Paulistano, a Escola Municipal de Música e as Escolas de Dança de São Paulo. (PREFEITURA DE SÃO PAULO/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA)

Além do Theatro Municipal, partir da segunda metade do século XX, merecem destaques, por assumirem papel importante na renovação da linguagem teatral de São Paulo as seguintes companhias teatrais: Teatro de Arena de 1955, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Oficina ambos inaugurados em 1958.

Atualmente o Município de São Paulo é um dos principais centros de produção teatral do país. Seus teatros formam uma rede capaz de configurar um crescente atrativo turístico, atraindo um público diversificado residentes não apenas do município, mas também de cidades da região metropolitana, do interior de São Paulo e de outros Estados.

De acordo com dados da Secretaria Municipal de Cultura, apresentada na tabela abaixo, São Paulo contava 2012 com um total de 254 salas de teatro somando 52.550 assentos disponíveis ao público.

Os dados apresentados na tabela 1 (salas de teatro no município de São Paulo), localizada na próxima página a seguir revelam que do total de salas de teatro, apenas 36 são mantidas pelo poder público, destas 18 são municipais e 18 estaduais. Dessa maneira, a iniciativa privada é a grande responsável em ofertar equipamentos culturais dessa natureza. No ano de 2001 existiam 113 salas particulares de teatro em São Paulo, em 2012, ou seja, em 11 anos, esse número praticamente quase dobrou atingindo 218 salas com 44.246 assentos disponíveis.

Tabela 1: Salas de teatro no Município de São Paulo

		2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2010	2012
Total	Salas	138	152	152	170	190	224	240	246	254
	Assentos	45.755	35.314	35.314	38.338	42.788	49.965	51.366	52.370	52.550
Rede mantenedora										
Estadual	Salas	11	17	17	17	17	17	17	18	18
	Assentos	5.278	4.067	4.067	4.098	4.067	3.386	4.067	4.395	3.909
Municipal	Salas	14	16	16	15	16	16	18	18	18
	Assentos	4.748	3.524	3.524	3.368	3.524	4.605	3.909	3.909	4.395
Particular	Salas	113	119	119	138	157	191	205	210	218
	Assentos	35.729	27.723	27.723	30.872	35.197	41.974	43.390	44.066	44.246

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / Guia da Folha de São Paulo
Elaboração: SMDU/Dipro

O mapa 1 (salas de teatro) revela que das 36 salas mantidas pelo poder público, somente 7 salas se localizam além da área considerada como centro expandido. Destas salas cinco são municipais: o Teatro Martins Pena, localizado no distrito da Penha, o Teatro Paulo Setúbal, localizado no distrito de Vila Formosa, o Teatro Alfredo Mesquita, localizado no distrito de Santana, os teatros da Biblioteca Presidente Kennedy e o da Biblioteca Prestes Maia, ambos localizados no distrito de Santo Amaro. As duas salas de teatro estaduais se localizam no distrito do Butantã ambas situadas no Teatro Laboratório da Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo - USP. Dessa maneira, as salas públicas de teatro do município de São Paulo encontram-se concentradas em apenas quatro distritos todos localizados na região central da cidade: Bela vista com 6 salas, Santa Cecília 3 salas, Liberdade 6 salas, e consolação 2 salas.

Salas de Teatro

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 1: Salas de teatro

O mapa 1 indica que as salas particulares de teatro também se concentram nos distritos que compõem a região central do município e na região da Avenida Paulista. O distrito onde se localiza maior concentração desta é o da Bela vista, com 34 salas, seguido pelo distrito da República com 32 salas, Consolação 20 salas, Santa Cecília 18 salas e Jardim Paulista com 14 salas de teatro.

Um local do centro da cidade que merece destaque é o quarteirão da Praça Roosevelt, entre a Avenida da Consolação e a rua Rangel Pestana lá se concentram 7 teatros: Espaço Cultura Galharufa, Espaço Cultural dos Satyros I e II, Espaço dos Parlapatões, Miniteatro, Estúdio 184 e o Teatro do Ator. O diferencial destes teatros é que além de serem considerados alternativos, por apresentarem uma linguagem teatral inovadora, é que no interior deles e nas calçadas servem bebidas alcoólicas e petiscos, como se fosse um bar. Essa estratégia funcionou pois acabaram atraindo um público que além de consumirem as peças teatrais consomem também esses outros produtos.

Os dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Cultura revelam a existência de forte concentração de salas de teatro na região central do Município de São Paulo. Dos 96 distritos administrativos que compõem o município 43 destes apresentam ao menos uma sala de teatro, ou seja, 55% dos distritos não possuem salas de teatro. A ausência desse tipo de equipamento cultural se agrava nos extremos da periferia da zona sul, leste e norte. Pois os moradores de tais áreas para terem acesso ao teatro devem se deslocar por distâncias muito longas até a região central, onde se concentram a maioria das salas de teatro.

Salas de cinema

O início da exibição cinematográfica no Brasil se deu de modo itinerante através de exibidores estrangeiros. A primeira exibição no país ocorreu na cidade de Rio de Janeiro em 1895 em uma sala improvisada, os filmes projetados não passavam de poucos minutos e apresentavam cenas da vida cotidiana de cidades européias. Um ano após essa primeira exibição foi inaugurada no Rio de Janeiro a primeira sala de cinema no país, o Salão de Novidades Paris.

Na primeira década do século XX teve início a formação de um mercado exibidor de cinema no país. Estas primeiras salas exibiam, sobretudo, filmes das companhias cinematográficas européias. Nesse período, surgem os primeiros filmes feitos no Brasil eram realizados pelos proprietários de algumas salas de cinema.

Em São Paulo, superada a fase das exibições itinerantes e aquelas realizadas em salões adaptados, foi inaugurado em 1907 o Cine Eldorado, primeira sala específica e fixa de exibição cinematográfica, logo em seguida o *Bijou Theatre* foi inaugurado na antiga rua São João, nas proximidades onde atualmente se localiza o Edifício Martinelli. Em 1910 suas dependências foram ampliadas, ganha um anexo dobrando sua capacidade, totalizando 800 espectadores. No entanto, o *Bijou Theatre*, mesmo sendo um local de sociabilidade da elite paulistana, foi demolido em 1914, medida necessária para atender as modificações urbanísticas do Vale do Anhangabaú e a ampliação Avenida São João. (VEIGA, 2012)

Atualmente as salas de cinema são os equipamentos culturais analisados que possuem um maior oferecimento, de acordo com dados apresentados na

tabela 2 (Salas de Cinema no Município de São Paulo), no ano de 2012 somavam 336 salas e um total de 71.535 assentos.

Tabela 2: Salas de Cinema no Município de São Paulo

		2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2010	2012
	Salas	237	257	257	269	262	320	320	333	336
Total Geral	Assentos	56.754	60.292	60.292	63.253	58.364	70.701	69.119	71.207	71.535
Rede										
Mantenedora										
Federal	Salas	1	1	1	1	1	2	2	2	2
	Assentos	105	104	104	104	104	314	314	314	314
Estadual	Salas	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Assentos	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Municipal	Salas	1	1	1	2	2	2	3	3	3
	Assentos	110	110	110	350	350	350	451	451	451
Particular	Salas	234	254	254	265	258	315	314	327	330
	Assentos	56.439	59.978	59.978	62.699	57.810	69.937	68.254	70.342	70.670
Shoppings Centers	Salas	179	202	202	202	222	268	286	299	299
	Assentos	39.432	44.126	44.126	44.126	48.128	58.643	62.097	64.185	64.185
Cinemas de Rua	Salas	55	52	52	52	36	47	28	28	31
	Assentos	17.007	15.852	15.852	15.852	9.682	11.294	6.157	6.157	6.485

Fonte: Guia da Folha de São Paulo
Elaboração: SMDU/Dipro
Organizado: Pedro Damião, 2014

Destas somente seis são de responsabilidade do poder público, ou seja, menos de 2% das salas de cinema existentes no município de São Paulo são públicas. Mantida pelo município temos a sala de cinema do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso - CCJ, localizada no distrito da Vila Nova cachoeirinha, a sala Lima Barreto do Centro Cultural São Paulo, localizada no distrito da Liberdade e O Cine Olido na Galeria Olido, localizada no distrito da República. As salas de cinema mantidas pelo governo federal são as salas Petrobrás e a sala BNDES ambas localizadas na Cinemateca, distrito da Vila Mariana. A sala sob responsabilidade do governo do estado é o Cinema da Universidade de São Paulo - Cinusp Paulo Emílio, localizado no distrito do Butantã.

O interessante dos cinemas citados é que, diferente dos cinemas particulares que quase exclusivamente veiculam filmes do circuito comercial, visando atingir um maior público possível, estes possuem uma programação alternativa onde uma curadoria propõe um tema a ser apresentado e abordado por diferentes filmes, bem como realizam também mostras e retrospectivas de cineastas renomados e de movimentos estéticos.

Os dados apresentados pela tabela 2 indicam que 330 salas são particulares, ou seja, mais de 98% das salas de cinema do município são mantidas pela iniciativa privada. Estas salas estão divididas entre cinemas de rua (31 salas) e cinemas de shoppings centers (299 salas).

Os cinemas de rua são aqueles cinemas particulares que possuem prédios próprios ou alugados que abrigam exclusivamente uma ou mais salas de exibição cinematográfica. Em 2012 eram apenas 12 cinemas, com 31 salas, totalizando 6.485 assentos. Para compreender o porquê da existência de poucas salas desse

tipo na cidade faz-se necessário entender a evolução das salas de cinema em São Paulo.

A partir da década de 1920, quando com a constante evolução do crescimento urbano surge uma crescente classe média que busca o cinema como entretenimento. Assim, como aumenta a procura pelas salas de cinema por parte da classe média ocorre a primeira expansão das salas de cinema em São Paulo, ou seja, a popularização do mesmo através do aumento da oferta de salas localizadas não mais no centro, e sim nos bairros considerados como operários e de imigrantes, como Brás e Mooca. Estes novos cinemas contrastam com os outros, não são tão luxuosos, no entanto, passam a atrair muitos frequentadores.

Um segundo momento da expansão das salas de cinema em São Paulo ocorre após o fim da Segunda Guerra Mundial, décadas de 1940 e 1950, quando a produção estadunidense cresce ainda mais e as grandes distribuidoras cinematográficas investem na abertura de 154 novas salas, em novas tecnologias, e na reforma das salas já existentes. (SANTORO, 2013)

Nesse período no centro da cidade, constitui-se nas proximidades da Praça da República, Avenidas Ipiranga e São João a chamada Cinelândia Paulistana, local que passa a concentrar um grande número de salas de cinema. Já nas décadas de 1960 e 1970 as salas de cinema dos bairros diminuem, principalmente devido a popularização da televisão, esse período também marca o início da criação de cinemas dentro de centros comerciais no centro, na Av. Paulista, Av. Faria Lima e as primeiras salas de cinema dentro de um *shopping centers*, no *Shopping Iguatemi*.

De acordo com Nakagawa (2012) nas duas décadas seguintes ocorre a reterritorialização das salas de cinema em São Paulo. Devido à especulação

imobiliária tem-se o fechamento de quase a totalidade das grandes salas cinema existentes no centro da cidade, estas, agora bem menores passam a se abrigar dentro de shoppings, estas são chamadas de *multiplex*.

Após essa breve retomada da evolução das salas de cinema na cidade analisaremos a atual distribuição das salas de cinema de rua pelos distritos administrativos do município de São Paulo. Percebemos que 22 destas se concentram na região central. Na Av. Ipiranga, distrito da República localizam-se o Marabá Playarte (5 salas) e o Cine Paris (1 sala)². Ainda na República encontra-se na Praça Roosevelt o Cine Zip.net Recriarte Bijou (1 Sala). No distrito da Bela Vista, localiza-se na Av. Paulista o Reserva Cultural (4 salas). No distrito da Consolação temos 2 cinemas, ambos localizados nas proximidades da Av. Paulista, o Espaço Itaú de Cinema (5 salas) localizado na Rua Augusta e o Cine Caixa Belas Artes (6 salas), locado na Av. Consolação.

O Cine Belas Artes, recentemente rebatizado de Cine Caixa Belas Artes, reaberto em julho de 2014 teve seu funcionamento encerrado em março de 2011, devido a desentendimentos entre seus administradores e o proprietário do imóvel que, valendo-se da elevada valorização imobiliária na região julgou mais vantajoso vender o imóvel a continuar locando-o para o cinema.

Sob a ameaça do fechamento do cinema iniciou-se por parte de um grupo de seus frequentadores o Movimento pelo Cine Belas Artes (MBA), estes defendiam o não encerramento das atividades e a defesa do cinema enquanto um

² O Cine Paris desde 2006 trocou a programação convencional pela exibição de filmes pornô, tal medida ocorreu devido aos recorrentes prejuízos que apresentava decorrentes da falta de público e pelo elevado valor do aluguel do espaço.

patrimônio cultural. O movimento, além de organizar passeatas e debates, coletou mais de 90 mil assinaturas em prol de sua iniciativa, porém, nesse momento a mobilização popular não surtiu o efeito esperado e o cinema foi fechado.

No entanto, o movimento não findou junto com o fechamento do cinema, pelo contrário, como forma de pressionar pela reabertura do espaço e dificultar a venda do edifício à especulação imobiliária, em 2013, conseguiu junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) o tombamento da fachada do prédio.

O reconhecimento da importância arquitetônica do imóvel foi um passo essencial na reabertura do cinema que somente ocorreu, pois a Prefeitura de São Paulo assumiu tal compromisso. Para que isso acontecesse a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo negociou e firmou uma parceria com um patrocinador, o banco estatal Caixa Econômica Federal, o proprietário do imóvel e a antiga administração do cinema. Dessa maneira, o Cine Belas artes, agora Cine Caixa Belas Artes foi reaberto graças à mobilização popular que de modo organizado soube driblar as estratégias da valorização do espaço urbano realizadas pelos agentes da especulação imobiliária.

Outra região da cidade que concentram os cinemas de rua é a zona oeste, nesta encontramos 7 salas. No Jardim Paulista, ambos localizados na Rua Augusta, temos o Cine Clube Vitrine (3 salas) e o CineSesc (1 sala). Na rua Fradique Coutinho, no distrito de Pinheiros localiza-se o Cine Sabesp (1 sala) e no distrito do Itaim Bibi encontra-se o Lumière Playarte (2 salas).

Existem apenas duas salas de cinema de rua localizadas em outros distritos que não aqueles da região central e da zona oeste, estas são o Cine

Santana, localizado no distrito de Santana, na Av. Voluntários da Pátria e o Cine Unas, localizado na comunidade de Heliópolis, distrito de Sacomã.

O Cine Unas, localizado em Heliópolis, comunidade com mais de 195 mil moradores, é um cinema organizado pela União de Núcleos, Associações e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Clímaco, esta organização não governamental, foi criada no final da década de 1980 pelo movimento de moradores da comunidade e tem como missão "contribuir na transformação de Heliópolis e região em um Bairro educador, promovendo a cidadania e o desenvolvimento integral da comunidade". Para realização de tal objetivo o Unas promove 32 diferentes projetos e serviços nas áreas de educação, saúde, habitação, esporte, meio ambiente ofertados a diferentes faixas etárias. (UNAS - <http://www.unas.org.br/>).

Devido a essa especificidade o Cine Unas é diferente das outras salas de cinema presentes no levantamento realizado pela Prefeitura do município de São Paulo, pois este cinema, mesmo considerado particular é mantido por uma ONG e além de possuir uma programação diferente do circuito comercial ele é gratuito.

Visto a distribuição espacial dos cinemas de rua nos aprofundaremos agora na discussão sobre os cinemas presentes nos *shoopings centers*. Como discutido anteriormente, a partir da década de 1970 ocorre a reterritorialização das salas de cinema em São Paulo. A partir de meados da década de 1990 as salas de cinema acompanham o crescente movimento de surgimento de *shoppings centers* que passaram a ser uma atração cotidiana na vida de milhões de paulistanos. Os *shoppings* deixaram de ser apenas um centro comercial, tornando-se uma opção de lazer para diferentes públicos, uma vez oferecem complexos de cinema, salas

de teatro, shows musicais, exposições de arte, academia de ginástica, etc. (NAKAGAWA, 2012)

No ano de 2012 existiam 336 salas de cinema no município de São Paulo, destas 299 (quase 89%) são *multiplex*, ou seja, complexos de salas de exibição cinematográfica que se situam dentro de *shoppings centers*. Tais equipamentos culturais têm como principal característica proporcionar conforto ao espectador, para isso são equipadas com *snack bar*, café e novos padrões tecnológicos como: projeções digitais, tecnologia 3D digital, 4DX, IMAX, Surround³.

A oferta das salas de cinema *multiplex* ocorre diante do renovado interesse e investimento de capital internacional no setor de entretenimento para o público brasileiro, uma vez que as proprietárias dos *multiplex*, maiores exibidoras cinematográficas presentes em território nacional, são grandes complexos empresariais transnacionais, tais como a rede Cinemark (estadunidense), a Cinépolis (mexicana) e UCI (Inglesa).

Sediada nos Estados Unidos da América, a Cinemark é a terceira maior rede exibidora cinematográfica do mundo, com mais de 3800 salas, ficando atrás apenas de outras duas empresas a AMC Entertainment com mais de 5300 salas e Regal Entertainment mais de 6770 salas. No Brasil a Cinemark possui 542 salas sendo que 153 estão em São Paulo, localizadas nos seguintes *shoppings centers*: Interlar Aricanduva (14 salas - distrito de Cidade Lide), Mooca (7 salas - distrito

³ 3D digital - tecnologia de projeção de imagem em que se cria a sensação de profundidade e de existência de diferentes planos na imagem; 4DX - tecnologia na qual as poltronas têm sistema eletrônico de movimentos, que permite simular quedas, trepidação e vibrações, além de aceleração e frenagem. Além disso a sala possui instalações especiais nas paredes e poltronas, que geram efeitos de luzes, água, vento, aromas e névoa.; IMAX - Imagem Maximum (IMAX) formato de filme superior, tem capacidade de mostrar imagens muito maiores em formato e resolução. Uma tela padrão IMAX tem 22 metros de largura e 16,1 metros de altura, mas podem ser maiores; Surround - sistema de som composto por diversos altofalantes dispostos em torno da sala de projeção produzindo áudio vindo de direções diferentes, causando a sensação de distintas camadas de som envolvendo o espectador.

de Vila Prudente), Raposo (7 salas - distrito de Vila Sônia), *Boulevard* Tatuapé (5 salas - distrito de Tatuapé), Iguatemi (6 salas - distrito de Pinheiros), *Center* Norte (5 salas - distrito de Vila Guilherme), *Central Plaza* (11 salas - distrito de Vila Prudente), Cidade Jardim (8 salas - Vila Andrade), D (10 salas - distrito de Pari), Eldorado (9 salas - distrito de Pinheiros), Interlagos (10 salas - distrito de Campo Grande), *Market Place* (9 salas - distrito de Santo Amaro), Metro Tatuapé (9 salas - distrito de Tatuapé), Pátio Higienópolis (7 salas - distrito de Consolação), Pátio Paulista (7 salas - distrito de Bela Vista), Santa Cruz (11 salas - distrito de Vila Mariana), *SP Market* (11 salas - distrito de Campo Grande), Villa Lobos (7 salas - distrito de Alto de Pinheiros)

A Cinépolis é quarta maior rede de cinema do mundo e maior da América Latina. Possui sede no México e conta com mais de 3000 salas. Em São Paulo, são 24 distribuídas nos seguintes *shoppings*: Jk Iguatemi (8 salas - distrito de Itaim Bibi), Largo 13 (8 salas - distrito de Santo Amaro),e Metro Itaquera (8 salas - distrito de Itaquera)

A *United Cinemas International* - UCI, uma cadeia de cinemas com sede no reino unido. No Brasil possui 182 salas, sendo que 28 se localizam em São Paulo nos seguintes *shoppings*: Jardim Sul (11 salas - distrito de Vila Andrade), Santana Parque (8 salas - distrito de Mandaqui), Anália Franco (9 salas - distrito de Vila Formosa)

Além das três redes de exibição cinematográficas transnacionais apresentadas acima, atuam em São Paulo as seguintes redes nacionais: Playarte, Kinoplex, Moviecom, Centerplex, Cine Araujo, Espaço Itaú de Cinema e Multimovie.

A rede Playarte possui mais de 40 salas no Brasil, em São Paulo são 25 salas *multiplex* localizadas nos seguintes *shoppings centers*: *Plaza Sul* (6 salas - distrito de Cursino), *West Plaza* (2 salas - distrito de Barra Funda), *Center 3* (7 salas - distrito de Consolação), Butantã (3 salas - Vila Sônia), Iguatemi (2 salas - Pinheiros), Pátio Paulista (2 salas - distrito de Bela Vista), *Market Place* (3 salas - distrito de Santo Amaro).

Com mais de 230 salas de exibição no Brasil, a rede Kinoplex possui em São Paulo 13 salas: Kinoplex Itaim (6 salas - distrito de Itaim Bibi), Kinoplex Vila Olímpia (7 salas - distrito de Itaim Bibi). A rede de exibição cinematográfica Moviecom, conta com 103 salas no Brasil, em São Paulo são 11 salas: Shopping Boavista (5 salas - distrito de Santo Amaro) e Penha (6 Salas - distrito da Penha)

A rede Centerplex atualmente conta com mais de 50 salas distribuídas em diversas cidades do Brasil, em São Paulo são 3 salas dispostas no Shopping Center Lapa - distrito da Lapa). A rede Cine Araújo possui ao todo 88 salas de cinema, em São Paulo são 5 salas localizadas no Shopping campo limpo - distrito de Capão Redondo)

O Espaço Itaú de cinemas é uma rede de exibição cinematográfica formada a partir da parceria entre o Banco Itaú e a empresa Cinearte, possui um total de 56 salas no Brasil. Em São Paulo são 20 salas localizadas nos *shoppings*: Frei Caneca (9 salas - Bela Vista) e *Bourbon Shopping* (11 salas - Barra Funda). A rede *Multimovie* possui 4 salas em São Paulo: *Multimovie* Itaim Paulista (2 salas - distrito de Itaim Paulista) e *Multimovie* Itaquera (2 salas - distrito de Itaquera).

Em São Paulo existem outras 13 salas *multiplex* localizadas em *shoppings centers* que não são pertencentes às redes de exibição cinematográficas

apresentadas. Estas salas estão localizadas nos seguintes *shoppings*: Ibirapuera (3 salas - distrito de Moema), Silvio Romero *Plaza Shopping* (2 salas - Tatuapé), Pompéia Nobre (2 salas - distrito de Perdizes), *Center Norte -Haway* (3 salas - distrito de Vila Guilherme) e *Fiesta - Multicine Fiesta* (3 salas - distrito de Socorro).

A análise do mapa 2 (Salas de Cinema), apresentado na pagina a seguir indica que embora exista uma concentração da oferta de salas de cinemas nos distritos localizados na região centro oeste, sendo 56 salas no centro (1 na Liberdade, 8 na República, 22 na Bela Vista e 25 na Consolação) e 81 na zona oeste (1 no Butantã, 2 em Perdizes, 3 na Lapa, 4 no Jardim Paulista, 7 no Alto de Pinheiros, 10 na Vila Sônia, 13 na Barra Funda e 23 no Itaim Bibi) existem outras áreas de São Paulo que também concentram tais equipamentos culturais.

Salas de Cinema

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 2: Salas de cinema

A zona leste apresenta 85 salas (2 no Itaim Paulista, 6 na Penha, 9 na Vila Formosa, 10 em Itaquera e no Pari, 14 na Cidade Lider, 16 no Tatuapé e 18 na Vila Prudente). Na zona sul encontram-se 73 salas (3 em Socorro, 5 no Capão Redondo, 19 na Vila Andrade, 21 em Campo Grande e 25 em Santo Amaro). Os distritos localizados na porção sudoeste do município possuem 23 salas (1 no Sacomã, 3 em Moema, 6 no Cursinho e 13 na Vila Mariana). Os distritos que compõem a zona norte são aqueles que apresentam um menor número de oferta de salas de cinema, apenas 18 salas (1 em Santana e na Nova Cachoeirinha e 8 no Mandaqui e na Vila Guilherme).

O mapa 2 ainda mostra um duplo movimento, pois ao mesmo tempo em que existe uma concentração das salas de cinema em alguns pontos de São Paulo, ele permite perceber o espraiamento destas e a localização em distritos que não apresentam uma oferta variada de equipamentos culturais.

Vale lembrar que a oferta destes equipamentos culturais acompanha a dinâmica do surgimento de novos *shoppings centers*, nesse sentido o fenômeno da modificação da localização das salas de cinema, antes nas ruas, agora o interior dos *shoppings centers* passa pelo argumento da segurança, comodidade e conforto. Este discurso, no entanto, mascara o real significado de tal modificação, o embate entre valor de uso e de troca do espaço urbano, onde este último vem ganhando o jogo, promovendo o esvaziamento do espaço público enquanto lugar de encontro, permanência e sociabilidade.

Salas de Shows e Concertos musicais

O município de São Paulo se destaca como sendo aquele a abrigar um maior numero de salas de shows e de concertos musicais do Brasil. Mesmo sendo englobados em uma mesma categoria estes espaços variam significativamente, estas diferenças vão desde o porte dos espaços, como a atividade principal apresentada.

Assim, veremos que essa categoria engloba tanto as casas de shows de grande porte que acomodam artistas renomados nacionais e internacionais, como o Via Funchal (Lotação 6657 pessoas), localizado no distrito de Itaim Bibi e o Credicard Hall (HSBC Hall) (Lotação 5600 pessoas), localizado no distrito de Santo Amaro, bem como casas noturnas como o Inferno (lotação 500 pessoas), localizado no distrito da Consolação e o D.edg (lotação 500 pessoas), localizado do distrito da barra Funda, além de pequenos espaços intimistas, muitas vezes bares como Bar Fidel (lotação 76 pessoas), no distrito de Pinheiros e o Café do Bixiga (lotação 45 pessoas), no distrito da Bela Vista. (SECRETARIA MUNICIPAL de CULTURA, 2012)

De acordo com os dados apresentados pela tabela 3 (salas de Shows e Concertos Musicais no Município de São Paulo), ao longo do período analisado as salas de shows e concertos cresceram mais de 300%, entre 2001 e 2012, passaram de 85 para 270 salas. Tal crescimento significativo tem como principal responsável o maior investimento da iniciativa privada nesse tipo de equipamento cultural, no inicio do período possuíam 77 salas e 11 anos depois passaram para 255 salas.

Tabela 3: Salas de Shows e Concertos Musicais no Município de São Paulo

Rede Mantenedora		2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2010	2012
Total	Salas	85	125	125	132	179	242	251	263	270
	Assentos	70.579	97.238	97.238	102.308	124.199	154.019	156.283	159.933	165.583
Estadual	Salas	5	6	6	6	6	7	7	7	7
	Assentos	3.563	910	910	910	910	980	980	980	980
Municipal	Salas	3	5	5	5	5	6	8	8	8
	Assentos	2.580	1.800	1.800	1.800	1.800	2.300	2.580	2.580	2.580
Particular	Salas	77	114	114	121	168	229	236	248	255
	Assentos	64.436	94.528	94.528	99.598	121.489	150.739	152.723	156.373	162.023

Fonte: Guia da Folha de São Paulo

Elaboração: SMDU/Dipro

Dessa maneira, apenas 15 salas não são particulares, ou seja, pouco mais de 5% são de responsabilidade do poder público. A prefeitura de São Paulo é responsável pelas salas de shows localizadas nos seguintes espaços: Biblioteca Alceu Amoroso Lima (distrito de Pinheiros), as Casas de Cultura de Santo Amaro (Santo Amaro), São Miguel Paulista (São Miguel) e do Butantã (Butantã), Cassiano Ricardo (Tatuapé), Teatro e Anfiteatro do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (Cachoeirinha) e a Sala Adoniran Barbosa, localizada no Centro Cultural São Paulo (Liberdade).

As casas de shows e espetáculos de responsabilidade do governo estadual são: Anfiteatro Camargo Guarnieri e Auditório Olivier Toni, ambos localizados no interior da Universidade de São Paulo (distrito do Butantã), Biblioteca Mario de Andrade (República), Casa das Rosas (Vila Mariana), Institutos de Artes da Unesp (Ipiranga), Museu da Casa Brasileira (Pinheiros) e Pinacoteca do Estado (Bom Retiro)

As salas de shows e concertos musicais particulares localizadas no município de São Paulo serão aqui divididas quanto à capacidade de público, sejam estes acomodados em assentos ou em pé, estas se diferenciam entre salas de grande, médio e pequeno porte.

As salas de grande porte são aquelas cuja capacidade de público é superior a 800 pessoas, o município de São Paulo possui 46 salas desse tipo. A capacidade de público das salas consideradas de porte médio varia de mais de 200 a 800 pessoas, em São Paulo funcionam 111 salas desse tipo. As salas de pequeno porte têm capacidade de público de até 200 pessoas, São Paulo possui 98 salas desse tipo. A seguir veremos a distribuição espacial de tais salas nas regiões e nos distritos administrativos do município de São Paulo.

Na zona norte localiza-se ao todo 16 salas de shows e concertos musicais. Destas são 6 salas de grande porte, 7 de médio porte e 3 salas de pequeno porte.

No distrito da Freguesia do Ó encontram-se ao todo 2 salas. Desta uma sala de grande porte: O Jatobá; e uma sala de médio porte: Casa de Cultura da Freguesia do Ó.

No distrito de Santana encontram-se ao todo 8 salas de shows e concertos musicais. Destas 3 salas são de grande porte: Auditório Elis Regina - Palácio das Convenções Anhembi, Clube Espéria, Santana *Hall*; outras 3 salas são de médio porte: *Holiday Inn* Parque Anhembi, *Saint Patrick's Pub* e o Teatro Jardim São Paulo; e duas salas são de pequeno porte: Café Concerto e o Fim do Mundo Bar e Espaço de Cultura.

No distrito do Tucuruvi encontra-se apenas uma sala de show e concerto musical e esta é de grande porte: Cervejaria Pólo Norte.

No distrito da Vila Guilherme existem ao todo 3 salas de shows e concertos musicais. Destas uma sala de grande porte: Consulado da Cerveja; outra sala de médio porte: Bar Taberna *Sherwood*; e a sala de pequeno porte: Novo Hotel Center Norte.

No distrito da Casa Verde existem duas salas de médio porte: Casa da Bisa e a Vila do Samba.

Na zona oeste localizam-se ao todo 133 salas de shows e concertos musicais. Destas, 20 salas são de grande porte, 56 salas de porte médio e 57 salas de pequeno porte.

No distrito da Barra Funda existem ao todo 10 salas. Destas, 8 são de grande porte: a Academia Brasileira de Circo, Aldeia Turiassu, Casa das Caldeiras, Espaço das Américas, *Easy Club*, Expo Barra Funda, Galpão Barra Funda e a Vila Country; existem duas salas de médio porte: *D.Edge* e a Livraria da Esquina.

No distrito do Itaim Bibi existem ao todo existem 37 salas de shows e concertos musicais. Destas 3 são salas de grande porte: Armazém da Vila, Santa Aldeia e a Via Funchal; existem 21 salas de médio porte: *Azucar*, Bar *Buena Vista*, *Barrogan*, Cervejaria Continental, Corleonne Bar e *Cucina*, Disco, Espaço Cultural *BankBoston*, *Golden Hall*, *Kia Ora Pub*, *Lov.E Club*, Manga Rosa, Manifesto *Rock Bar*, Na Mata Café, Pennélope Bar *Beats & Boutique*, Rey Castro, *Soul Silver*, Espaço Quatá, Teatro do CIEE, Espaço Juca Chaves, *Vermont Cult* e o Vila Duca; existem 13 salas de pequeno porte: *All Of Jazz*, Passatempo, Charles Edward & Cia., *City Hall*, *Upstairs*, *Loveland*, *Musicalis*, *Oribah*, *Piove*, *Pueblo bar*, Tanoeiro Bar, *Upstairs Lounge Bar* e o Verissimo.

No distrito de Pinheiros existem ao todo 54 salas de shows e concertos musicais. Destas, 5 salas são de grande porte: Bubu Disco Lounge, Carioca Club, Escola de Samba Tom Maior, Projeto Equilíbrio e a Tribe House; outras 22 salas são de porte médio: A Torre, Bar Mangueira, Bleecker St., Blen Blen Brasil, Branca Leone, Canto da Ema, Capella Beer, Centro da Cultura Judaica, Clube A Hebraica, Coppola Music, Dolores Bar, Espaço Cultural Traço de União, Fidalga 33, Kingston Bar, Mão Santa, Marcenaria, Morrison Rock Bar, Rose Bom Bom, Salve Simpatia, SPKZ e o Studio SP; e 27 salas são de pequeno porte: Bar Fidel, Bar Madeleine, Bendito Seja, Boteco do Seu Zé, Boteco do Martinho, Centro Brasileiro Britânico, Cigana, Dinossauros Rock Bar, Dynamite Pub, Espaço Musical, Fórum Cultural e Fórum de evento (2 espaços) Fnac Pinheiros, Grazie dio, Livraria da Vila, Mojave, Auditório Pedro Piva - Museu Brasileiro de Escultura, Na Aba, Ó do Borogodó, Ópera de São Paulo, Piratininga, Raso da Catarina, Sala Crisantempo, Samba, Scandal, Teatro Escola Brincante e o Teta Bar;

No distrito do Jardim Paulista existem ao todo 21 salas de shows e concertos musicais. Destas 3 salas são de grande porte: Hotel Unique, Inferno e o Urbano Club; outras 6 salas são de médio porte: o Hole Club, Hotel Intercontinental, Mood Club, Nasty Club, Renaissance e o Salamandra; e 12 salas são de pequeno porte: Balneario das Pedras, Baretto, Buchanan's Lounge by Ranieri, Casa de Francisca, Supremo Musical, Syndikat Jazz Club, All Black, Conservatório Musical Souza Lima, Fórum de eventos da Fnac Paulista, Havana Club, Orbital e o Sattva Jazz Night;

No distrito de Perdizes existem ao todo 4 salas de shows e concertos musicais. Destas uma sala é de grande porte: Espaço Santa Clara; outras duas

salas são de médio porte: Magnólia Bar e o SESC Pompéia; e uma sala é de pequeno porte: Associação Cultural Cachoeira.

Nos distritos de Vila Leopoldina, Vila Sônia e Lapa existem em cada um apenas uma única sala de shows e concertos, sendo que todas são de médio porte, respectivamente as salas são: Diquinta, Kaboom e o Serralheria.

Nos distritos do Morumbi, como no de Alto de Pinheiros existem em cada um deles duas salas de shows e concertos musicais de pequeno porte, respectivamente são: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano (2 salas) Sala Eva hertz - Livraria Cultura e a Casa do Núcleo.

No centro localizam-se ao todo 56 salas de shows e concertos musicais. Destas 8 salas são de grande porte, 30 salas são de médio porte e 18 salas são de pequeno porte.

No distrito da Liberdade existem ao todo 3 salas de shows e concertos musicais. Destas, uma sala é de grande porte: Cine Jóia; e duas salas são de médio porte: Casa de Portugal e o Teatro da Fundação Escola de Comércio Álvares penteadado - Fecap.

No distrito de Santa Cecília existem ao todo 6 salas de shows e concertos musicais. Destas uma sala é de grande porte: Clash Club; outras 4 salas são de médio porte: Bar Berlim, CB Bar, Espaço Cultural Viva Maria e o Macabi; e uma sala é de pequeno porte: Café São Paulo Conceito.

No distrito do Bom Retiro existem ao todo 4 salas de shows e concertos musicais. Destas duas salas são de grande porte: Galpão Tiradentes e a Quadra dos Gaviões da Fiel; e outras duas salas são de médio porte: Hangar 110 e o SESC Bom Retiro.

No distrito da Consolação existem ao todo 22 salas de shows e concertos musicais. Destas duas salas são de grande porte: Oasis Club e o Tapas Club; outras 9 salas são de médio porte: Beco 203, Funhouse, Geni, Golden Cross Jazz Club, Inferno, Outs, Santa Augusta, Sarajevo, Vegas; e 11 salas são de pequeno porte: Astronete, Bar Sacode a Poeira, Café Camalehon, Instituto Moreira Salles, Juke Joint, Kabul, Lady Hell, Milo Garage, O Lugar, Studio SP Baixo Augusta e o Tom Jazz.

No distrito da República existem ao todo 10 salas de shows e concertos musicais. Destas duas salas são de grande porte: Ocean Club e o Odissey Club; outras 5 salas são de médio porte: Bar Brahma, Clube Caravaggio, Royal, Salão Principal do Circolo Italiano e o Teatro de Dança; e 3 salas são de pequeno porte: Saponi di Rosi, SESC 24 de Maio e o Espaço Satyros.

No distrito da Bela Vista existem ao todo 10 salas de shows e concertos musicais. Destas 7 salas são de médio porte: Ac stica São Paulo, Afrospot, Café Aurora, Café Piu Piu, Moai Loung, Auditório do MASP e o The Wall Café; e 3 salas são de pequeno porte: Café do Bixiga, Teatro Denoy de Oliveira e o Villaggio Café.

No distrito da Sé existem apenas duas salas de shows e concertos musicais, uma de médio porte: Teatro do Mosteiro de São Bento; e uma sala de pequeno porte: SESC Carmo.

Na zona sul localizam-se ao todo 37 salas de shows e concertos musicais. Destas 4 salas são de grande porte, 17 salas são de médio porte e 16 salas são de pequeno porte.

No distrito de Santo Amaro existem ao todo 9 salas de shows e concertos musicais. Destas duas são de grande porte: Credicard Hall e o HSBC Brasil;

outras duas salas são de médio porte: Black Jack e o Teatro do SESC Santo Amaro; e 5 salas são de pequeno porte: Clube Transatlântico, Anfiteatro Livraria Cultura, Saraiva Mega Store, Espaço das artes do SESC Santo Amaro e o Vox.

No distrito de Moema existem ao todo 14 salas de shows e concertos musicais. Destas uma sala é de grande porte: Ébano; outras 7 salas são de médio porte: Blackmore Rock, Café Paon, Memphis, Bourbon Street Music Club, Old Vic Pub, Ton Ton Jazz e Music Bar e o Wild Horse Café; e 6 salas são de pequeno porte: Ao Vivo Music, Espaço Musical Zimbo Trio, Little Darling, Louisiana Café e Bar, Me Gusta Café e o Soulive Musica Bar.

No distrito da Vila Mariana existem ao todo 5 salas de shows e concertos musicais. Desta 4 são de médio porte: Centro Cultural Itaú, Kitsch Club, Teatro União Cultural e o SESC Avenida Paulista; e uma sala é de pequeno porte: Espaço Bacarelli.

No distrito de Campo Grande existem duas salas de shows e concertos musicais de médio porte: Espaço Picadeiro e a Praça da Cultura - *Shopping Sp Market*.

No distrito de Socorro existe uma sala de show e concerto musical de grande porte: Reggae Night . No distrito da Cidade Dutra existe uma sala de show e concerto de médio porte: o Boutequim.

Nos distritos do Jardim São Luis, Saúde, Cursino e Campo Belo existem em cada um deles uma sala de show e concerto de pequeno porte, respectivamente são: Centro Cultural Monte Azul, Anfiteatro da Cruz Vermelha, Empório Vergueiro e Leporace.

Na zona leste ao todo existem 11 salas de shows e concertos musicais. Destas 6 salas são de grande porte, duas de médio porte e 3 salas são de pequeno porte.

No distrito do Tatuapé existem ao todo 4 salas de show e concertos musicais. Destas uma sala é de pequeno porte: *Led Slay*; outras duas salas são de médio porte: *Black Steel Bar* e o *Maavah Bar*; e uma sala é de pequeno porte: *Talking Jazz Music Club*.

No distrito de Belém existem duas salas de shows e concertos musicais. Destas salas uma é de grande porte: Fofinho Rock Bar; e outra sala de pequeno porte: o SESC Belenzinho.

Nos distritos de São Mateus, Penha, Vila Formosa e Vila Prudente existem em cada um deles uma sala de show de grande porte, respectivamente são: Expresso Brasil, O Canal, Espaço de Artes do Shopping Anália Franco e o Stones Music Bar. E ainda, no distrito do carrão existe uma sala de pequeno porte: O Lua Nova.

Salas de shows e concertos musicais

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 3: Salas de shows e concertos musicais

Após realizarmos a espacialização das salas de shows e concertos musicais nas regiões e nos distritos administrativos que compõem o município de São Paulo elaboramos o mapa 3 (salas de Shows e Concertos Musicais) ,apresentado na página anterior. Tal produto cartográfico nos permitiu perceber com clareza a existência de uma grande concentração dos equipamentos culturais analisados na região do centro, 57 salas e na zona oeste, 130 salas.

Os 3 distritos administrativos que mais concentram salas de shows e concertos musicais localizam-se na zona oeste são: Pinheiros com 54 salas, Itaim Bibi com 37 salas e Jardim Paulista com 21 salas. Outros distritos a concentrarem salas localizam-se: na Consolação em Moema, na República, na Bela Vista, na Barra funda, em Santo Amaro, em Santana, na Santa Cecília, na Vila Mariana e no Tatuapé. Notem que de todos os distritos mencionadas apenas 3 não se localizam na porção centro oeste do município.

Dessa maneira, a análise da distribuição espacial das salas de shows e concertos musicais novamente evidencia a lógica de concentração dos equipamentos culturais em poucos distritos administrativos do município de São Paulo.

1.1.2. Cultura do Conhecimento

Os equipamentos culturais considerados como Cultura do Conhecimento são compostos por bibliotecas públicas municipais, por centros culturais, por museus, pelas galerias de arte e pelos teatro e cinemas localizados nas unidades dos Centros Educacionais Unificados - CEUs.

Bibliotecas Públicas Municipais

O município de São Paulo concentra a maior rede de bibliotecas municipais do Brasil ao todo foram 140 unidades implantadas até 2012 (Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo)

Essa rede é composta pelos seguintes equipamentos: bibliotecas de acervo geral e acervo infanto-juvenil e de acervo específico, as bibliotecas dos Centros Culturais São Paulo- CCSP, Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso - CCJ, a Biblioteca do Arquivo Histórico Municipal e as bibliotecas dos Centros Educacionais Unificados - CEUs, além dos Bosques de Leitura, Ônibus-Bibliotecas e Pontos de Leitura.

Estes três últimos foram planejados como alternativa a construção de outras bibliotecas públicas: Bosques de Leitura (14 unidades instaladas nos seguintes parques municipais : Anhanguera, Carmo, Cidade de Toronto, Esportivo do Trabalhador, Guarapiranga, Ibirapuera, Lageado, Lions Club do Tucuruvi, Luz, Raposo Tavares, Rodrigo Gáspari, Santo Dias e Trote. Totalizando um acervo aproximado de 12.272 itens); os Ônibus Bibliotecas (12 ônibus que realizam 72

roteiros fixos estabelecidos de acordo com a ausência de bibliotecas públicas na região, possuem um acervo de aproximadamente 146.284 itens) e os Pontos de Leitura (15 unidades, sendo 1 no Butantã, no Grajaú, no Itaim Paulista, em M'Boi Mirim, em Parelheiros, em Perus, em São Mateus, no Tatuapé e no Centro Antigo; 3 unidades na Cidade Tiradentes e em São Miguel Paulista, totalizando aproximadamente 66.896 itens) (Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo)

A análise da tabela 4 (Disponibilidade de Bibliotecas Públicas e Acervo no Município de São Paulo), localizada na próxima página indica que de 1990 a 2012 houve um expressivo aumento da rede municipal de bibliotecas públicas no município de São Paulo, em 1990 existiam apenas 27 equipamentos dessa natureza, aumentando para 140 em 2012. Esse aumento ocorreu, sobretudo, a partir de 2006 quando do início da instalação destas bibliotecas nas unidades dos Centros Educacionais Unificados - CEUs, ampliando a oferta destes equipamentos culturais para além das áreas centrais. Devido a essa medida, como pode ser constatado na tabela a seguir, de 2006 para 2007 o número de tais equipamentos quase dobrou, eram 54 e passaram a 100.

Tabela 4: Disponibilidade de Bibliotecas Públicas e Acervo no Município de São Paulo

Ano	Área Urb.(1)	Equipamentos ⁽³⁾					
		Requerido ⁽¹⁾	Disponíveis	Carência	Acervo	Pop 15 ou +	Ac./pop
1.990	849,2	120	27	93	807.073	6.821.804	0,12
2.000	849,2	120	28	92	1.644.954	7.841.423	0,21
2.002	849,2	120	31	89	1.913.552	7.954.350	0,24
2.003	849,2	120	52	68	1.768.527	8.011.235	0,22
2.004	849,2	120	52	68	1.746.607	8.116.926	0,22
2.005	849,2	120	52	68	4.566.484	8.187.441	0,56
2.006	849,6	120	54	68	4.552.034	8.258.471	0,55
2.007	849,2	120	100	20	5.481.825	8.252.849	0,66
2.008	849,2	120	111	9	5.520.271	8.301.913	0,66
2.009	849,2	120	126	(6)	2.324.520	9.002.795	0,26
2.010	849,2	120	127	(7)	2.651.075	8.915.513	0,30
2.011	849,2	120	134	(14)	2.119.759	8.954.192	0,24
2.012	849,2	120	140	(20)	2.525.378	8.992.844	0,28

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo

Elaboração: SMDU/Deinfo (1) Área Urbanizada expressa em km²

(2) Conforme padrão da UNESCO que define como ideal um raio de atendimento de 1,5 km por biblioteca, sendo admissíveis raios de 3 a 4 km para unidades de grande porte.

(3) Inclui Bosque de Leitura, BP CEUs, cujo acervo não é disponibilizado. No distrito da Consolação, a biblioteca Monteiro Lobato, única biblioteca infanto-juvenil.

A UNESCO define como padrão ideal um raio de 1,5 km de área de abrangência por biblioteca, podendo chegar de 3 a 4 km para unidades de grande porte. De acordo com tal padrão, o município de São Paulo deveria possuir no mínimo 120 bibliotecas, numero este superado apenas no ano de 2009.

Além disso, em consequência do aumento do numero de bibliotecas ampliou-se também o acervo, em 1990 era disponibilizado um acervo de pouco mais de 807 mil itens, passando em 2012 para 2.525.378 milhões de itens.

O acervo da Biblioteca Mario de Andrade, embora seja uma biblioteca pública municipal, não foi incluída na tabela acima, de acordo com a Secretaria Municipal da Cultura - pois ela não é subordinada a Coordenadoria do Sistema Municipal de Bibliotecas, possui gestão própria - somente ela possui aproximadamente 3,3 milhões de itens. Ou seja, se somarmos o acervo desta com a das demais modalidades de biblioteca, estes totalizariam mais de 5,8 milhões de itens.

É importante mencionar que alguns dos equipamentos que compõem o sistema de bibliotecas municipais do município de São Paulo além de oferecer a consulta e o empréstimo de itens de seus acervos, promovem uma série de outros eventos culturais, estes no ano de 2013 totalizaram 5811 atividades, atingindo um publico de aproximadamente 175 mil pessoas. (Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo)

Dentre estas destacamos as oficinas de leitura, literatura, quadrinhos, contação de histórias, feira de troca de livro, palestras, debates, exibição musicais, teatrais e de filmes, saraus, exposições artísticas, shows e espetáculos.

Atualmente dos 96 distritos administrativos do município de São Paulo 24 não apresentam bibliotecas publicas: Morumbi, Vila Sônia, Casa Verde, Cidade

Ademar, Ponte Rasa, Barra Funda, Jaguara, Perdizes, Vila Leopoldina, Belém, Brás, Marsilac, Penha, Vila Matilde, jardim Paulista, Campo Belo, Campo Grande, São Mateus, Bela Vista, Cambuci, Santa Cecília, Sé, Vila Medeiros, Saúde.

Todos os demais distritos do município possuem um ou mais equipamento cultural dessa natureza, isso não quer dizer que nestes distritos não existe a carência de oferta, para tal análise leva-se em consideração a área de abrangência, a população residente nesta e a numero do acervo disponível. Nesse sentido, destacamos os distritos de Carrão, Pedreira, Itaquera, Moóca, Vila Jacuí e Vila Prudente, pois somente nestes não existe a carência de bibliotecas publicas. (Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo)

A partir da visualização e entendimento do mapa 4 (Disponibilidade de Bibliotecas Públicas e Acervo no Município de São Paulo) podemos compreender de maneira mais simples a espacialização da disponibilidade bibliotecas publicas nos distritos do município de São Paulo. Sua análise nos permite constatar que embora existam distritos sem a presença de bibliotecas publicas e outros que mesmo as apresentando possuem carência nessa oferta, estes são os equipamentos culturais aqui analisados que melhores distribuídos pelo tecido urbano da cidade.

Disponibilidade de Bibliotecas Públicas
Município de São Paulo
2012

Mapa 4: Disponibilidades de bibliotecas públicas

Centros Culturais

Com o objetivo de se contrapor às tendências da cultura de massa os chamados centros culturais surgem com a proposta política de democratização da cultura. Este projeto ganha espaço na segunda metade do século XX na Europa com a construção do *Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou* inaugurado em 1975 em Paris na França. Este serviu de modelo para a implementação de centros culturais em todo o mundo. De acordo com Ramos (2008, p. 55), "Os primeiros centros de cultura brasileiros surgiram na década de 1980, na cidade de São Paulo, financiados pelo Estado: Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo."

A denominação centro cultural é uma generalização de três tipos de espaços diferentes, que no Brasil foram distintos informalmente, são eles: centros culturais, espaços culturais e casas de cultura. (COELHO, 1986) Essa distinção apresentada entre eles não é somente de nomenclatura, uma vez que no cotidiano muito deles apresentam infra-estrutura, funções e atividades diferentes.

Os centros culturais são equipamentos geralmente mantidos pelo poder público que apresentam construções de grande porte capazes de sediar ao mesmo tempo um conjunto de atividades artísticas culturais voltados para um público amplo e diversificado. Estes possuem acervo próprio e equipamentos permanentes como salas de teatro, cinema, bibliotecas, etc. (COELHO, 1986)

Dentre os centros culturais destacamos o Centro Cultural São Paulo - CCSP, inaugurado em 1982 tem um papel fundamental na vida dos jovens estudantes, estes representam 84% de seu público que interagem com um projeto arquitetônico moderno (construção longitudinal, de 300m de extensão e 4

pavimentos) que visa sua integração com o espaço urbano do entorno. Seus espaços internos foram construídos com concreto armado, aço e vidros apresentando espaços livres amplos que permitem a possibilidade de interação livre do público com estes espaços. O CCSP possui infra-estrutura formada por teatros, espaço em formato de arena (onde ocorre apresentações musicais), cinema, auditório, espaço de exposição, biblioteca, discoteca, pinacoteca, jardim interno e lanchonete. (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO)

Em São Paulo os centros culturais se concentram nos distritos administrativos que compõem o centro e o sudoeste. Entre estes, podem ser citados, na rede pública, O Centro Cultural São Paulo, a OCA - pavilhão Lucas Nogueira Garcez, o Complexo da Estação Júlio Prestes, o Memorial da América Latina, a Galeria Olido a Casa das Rosas e O Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso - CCJ. Na Rede Privada destacam-se o Centro Cultural Banco do Brasil, o Itaú Cultural, o Instituto Moreira Salles, O Instituto Tomie Ohtake, o Centro Cultural FIESP e o Sesc Fábrica Pompéia. (Secretaria Municipal de Cultura, 2006)

As casas de cultura é uma rede municipal de espaços culturais compostas por 19 unidades que oferecem infra-estrutura básica adequada para manifestações artísticas. (Secretaria Municipal de Cultura, 2006) Estas foram planejadas para se situarem nos bairros distantes da área central da cidade com o intuito de que a população residente em tais bairros tenha equipamentos desse tipo a sua disposição. Dessa maneira, a área de influência e a oferta de atividades se limita a atender a essa demanda cultural local.

O termo espaços cultural normalmente é empregado a locais mantidos pela iniciativa privada, estes se dedicam a manter não um conjunto de atividades

culturais e sim geralmente uma única atividade específica, além disso, este não possuiria um acervo próprio de obras. (COELHO, 1986)

Apesar da distinção apresentada nos parágrafos anteriores quanto as atividades estes equipamentos culturais tem em comum

a ideia da polivalência, que determina um programa variado, que inclui atividades práticas, como oficinas, cursos e grupos experimentais; atividades de formação intelectual, como palestras, ciclo de debates e seminários; atividade de fruição estética como exposições, espetáculos e apresentações musicais. O espaço físico de cada centro acaba sendo determinante em relação a quantidade e variedade de atividades oferecidas. Em comum, os centros têm o fato de propor espaços em seu interior que sirvam de local de convivência e encontros. (RAMOS, 2008, p. 78)

A tabela 5 (Centros Culturais, Espaços Culturais e Casas de Cultura no Município de São Paulo), localizada na página seguinte, organiza os dados referentes a esses tipos de equipamentos culturais. No ano de 2001 existiam 47 no município de São Paulo, em 11 anos esse numero praticamente dobrou chegando a 92 equipamentos em 2012. Destes são 46 particulares; 27 municipais; 18 estaduais e apenas 1 federal. Esses dados revelam que exatos 50% destes equipamentos são instituições privada.

Ao longo do período analisado notamos a consolidação da presença de instituições privadas na organização, financiamento e manutenção de tais equipamentos. Em 2001 eram responsáveis por 14 equipamentos chegando no ano de 2012 a 46, dessa maneira, a iniciativa privada é a grande responsável pelo aumento do numero de centros culturais na cidade. Isso ocorre devido à existência de leis federais de incentivos fiscais à cultura destinados à pessoa jurídica ou física, por exemplo a Lei Rouanet que, "permite a redução do valor do imposto de renda devido pela empresa ou pessoa física patrocinadora, por meio

de desconto parcial ou total do montante de patrocínio ou doação" (OLIVIERI & NATALE, 2010, p. 212)

Tabela 5: Centros Culturais, Espaços Culturais e Casas de Cultura no Município de São Paulo

Rede Mantenedora	2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2010	2012
Total	47	57	57	57	65	72	85	90	92
Federal	-	-	-	-	1	1	1	1	1
Estadual	11	11	11	12	13	13	18	18	18
Municipal	22	20	20	20	18	19	25	25	27
Particular	14	26	26	25	33	39	41	46	46

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / Guia da Folha de São Paulo
Elaboração: SMDU/Dipro

Portanto, é lucrativo a essas empresas financiarem espaços culturais que os pertence, pois a partir do abatimento de seu imposto de renda investem recursos em seus próprios bens, ou seja, viabilizam um investimento em seus próprios patrimônios.

Se analisarmos as instituições privadas que financiam espaços culturais percebemos a forte presença de instituições financeiras: Espaço Cultural Banco Real (Av. Paulista, 1374), Caixa Cultural (Praça da Sé, 111), Centro Cultural do Banco do Brasil (R. Álvares Penteado, 112), Conjunto Cultural da Caixa (Praça da Sé, 111 - 3º andar), Espaço Cultural Bank Boston (Av. Chucuri Zaidan, 246), Espaço Cultural BM&F (Pc Antônio Prado, 48), Espaço Cultural Citigroup (Av Paulista, 1111, Térreo), Espaço Cultural da Bolsa de Mercadorias & Futuros (Pc

Antônio Prado, 48), Espaço Cultural do Banco Central (Av Paulista, 1.804), Itaú Cultural (Av Paulista, 149), Espaço Bovespa (R 15 de Novembro, 272). Se analisarmos os endereços de tais instituições percebemos claramente que estas se concentram principalmente ao longo da Avenida Paulista e no Centro Antigo.

Contrastando com a grande participação da iniciativa privada no financiamento de espaços culturais em São Paulo existe apenas um único espaço cultural de responsabilidade do Governo Federal, este é o Centro Cultural Sérgio Mota, instalado nas dependências do antigo Edifício Central dos Correios, localizado na Praça dos Correios no Vale do Anhangabaú área central do município

A análise do mapa 5 (Centros Culturais, Casas de Cultura e Espaços Culturais), apresentado na página a seguir, revela a tendência destes equipamentos culturais se concentrarem em poucos distritos do município de São Paulo, principalmente naqueles que compõem a área central da cidade: República (6 equipamentos), Sé (9 equipamentos), Bela Vista (7 equipamentos) e Consolação (4 equipamentos). Além destes destacamos os distritos de Jardim Paulista (5 equipamentos) e Pinheiros (9 equipamentos) e Vila Mariana (4 equipamentos), como aqueles a concentrarem número considerável, 44 do total de 92 equipamentos.

Além da concentração de espaços culturais em 6 distritos, o mapa nos revela a completa ausência destes equipamentos em 59 dos 96 distritos administrativos que compõem o município de São Paulo.

Centros Culturais, Casas de Cultura e Espaços Culturais

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 5: Centros culturais, casas de cultura e espaços culturais

As áreas menos atendidas por espaços culturais, casas de cultura e centros culturais, devido a distancia e a falta de infra-estrutura de transporte eficiente que facilite o deslocamento até os distritos atendidos por esses equipamentos são: na Zona Sul: o distrito de Jardim Angela, Parelheiros e Marsilac, os distritos da Zona Leste: de Iguatemi, São Rafael, São Mateus, Sapopemba, São Lucas, Vila Prudente, Parque do Carmo, Cidade Lider, Lageado e Emerlino Matarazzo, os distritos da Zona Norte: Perus, Anhanguera, São Domingos, Pirituba, Mandaqui, Jacanã, Vila Medeiros, Vila Maria e Vila Guilherme e na Zona Oeste: Jaguará, Jaguaré, Raposo Tavares.

No geral, analisando a presença de centros culturais, casas de cultura e espaços culturais no município de São Paulo é nítido que a quantidade e a disposição destes está muito aquém da demanda potencial da população, nesse sentido o quadro apresentado explicita a carência destes equipamentos, as casas de cultura localizadas nos bairros periféricos não dão conta de suprir a demanda artístico-cultural da população residente em tais bairros, da mesma maneira, os centros culturais de grande porte, concentrados nos distritos do centro e da porção sudoeste da cidade, por exemplo, o Centro Cultural São Paulo, por serem poucos também já não suprem a demanda exigida, uma vez que acabam atraindo com frequência jovens residentes das periferias da cidade e de outros locais da região metropolitana de São Paulo, apesar destes serem distantes destes equipamentos culturais.

Museus

De acordo com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) o Brasil possui mais de Três mil e duzentas instituições museológicas, destes 23 são virtuais. Estes equipamentos culturais abrigam importantes acervos diversificados: históricos, artísticos, científicos, etnográficos, culturais, temáticos e biográficos.

No Brasil a composição destes acervos teve início com a iniciativa de pessoas que praticavam o colecionismo, ou seja, coleções particulares que inicialmente organizavam e preservavam artigos oriundos da fauna, flora e das comunidades indígenas existentes no país. O Museu Real (atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista), localizado no município do Rio de Janeiro, é primeiro museu construído no país data de 1818, seguido pelo Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, localizado no município de Recife inaugurado em 1862. Desde então, milhares de museus foram fundados no país, no entanto, segundo o Ibram, existe uma clara concentração destes equipamentos culturais nas regiões sudeste e sul.

A Primeira instituição museológica fundada no município de São Paulo foi o antigo Museu do Estado inaugurado em 1891, organizado e sob responsabilidade da então Comissão Geográfica e Geológica do Estado. O acervo deste museu era oriundo de coleções particulares, formado, sobretudo, por elementos de História Natural e peças de interesse etnográfico e histórico. Dois anos depois a Comissão Geográfica e Geológica do Estado deixa de ser responsável pela instituição e todo o acervo é transferido do prédio localizado no Largo do Palácio, atual Pátio do Colégio para o "edifício-monumento", localizado no bairro do Ipiranga com tal transferência o museu passa a receber um outro nome, que permanece até hoje,

Museu Paulista. Ao longo de seu funcionamento, o Museu foi incorporado à Universidade de São Paulo e parte de seu acervo, as seções de botânica, zoologia, arqueologia e etnologia foram remanejadas para outras instituições, apresentando, atualmente um acervo com foco exclusivamente histórico.

Do Museu do Estado, inaugurado em 1891 para o Museu da Imigração, recém inaugurado em maio de 2014 mais de uma centena de equipamentos culturais dessa natureza foram criados no município de São Paulo.

De acordo com dados da Secretaria Municipal da Cultura, apresentados na tabela 6 (Museus no Município São Paulo), o município possui atualmente um total de 124 instituições museológicas. Destes 70 instituições são mantidos pelo poder público, O poder publico estadual é responsável pela maioria destas instituições, 48, o município por 20 e o governo federal é responsável por somente por 2 instituições. A iniciativa privada é responsável por 54 museus no município. (secretaria Municipal de Cultura)

Tabela 6: Museus no Município de São Paulo

Rede Mantenedora	2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2010	2012
Total	66	71	71	72	81	120	124	124	124
Federal	-	-	-	-	-	-	2	2	2
Estadual	30	34	34	34	36	48	48	48	48
Municipal	14	15	15	16	16	17	20	20	20
Particular	22	22	22	22	29	53	54	54	54

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / Guia da Folha de São Paulo
Elaboração: SMDU/Dipro

Os dados também nos revelam que ao longo de 11 anos de 2001 a 2012 o número de equipamentos culturais dessa natureza passou de 66 para 124, ou seja, 58 novos museus surgiram. Essa informação é relevante, pois explicita que nesse período analisado a iniciativa privada foi a principal responsável pelo crescimento da oferta destes equipamentos no município, de 22 passou para 54, ou seja, um acréscimo de 32 instituições, enquanto que se somados os museus mantidos pelo poder público criados nesse período estes somam um total de 26.

Dentre os equipamentos culturais dessa natureza tem destaque, devido à importância de seu acervo e pela quantidade expressiva de público de recebe, os seguintes museus: o já citado Museu Paulista, o Museu de Arte de São Paulo - MASP, a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Contemporânea - MAC, o Museu de Arte Moderna- MAM, o Museu de Zoologia da USP, o Museu da Imagem e do Som - MIS, o Museu Brasileiro da Escultura - MUBE, o Museu Afro Brasil, o Museu do Anchieta, o Museu da Língua Portuguesa, O Museu do Futebol, o Museu da Imigração, o Memorial da Resistência, O museu da Cidade de São Paulo " Solar da Marquesa de Santos".

Todos estes principais museus localizados no município de São Paulo se concentram em poucos distritos, esse padrão de espacialização pode ser estudado a partir do mapa apresentado a seguir. Este explicita a distribuição dos museus nos distritos do Município de São Paulo revelando a concentração desse tipo de equipamentos cultural nos distritos que compõem a região central e em alguns distritos da zona oeste e da porção sudoeste do município.

Museus

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 6: Museus

O distrito da Sé é aquele da região central onde se localizam um número maior de museus, ao todo são 10 instituições, 3 municipais (Casa da Imagem, Museu da Cidade "Solar Marquesa de Santos" e Museu do Anchieta), 2 estaduais (Museu Da Faculdade de Direito da USP e Museu do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo) e 5 particulares (Museu da Arte Brasileira - MAB, Museu da Caixa Econômica Federal, Museu do Telefone, Museu José Bonifácio e Museu Santander Banespa). O distrito do Bom Retiro apresenta 7 instituições, seguindo pelo distrito da Consolação com 6, Bela Vista 5, República e Liberdade com 3 museus.

Os distritos da região sudoeste que concentram maior número de museus são: Moema com 8 instituições, seguido por Jardim Paulista e Ipiranga, ambos com 7 instituições, Vila Mariana com 3.

Os distritos da zona oeste do município que mais se destacam são Morumbi com 6 instituições e Pinheiros com 5. A análise do mapa também nos revela uma significativa concentração de museus no distrito do Butantã, um total de 19 instituições. Não podemos esquecer que tal fenômeno ocorre devido à existência do Instituto Butantã e do Campus da Universidade de São Paulo. No interior desta Universidade encontramos 13 museus com acervos técnicos especializados ligados a faculdades e cursos de graduação e pós-graduação específicos, como por exemplo: o Museu da Educação e do Brinquedo, Museu de Anatomia Humana, Museu de Anatomia Veterinária, Museu de Arqueologia e Etnologia, Museu de Geociências, Museu Oceanográfico, Museu da Farmácia, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, Coleção Mário de Andrade. Lembramos que a existência destes museus ligados a Universidade é uma forma desta realizar um importante papel de ensino e divulgação científica,

portanto, uma das maneiras da instituição formar seus alunos e se aproximar da população no geral.

A análise do mapa 6 (Museus) indica a existência de poucas instituições museológicas afastadas das áreas já indicadas, ou seja, distantes da área central e de alguns distritos da zona oeste e sudoeste. Nos distritos da zona leste, no Parque do Carmo (1 museu municipal - Museu do Meio Ambiente) e em Cangaíba (1 museu particular - Museu do Tietê). Nos distritos da Zona norte, em Santana (2 museus estaduais - Museu do Arquivo do Estado e Museu da Penitenciária Paulista e 2 museus particulares - Centro Histórico de Aeroclube de São Paulo e Instituto Museu e Biblioteca de Odontologia de São Paulo), no distrito de Mandaqui (1 museu estadual - Museu Florestal Octavio Vecchi). no Distrito de Jaçanã (1 museu particular - Museu Memória do Jaçanã) e no distrito de Casa Verde (1 museu municipal - Centro de Arqueologia de São Paulo). Nos distritos da Zona Sul, em Socorro (1 museu particular - Museu do Computador), no Jabaquara (1 museu municipal - Museu do Sítio da Ressaca) e no Cursino (1 museu estadual - Museu Botânico Dr. João Barbosa Rodrigues)

Galerias de artes

O município de São Paulo possui diferentes tipos de galerias de arte plásticas e de ateliês de arte. Estes espaços apresentam exposições de arte em suas mais diversas linguagens e expressões, desde arte moderna e contemporânea até a performances, chegando à atualíssima arte urbana e a

exposições interativas. As galerias abrigam trabalhos tanto de artistas consagrados nacionais e internacionais como de jovens artistas independentes.

As Galerias de arte são, sem dúvida alguma, os equipamentos culturais analisados que apresentam maior concentração espacial, se localizam em poucos distritos do município de São Paulo e também são aqueles em que quase a totalidade, mais de 94,5% são mantidos pela iniciativa privada. Assim, segundo dados da Secretaria Municipal de Cultura (2012) apresentadas na tabela 7 (Galerias de Arte no Município de São Paulo), as galerias de arte públicas são escassas, de um total de 185 galerias, apenas 5 são estaduais e outras 5 são municipais, todas as outras são privadas. Portanto, as galerias particulares movimentam um expressivo mercado de arte dispostos em centenas de espaços onde realizam mostras, exposições e comercialização.

Tabela 7: Galerias de Arte no Município de São Paulo

Rede Mantenedora	2006	2007	2010	2012
Total	114	170	181	185
Estadual	5	5	5	5
Municipal	4	4	5	5
Particular	105	161	171	175

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura / Guia da Folha de São Paulo

Elaboração:

organizado: Pedro Damião, 2014

SMDU/Dipro

Nos seis anos analisados, na tabela acima, o número de galerias particulares cresceu cerca de mais de 66%, eram 105 em 2006 e passaram para 175 em 2012. Enquanto isso, no mesmo período analisado as galerias de arte

públicas tiveram o incremento de apenas um único equipamento cultural. Dessa maneira, fica evidente o papel exercido pela iniciativa privada na oferta desse tipo de equipamento cultural, também fica evidente o crescimento do mercado de arte plástica no município.

Do total de 96 distritos administrativos que compõem o município de São Paulo, as galerias de arte se concentram em apenas 25 destes: Jardim Paulista (52 galerias particulares), Pinheiros (45 galerias particulares), Itaim Bibi (15 galerias particulares), Consolação (10 galerias particulares), Santa Cecília (8 galerias particulares e 1 estadual), Moema, Vila Mariana e Bela Vista (6 galerias particulares), República (4 galerias particulares e 2 municipais), Morumbi e Santo Amaro (4 galerias particulares), Sé (3 galerias particulares e 1 estadual), Liberdade (2 galerias municipais e 1 particular), Barra funda (1 galeria estadual e 1 particular), Perdizes e Alto de Pinheiros (2 galerias particulares), Cachoeirinha (1 galeria municipal), Brás e Santana (1 galeria estadual) e Butantã, Vila Andrade, Lapa, Tatuapé, Campo Belo, Cambuci (1 galeria particular).

Pelo fato de serem escassas especificaremos quais são as galerias de arte públicas bem como o distrito em que estão localizadas. As galerias municipais são: Biblioteca Mário de Andrade (República), Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (Cachoeirinha), Centro cultural São Paulo (Liberdade), Galeria Olido (República). Já as galerias estaduais são: Arquivo do Estado (Santana), Mezanino da Estação Brás - CPTM e Metro (Brás), Estação Sé do Metro (Sé), Galeria de Exposições do Complexo Júlio Prestes (Santa Cecília), Memorial da América Latina (Barra Funda). Como podemos observar alguns dos equipamentos públicos que apresentam galerias de artes não foram concebidos exclusivamente para abrigar tal função e muitas vezes, sobre o pretexto de popularização da arte,

apresentam espaços que carecem de uma melhor infraestrutura para determinado fim.

Galerias de Artes

Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 7: Galerias e arte

Podemos perceber a grande concentração destes equipamentos culturais na zona oeste do município, se destaca como área de localização privilegiada para as galerias de arte os distritos: Jardim Paulista, Pinheiros e Itaim Bibi, sobressaindo os bairros dos Jardins, Pinheiros e Vila Madalena onde encontram-se tanto as tradicionais e já renomadas galerias: Galeria André, Dan, Luisa Strina, Nara Roesler, Luciana Brito, Casa Triângulo, Marília Razuk, Fortes Vilaça, Millan e Galeria Raquel Arnaud, bem como as novas e destacadas galerias: Galeria Choque Cultural, Zipper Galeria, Galeria Almeida e Dale, Spray Galeria, Galeria da Rua, Fass, Lume, Mendes Wood, A7MA, Galeria Emma Thomas, Central Galeria de Arte, Galeria Marília Razuk e Galeria Leme. Dentre estas novas galerias, ressaltamos o trabalho realizado pela Galeria Leme, localizada no bairro do Butantã (fora do habitual circuito das galerias) e pela Zipper Galeria, localizada nos Jardins, no ano de 2013 foram eleitas as melhores galerias de arte de São Paulo. Quem organizou tal enquête foi o Guia da Folha ⁴, participaram da votação, público interessado e júri especializado.

Ainda na zona oeste, é curioso observar o processo que ocorre no bairro da Barra Funda, na última década os galpões das antigas fábricas passaram a abrigar galerias e ateliês de arte, tal processo ocorre, pois o bairro apresenta amplos galpões com alegueis relativamente baixos e por se localizar próximo à região central da cidade e de importantes eixos viários, como a Marginal Tietê, a Av. Pacaembu, Av. Sumaré e ao Elevado Costa e Silva. Assim, o bairro outrora pólo industrial assume novas características ligadas à oferta de equipamentos

⁴ Guia da Folha: Edição Especial - Os Melhores de São Paulo 2013.

culturais e de negócios relacionados à produção de artes plásticas. As principais galerias fixadas no bairro são: Galpão Fortes Vilaça, Galeria Transversal, Caribé Galeria de Arte e a Baró. Dessa maneira, tudo indica que a Barra Funda está se configurando no novo pólo de arte de São Paulo.

O mapa 7 (galerias de arte) apresentado na página 73, indica a região central do município, sobretudo os distritos de Consolação, Santa Cecília e Bela Vista como aqueles que também concentram galerias de arte, no entanto o número destas é bem menor se comparado àquele encontrado nos distritos da zona oeste. As principais são: Vermelho, Matilha Cultural, Espaço Zebra, Scarlae, Galeria Pilar, Fibra Galeria, Casa de Artes Galeria, Escritório de Arte de São Paulo, Espaço 465, Galeria Deco, Galeria Mercúrio, QAZ Galeria de Arte e Instituto Moreira Salles, Instituto de arte Contemporânea, e Instituto Europeu de Designe.

Dentre as centenas de galerias de arte particulares ressaltamos a importância da Fundação Bienal de São Paulo devido a inegável contribuição na promoção, divulgação e desenvolvimento das artes plásticas no Brasil e também por se configurar como uma influente instituição internacional de promoção de arte contemporânea. Desde 1962 a instituição é responsável em organizar uma das mais importantes exposições de arte do mundo, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Tal evento desde 1957 é sediado no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, amplo prédio ícone da arquitetura modernista, projetado por Oscar Niemeyer. O Pavilhão localiza-se no Parque do Ibirapuera, distrito de Moema, região sudoeste do município.

A 31ª Bienal de Arte de São Paulo foi inaugurada em setembro de 2014, com o tema: "Como aprender com coisas que não existem", tem como proposta

realizar uma reflexão sobre temas políticos que dialoguem com os conflitos e misérias sociais existentes na sociedade contemporânea, principalmente vivenciada nos países em desenvolvimento. Para tal foram selecionados mais de 200 obras de 86 artistas do mundo todo, privilegiando artistas da América Latina e do Oriente Médio.

De acordo com a Fundação Bienal, as duas últimas Bienais atraíram mais de 500 mil visitantes em cada edição, além do público registrado nas itinerâncias realizadas em diversas cidades do país, que na 29ª Bienal foi de 230 mil visitantes e na 30ª Bienal foi de 185 mil visitantes. Ainda de acordo com a instituição, a relevância de seu trabalho não se dá somente através da exposição, difusão e fomento da arte, a importância surge devido aos diferentes programas educativos realizados pela instituição. O contato de estudantes, professores, educadores escolas e centros culturais com a arte e com cursos específicos sobre arte contemporânea promoveriam a ampliação do conhecimento, da vivência e uma maior inserção social.

Nas demais áreas da cidade a presença das galerias de arte é muito dispersa, sendo praticamente ausente nos bairros periféricos, exceção a esta regra ocorre no distrito de Nova Cachoeirinha, Zona Norte do município, lá se localiza o Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso - CCJ, equipamento cultural público, mantido pelo poder municipal. O CCJ apresenta um setor dedicado exclusivamente à curadoria e exposição de artes plásticas em suas mais diversas linguagens.

O fato de praticamente inexistir galerias de arte nos distritos e bairros que compõem a periferia do município de São Paulo e estes estarem situados, sobretudo nos distritos da zona oeste que apresentam bairros cuja população

possui elevada escolaridade e poder aquisitivo revela a quem estes equipamentos culturais são destinados. Ou seja, são ofertados à parcela da população que teoricamente possuem um capital cultural que os levassem a realizar a fruição de artes plásticas no geral. Além disso, tal população se configura como àquela que possui situação financeira capaz de custear o valor das entradas as exposições e inclusive, eventualmente, adquirir alguma das obras à venda. Portanto, a localização das galerias de arte esta intimamente relacionada à existência tanto de um lugar social específico como de um mercado consumidor elitizado.

Salas de Teatro e cinemas nos Centros Educacionais Unificados - CEUs

Analisaremos a partir de agora a distribuição espacial das salas de teatro e cinema localizadas nas unidades dos Centros Educacionais Unificados - CEUs. Para melhor entendimento da importância de tal equipamento cultural no município de São Paulo é necessário discorrermos sobre suas principais características. Somente dessa maneira, perceberemos o essencial deste projeto e como muito se deferência dos outros equipamentos culturais analisados anteriormente neste capítulo.

A gênese do que posteriormente veio a ser o projeto dos CEUs ocorreu a partir da organização popular. As camadas populares da sociedade participaram das reuniões e assembléias de elaboração do orçamento participativo do ano de 2001 promovidas pela Prefeitura do Município de São Paulo. A gestão Marta Suplicy reconheceu a existência de demandas dos moradores dos bairros periféricos da cidade, muitas vezes decorrentes da exclusão e segregação

socioespacial que vivenciavam. Assim, como uma das formas de combater a vulnerabilidade social propôs projetos de promoção ao combate a essa exclusão. Portanto, em sua essência os CEUs seriam políticas públicas de proteção social que romperiam com o chamado "ciclo da pobreza". (CANGUSSÚ, 2010, p. 24)

Sendo assim, em busca de realizar tal missão, desde o ano de 2003 até 2012 foram inauguradas 45 unidades dos CEUs. Segundo dados da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo cada uma das unidades possui quatro objetivos fundamentais: Promover o desenvolvimento integral da criança e dos jovens; se tornar pólo irradiador de desenvolvimento da comunidade; um pólo de inovação de experiências educacionais e promover o protagonismo infanto-juvenil. Para a garantia de tais objetivos os CEUs teriam como principio educacional a garantia à educação que leve ao desenvolvimento integral através do aprendizado não somente oriundo da educação formal, mas que incluía atividades sócio-culturais, artísticas, esportivas, recreativas e de inclusão digital como formas de aprendizagem. (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO)

As unidades dos CEUs, dispõem cada uma delas de 13 mil m² de área construída dividida em três blocos, o didático, o esportivo e o cultural. O Bloco Didático é composto por um Centro de Educação Infantil (CEI) com capacidade para atender 300 crianças de 0 a 3 anos; a Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI) com capacidade para atender 900 crianças de 4 a 6 anos; e a Escola Municipal de Educação Fundamental (EMEF) com capacidade para atender 1260 crianças de 7 a 14 anos, durante o dia e durante o período da noite funciona a Educação de Jovens e Adultos (EJA) capacidade para atender 630 jovens e adultos. Junto ao bloco didático encontra-se o prédio administrativo e o refeitório.

O segundo bloco é o Esportivo, ele é composto por quadras externas (poliesportiva e de voleibol), uma quadra poliesportiva interna, sala de ginástica e com piscinas, uma semi-olímpica, uma infantil e outra para recreação.

No Bloco Cultural, bloco que mais nos interessa em nosso estudo, encontra-se um conjunto cultural formado por uma sala multifuncional destinada tanto a apresentações e ensaios teatrais como a exibições cinematográficas, cada CEU possui essa sala cuja capacidade é de 450 lugares. O bloco cultural apresenta ainda biblioteca, estúdio de produção e gravação multimídia (imagem e som) e fotográfico, salas para oficinas de artes, dança, música e outras atividades, com instrumentos musicais e aulas de iniciação artística, ministradas poricineiros contratados temporariamente para prestarem tal serviço e sala de telecentro com computadores de uso livre para a comunidade. Além disso, algumas unidades dos CEUs possuem centro comunitário com espaços para atividades da comunidade e padaria comunitária que oferece cursos profissionalizantes. (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO)

Como mencionado anteriormente, as unidades dos CEUs possuem uma sala multiuso para a realização de apresentações de teatro ou de cinema,

A tabela 8 (Salas de Teatro e Cinema - Centros Educacionais Unificados - CEUs no Município de São Paulo) indica a evolução do número de unidades dos CEUs, bem como o acréscimo do número das salas de teatro e cinema presentes no Bloco Cultural, anteriormente já mencionadas.

Tabela 8: Salas de Teatro e Cinema - Centros Educacionais Unificados - CEUs no Município de São Paulo

Rede Mantenedora		2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2012
Municipal	Salas	17	21	21	21	25	41	45	45
	no de Assentos	7.650	9.450	9.450	9.450	11.250	18.450	20.250	20.250
Fonte: Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria Municipal de Educação									
Elaboração: Pedro Damiano, 2014									

De acordo com a Secretaria Municipal de Educação, os primeiros CEUs foram entregues a partir de agosto de 2003, neste ano foram inauguradas 17 unidades: CEU Perus, CEU Cidade Dutra, CEU Jambeiro, CEU Rosa da China, CEU Butantã, CEU Aricanduva, CEU Parque Veredas, CEU Vila Atlântica, CEU Meninos, CEU Pêra Marmelo, CEU Inácio Monteiro, CEU São Mateus, CEU Vila Curuçá, CEU Alvarenga, CEU Navegantes, CEU Três Lagos e CEU Parque São Carlos. No ano de 2004 foram inauguradas apenas 4 unidades: CEU São Rafael, CEU Campo Limpo, CEU Paz e CEU Casa Blanca

Dessa maneira, nos anos da gestão da Prefeita Marta Suplicy (2000 - 2004) na qual foi elaborado o projeto dos Centros Educacionais Unificados - CEUs foram inauguradas 21 unidades, no entanto, nos dois anos seguintes, 2005 e 2006, já sob a gestão do prefeito José Serra substituído por Gilberto Kassab, não foram entregues nenhuma nova unidade.

Somente no ano de 2007 é a gestão Kassab retoma a inauguração de novos CEUs, assim, outras 4 unidades foram entregues à população paulistana: CEU Vila Rubi, CEU Jaçanã, CEU Água Azul e CEU Azul da Cor do Mar. Em 2008 a prefeitura do município inaugurou novas 16 unidades: CEU Quinta do Sol, CEU

Guarapiranga, CEU Vila do Sol, CEU Lajeado, CEU Jardim Paulistano, CEU Cantos do Amanhecer, CEU Feitiço da Vila, CEU Sapopemba, CEU Três Pontes, CEU Caminho do Mar, CEU Alto Alegre, CEU Tiquatira, CEU Parque Anhanguera, CEU Capão Redondo, CEU Paraisópolis e CEU Parelheiros.

No ano de 2009 foram entregues as últimas 4 unidades: CEU Parque Bristol, CEU Raposo Tavares, CEU Jaguaré e CEU Formosa. Com tais unidades o município de São Paulo passou a possuir o total de 45 Centros Educacionais Unificados, pois entre os anos de 2010 e 2012, novas unidades não surgiram. A seguir, apresentamos o mapa das unidades dos Centros Educacionais Unificados.

Salas de teatro e cinema nos Centros Educacionais Unificados - CEUs
Distritos do Município de São Paulo - 2012

Mapa 8: Salas de museus e teatros nos CEUs

Vimos à evolução do numero de unidades dos CEUs ao longo dos anos, o mapa apresentado revela a localização de tais unidades nos distritos administrativos que compõem o município de São Paulo.

A escolha das áreas que abrigariam as unidades dos CEUs não ocorreu ao acaso, e sim a partir de uma análise socioeconômica que teve como parâmetro um estudo qualitativo, o Mapa da Inclusão/ Exclusão social do Município de São Paulo (2000). De acordo com o Instituto Polis (2002), existe interdependência entre exclusão e inclusão social, pois "só existe exclusão a partir de uma dada situação de Inclusão". Tal estudo produziu um índice territorial intraurbano, baseado em um conjunto de indicadores sociais que, quando agrupados, mediam quatro dimensões: autonomia, qualidade de vida , desenvolvimento humano e equidade. (INSTITUTO PÓLIS, 2002)

Assim, o referido mapa, no qual baseou posteriormente a escolha das áreas onde seriam construídos os CEUS, revela a hierarquização de regiões do município de acordo com o grau de exclusão/inclusão social que tais áreas apresentavam no ano de 2000. Nesse processo, vale lembrar, que os terrenos escolhidos para as construções foram decretadas pela Prefeitura de São Paulo como áreas de utilidade pública. Além disso, concomitante a construção de tais equipamentos públicos foi levantada cinco necessidades básicas a serem sanadas nos bairros que abrigaram as unidades CEUs: Melhoria das escolas do entorno; canalização de correios próximos; melhoria na infraestrutura das vias públicas adjacentes; redirecionamento de tráfego e transporte coletivo locais e regularização de terrenos para a implantação dos CEUs. Desse modo, percebe-se a intenção de ocorrer o desenvolvimento e a melhoria da qualidade de vida da população residente no bairro.

Respeitando tal critério a distribuição espacial dos CEUs, passou a ser a seguinte: Na zona leste existem 18 CEUs: CEU Inácio Monteiro e CEU Água Azul (distrito da Cidade Tiradentes), CEU Alto Alegre e CEU São Mateus (Iguatemi), CEU Aricanduva (Cidade Líder), CEU Azul da Cor do Mar (Itaquera), CEU Formosa (Aricanduva), CEU Lajeado e CEU Jambeiro (Lajeado), CEU Parque São Carlos (Vila Jacuí), CEU Parque Veredas (Itaim Paulista), CEU Quinta do Sol (Cangaíba), CEU Sapopemba e CEU Rosa da China (Sapopemba), CEU São Rafael (São Rafael), CEU Tiquatira (Tatuapé), CEU Três Pontes (Jardim Helena) e CEU Vila Curuçá (Vila Curuçá)

Na zona sul existem 17 CEUs: CEU Alvarenga (distrito de Pedreira), CEU Caminhos do Mar (Jabaquara), CEU Campo Limpo e CEU Cantos do Amanhecer (Campo Limpo), CEU Capão Redondo e CEU Feitiço da Vila (Capão Redondo), CEU Casa Blanca (Jardim São Luís, CEU Cidade Dutra e CEU Vila Rubi (Cidade Dutra), CEU Guarapiranga e CEU Vila do Sol (Jardim Ângela), CEU Meninos e CEU Parque Bristol (Sacomã), CEU Navegantes e CEU Três Lagos (Grajaú), CEU Paraisópolis (Vila Andrade) e CEU Parelheiros (Parelheiros).

Na zona norte do município de São Paulo existem ao todo 7 Centros Educacionais Unificados - CEUs: CEU Jaçanã (distrito de Tremembé), CEU Paz (Brasilândia), CEU pêra Marmelo (Jaraguá), CEU Perus (Perus), CEU Jardim Paulistano (Freguesia do Ó), CEU Parque Anhanguera (Anhanguera) e CEU Vila Atlântica (São Domingos).

Na zona oeste de São Paulo existem apenas Três CEUs: O CEU Butantã (distrito do Rio Pequeno), CEU Jaguaré (Jaguaré) e o CEU Uirapuru (Raposo Tavares).

Já nos distritos administrativos que compõem o centro de São Paulo inexistem Centros Educacionais Unificados.

O mapa 9 (Centros Educacionais Unificados) apresentado na próxima página representa áreas em cores frias, divididas em 10 classes, variando do azul mais claro (índice 0,00) para o azul escuro (índice 1,00), são aquelas que apresentam melhores índices de inclusão, ou seja, melhores indicadores sociais. Dessa maneira, as áreas que possuem melhores indicadores sociais se localizam nos distritos administrativos que compõem parte da região oeste e sudoeste, dentre estes destacamos Moema e Jardim Paulista únicos a apresentarem índices acima de 0,50, e inclusive em algumas áreas atingindo o índice de 1,00, valor mais elevado de inclusão social. Além dos distritos já citados, outros que possuem índices variando entre 0,00 e 1,00 são partes do distrito de Santo Amaro, Campo Grande, Santana, Tatuapé e Água Rasa.

As áreas que o mapa 9 revelou como sendo aquelas com baixos indicadores sociais são representadas em cores quentes, estas também foram divididas em 10 classes, variando do amarelo mais claro (-0,10) para o vermelho escuro (- 1,00). Sendo assim, tais áreas vão se irradiando a partir das áreas que apresentam melhores indicadores sociais, embora existam exceções, podemos notar a existência de certa lógica, quanto mais nos distanciamos da porção oeste e sudoeste do município tem-se uma diminuição gradual dos indicadores sociais

Centros Educacionais Unificados (CEUs) - 2012
 Mapa da Exclusão/Indusão Social - 2000
 Distritos do Município de São Paulo

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura; Guia da Folha de São Paulo.
 Secretaria Municipal de Planejamento - Sempla/ Depto. de Estatística
 e Produção de Informação - Dipro; PUC/ SP, Inpe, Instituto Pólis
 Organizado: Pedro Damiano, 2014

Mapa 9: Centros Educacionais Unificados (2012)

A análise do material cartográfico revela ainda que nas áreas com elevados índices de inclusão inexistem unidades dos Centros Educacionais Unificados, fato que comprova a quem se destina tal equipamento cultural, a população residente nas áreas com indicadores sociais baixos, justamente aquelas que sofrem pela dificuldade de acesso a inúmeros serviços públicos, no caso específico, a espaços públicos destinados a educação, cultura, esporte e lazer. Assim, a partir da observação da distribuição espacial das unidades do CEUs, percebe-se que estas formam, de certo modo, uma espécie de colar periférico, sendo presente em distritos administrativos que dificilmente possuem outro tipo de equipamento cultural dessa natureza.

Portanto, os Centros Educacionais Unificados cumprem uma importância estratégica, pois a partir da oferta de atividades culturais seriam capazes de iniciarem um processo de rompimento com a segregação socioespacial, promovendo a inclusão social a partir do desenvolvimento das comunidades locais.

1.2. Segregação socioespacial X democratização ao acesso à cultura

Buscamos evidenciar neste capítulo que a distribuição espacial dos equipamentos culturais do município de São Paulo possuem íntima ligação com o caráter segregador e excludente apresentado pelo processo de produção e reprodução do espaço urbano, ou seja, estão relacionadas às particularidades presentes na estrutura social, na dinâmica demográfica e na distribuição da população no espaço construído sob a égide do modo de produção capitalista. (BÓGUS & PASTERNAK, 2011)

Dessa maneira, embora existam em todos os lugares da cidade formas particulares de manifestações culturais, fruto da necessidade e capacidade criadora da população, a grande maioria dos equipamentos culturais aqui analisados, sejam eles públicos ou privados, com exceção das salas de teatro e de cinema presentes nas unidades dos CEUS, se especializam baseado na lógica da produção do espaço enquanto mercadoria, estes se acham instalados nas áreas centrais e nos bairros de residência de classes sociais de elite, ou seja, onde já existem demandas de uma população historicamente possuidora de maior escolaridade e renda, portanto, teoricamente, já consumidores de bens culturais. Além disso, estas áreas são aquelas de maior valorização imobiliária. (BÓGUS & PASTERNAK, 2011)

Portanto, para o entendimento da lógica da distribuição espacial dos equipamentos culturais na cidade de São Paulo tem-se que levar em consideração esses três elementos: renda, escolaridade da população residente e do entorno e valorização imobiliária do local.

Nesse sentido, as áreas periféricas da cidade de São Paulo que entre as décadas de 1970 e 2000 apresentaram um crescimento vertiginoso de sua população, não são aquelas que apresentam maior oferta de equipamentos culturais, muito pelo contrário. A oferta destes equipamentos é baixa e, em muitos distritos é inexistente, dependendo do tipo de atividade oferecida.

Portanto, concluímos que a oferta de equipamentos culturais não acompanha a lógica do crescimento do tecido urbano nem do crescimento populacional. No entanto, ela possui outra racionalidade a da acumulação do capital em determinadas áreas da cidade onde está já acontece de modo ampliado.

Somado a esta preocupação com a distribuição espacial dos equipamentos culturais Botelho (2004) ressalta a importância de também serem considerados os modos como o conjunto da população emprega seu tempo cotidiano em sua relação com práticas culturais não legitimadas, ou seja, aquelas diferentes das muitas vezes consideradas práticas de elite.

Sendo assim, se realizarmos uma análise crítica dos equipamentos culturais que a Prefeitura de São Paulo considerou no Cadastro de Equipamentos Culturais do Departamento de Estática e Produção de Informação da Secretaria de Planejamento - Sempla, percebemos que tais órgãos não se preocuparam em resguardar a diversidade dos padrões de cultura existentes no município. Portanto, quando legitimaram certas práticas culturais conceberam a existência de um público no singular, excluindo aqueles que não têm acesso, assim, realizaram um movimento contrário às políticas de democratização do acesso a cultura, uma vez que não foi reconhecida a diversidade do conjunto de hábitos e práticas culturais. A realização de uma efetiva política de democratização ao

acesso a cultura deve ser antecedida por esse reconhecimento. (BOTELHO, 2004)

Dessa maneira, tal política não se efetiva simplesmente com a criação de equipamentos culturais nos bairros onde estes inexistem. Sabemos que residir próximo a um equipamento não é garantia que este seja utilizado, o uso passa antes por condicionantes de ordem simbólica, como curiosidade, reconhecimento e identificação.

Diante disso, se faz necessário à criação de condições mínimas de aquisição de hábitos culturais, que englobe um aspecto fundamental, o reconhecimento de práticas culturais promovidas pelos diferentes segmentos e grupos sociais. Portanto, o mecanismo simbólico de legitimação do reconhecimento da diversidade cultural rompe com uma das fáceis de manifestação da exclusão social, a hierarquização cultural.

2º Capítulo

2. Da cultura hegemônica às práticas culturais contra-hegemônicas

Como já apresentado anteriormente, este estudo tem como objetivo compreender a ressignificação espacial mediada pela produção e circulação de cultura contra-hegemônica na periferia de São Paulo. Nesse sentido, as respostas e perguntas que procuramos são suscitadas a partir de um estudo tanto geográfico, quanto cultural, portanto, antes de nos aprofundarmos na discussão sobre cultura hegemônica e contra-hegemônica, achamos pertinente discorrermos acerca do que entendemos por cultura.

2.1. Considerações acerca do conceito de Cultura: da unilinearidade à teia de significados

Afinal, o que venha ser a noção de Cultura? Sem dúvida sabemos que tal discussão é extremamente complexa para realizarmos em poucas páginas, dessa maneira, partiremos do estabelecimento de um fio condutor, a contraposição de concepções distintas de cultura.

A primeira definição genérica de cultura foi proposta em 1871 por Edwrard Tylor, que a entendia como:

um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (TYLOR *apud* VELHO & CASTRO, 1978, p. 13)

Tylor entendia a cultura como um fenômeno natural, e como tal poderia ser analisado sistematicamente, visando a formulação de leis que explicassem sua gênese e transmissão.

O termo “cultura” surgiu como síntese dos termos Kultur e Civilization. Segundo Velho e Castro (1978) , “o termo 'civilização' na Alemanha significava as realizações materiais de um povo, enquanto de 'cultura' indicava os aspectos espirituais de uma comunidade” (*ibidem*, p. 15)

Edward Tylor sintetizou-os no termo inglês *Culture*. Com isso, o vocábulo abrangeu todas as realizações humanas e afastou cada vez mais a idéia de cultura como uma disposição inata, perpetuada biologicamente. A diversidade cultural, por exemplo, era explicada como resultado da desigualdade dos estágios evolutivos de cada sociedade.

Assim, caberia à antropologia a tarefa de estabelecer uma escala civilizatória com dois extremos: um representado pelas sociedades européias, e o outro pelas comunidades não européias consideradas pelos europeus como selvagens, primitivos e bárbaros. Nessa idéia fica claro o princípio evolucionista unilinear. Neste sentido, a antropologia daria o maior exemplo de etnocentrismo, institucionalizado pela própria ciência.

A reação ao evolucionismo cultural veio através de Franz Boas que defende a ideia de Relativismo cultural, atribuindo à antropologia as tarefas de reconstruir a história dos povos e de comparar a vida social de diferentes povos, ensejando o particularismo histórico ou a chamada Escola Cultural Americana. É

a partir de Boas que a multilinearidade, e só com ela, se é possível aceitar o evolucionismo cultural.

Levi Strauss também refuta a concepção unilinear da evolução cultural. Para o autor essa idéia ignora a diversidade das culturas ao fazê-las convergirem para um único ponto, além disso, as trata como se fosse uma única cultura, diferenciadas por etapas ou estágios de desenvolvimento. (LÉVI-STRAUSS, 1973)

A seguir veremos concepções multilineares do que venha ser a cultura, para este nos apoiamos basicamente nas idéias de Clifford Geertz.

A noção de "teia de significados" proposta por Max Weber na qual, " o homem é um animal que vive preso a uma teia de significados por ele mesmo criada" (GEERTZ, 1973, p. 15) é o raciocínio no qual Geertz parte para sugerir que essa teia e sua análise seja o que chamamos de cultura:

O conceito de cultura que eu defendo, (...) 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 sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (*idem*)

No trabalho de análise dessa teia, nos diz Geertz, a missão do antropólogo é desvendar esses significados, estabelecendo relações entre si, de forma a ensejar uma interpretação semiótica do objeto analisado. E uma boa interpretação só será possível, através de um levantamento etnográfico, ou, segundo a noção de Gilbert Ryle, de uma "descrição densa". (*idem*) Dessa maneira, o que nos é indicado não é a interpretação e explicação dos fatos de forma isolada, e sim, a importância do conjunto, como ele está sendo vivido e transmitido.

Nesse sentido, a cultura não é nunca particular, mas sempre pública, pois seu significado o é, pois nasce e evolui numa reprodução espontânea socialmente construída.

Como um sistema de signos passíveis de interpretação, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles (os símbolos) podem ser descritos de forma inteligível isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1973, p. 24)

Seguindo o raciocínio do autor, podemos refutar a idéia de Tylor, de que a cultura é um fenômeno natural, e inferir que ela seja um fenômeno social, cuja gênese, manutenção e transmissão estão a cargo dos atores sociais. Portanto, a cultura seria um sistema simbólico que "deve ser considerada não como um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle (...) para governar o comportamento" (ibidem, p. 62). Ainda sob a perspectiva que considera a cultura como esse mecanismo o autor afirma que "todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura". (idem)

Não pretendemos aqui esgotar as discussões sobre a definição de cultura, apenas fazemos algumas considerações sobre o tema. Vimos que as culturas humanas não se tornam melhores ou mais evoluídas ao longo do tempo. Elas se transformam, se modificam, recebem influências, são dinâmicas. Não há culturas que estejam mais evoluídas, mais avançadas ou em estágios posteriores ao de outras. Portanto a cultura é a "teia de significados", um código, que deve ser compreendida através do entendimento das determinações de estrutura dos significados e das trocas simbólicas que compõem o contexto cultural, ou seja, a própria cultura.

2.2. Cultura hegemônica

Para compreendermos a produção cultural contra- hegemônica realizada na periferia de São Paulo utilizaremos os conceitos de hegemonia e de contra-hegemonia. Assim, realizamos uma aproximação teórica com o entendimento que o filósofo italiano Antônio Gramsci possuía sobre os fundamentos e particularidades de relações sociais formuladas a partir da direção moral, política, intelectual e cultural da sociedade realizada pelo “bloco histórico” (a aliança entre o conjunto de classes sociais dominantes).

Portanto, partimos da análise que considera a existência do antagonismo entre as classes sociais, umas exercendo a posição de dominação e outras o papel de subalternas. É sabido que esse embate a princípio se desenvolve em torno da disputa de elementos constitutivos da vida social:

Na história da sociedade e do Estado de classes, o controle das forças produtivas, das relações de produção, do processo de trabalho e da produção social do conhecimento propicia, em seu conjunto dialeticamente articulado, as condições para a hegemonia de uma classe social determinada sobre o conjunto da produção e da reprodução social da vida. A classe que controla os meios de produção material e intelectual controla também as condições objetivas e subjetivas que lhe permite afirmar a sua hegemonia histórica sobre a consciência socialmente determinada, as instituições da sociedade civil e o próprio poder do Estado. Como classe social dominante ela reúne, assim, todos os meios essenciais que fazem dela o poder material, espiritual e político hegemônico numa determinada sociedade. (DANTAS, 2008, p. 92)

Netto (2008) retoma os ensinamentos de Gramsci e adverte que somente se chegará ao real entendimento dos sentidos de hegemonia e contra-hegemonia se considerarmos a dinâmica social a partir da existência do conflito de classes e que estas são estruturantes da sociedade e produto das contradições sociais

decorrentes de relações políticas e econômicas desequilibradas. Nesse sentido Gramsci aponta,

(...) se a hegemonia é ético-política, não pode deixar de ser econômica, não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica. (GRAMSCI, 1999 - 2002, v. 3, p. 48)

Portanto, o entendimento de hegemonia e de seu oposto a contra-hegemonia deve obrigatoriamente abarcar as questões políticas e econômicas e não apenas discussões ideológicas culturais.

A análise sob esta perspectiva que incorpora a problematização estrutural tem a potência de perceber que a real intenção do bloco histórico não é simplesmente se manter no poder através do controle das ideias e sim, estabelecer o controle das forças produtivas.

Assim, para a manutenção do bloco histórico no poder dependerá do modo como este exercerá seu domínio sobre conjunto de práticas e relações sociais que organiza as estruturas produtivas e reprodutivas de uma sociedade. Essa dominação ocorre tanto pelo controle material e econômico, quanto pelo controle das ideias e das consciências, no entanto, ela somente se configura através da constituição de alianças de classes:

A hegemonia é constituída por um bloco de alianças que representa uma base de consentimento para a ordem social definida. Ou seja, é criada uma rede de instituições, de relações e de ideias, na qual uma classe dominante se torna dirigente. (BOTTOMORE, 1988, p. 177 *apud* SOUZA, 2005, p. 3)

Através dessa dinâmica, o bloco histórico impõe ao conjunto da sociedade sua visão de mundo e de convívio social através da instauração de seu poder por meio do consenso e não obrigatoriamente utilizando da coerção e força. (GRAMSCI, 1995)

Ainda a respeito de tal consideração, de acordo com Gramsci,

O fato da hegemonia pressupõe indubitavelmente que sejam levados em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida, que se forme um certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômico-corporativa; mas também é indubitável que tais sacrifícios e tal compromisso não podem envolver o essencial (...) (GRAMSCI, 1999 – 2002, v. 3, p. 48)

A efetivação do bloco histórico e sua permanência na direção da sociedade ocorrem somente quando as classes sociais dominantes, por meio de concessões, desde que não atrapalhe seus interesses, estabelecem relações de proximidade com outros grupos e setores que compõem a sociedade.

Nesse sentido, em inúmeras passagens da obra *Cadernos do Cárcere*, Gramsci explica que o consenso instaurado como condicionante à manutenção do poder do bloco histórico somente se efetiva a partir da atuação dos “aparelhos privados de hegemonia”, isto é, instituições, organizações e grupos presentes na sociedade civil que possuem relativa autonomia em relação ao Estado. (GRAMSCI, 1999 - 2002)

Assim, uma série de grupos que atuam na sociedade civil, como instituições religiosas, educacionais, culturais, partidos políticos, sindicatos, empresas, meios de comunicação, etc., no geral consolidam a concepção de mundo e os valores do bloco histórico. A filósofa e historiadora Virginia Fontes

alerta para o crescente surgimento de tais grupos e o papel de controle que exercem:

(...) essa enorme ampliação do número de entidades voltadas para organizar e convencer amplos setores populares, forjando uma sociabilidade peculiar. Tal sociabilidade se apresenta como organizativa, ativa (participante) e democrática (de cunho eleitoral). No entanto, reduz a participação popular a âmbitos estreitos, assim como bloqueia o horizonte democrático, blindando a política de forma que não se envolva transformações substantivas na vida social. (FONTES, 2008, p.146)

Percebendo quais são os grupos que compõem os “aparelhos privados de hegemonia” fica evidente o quão são presentes e ordenam nosso cotidiano em vistas da obtenção do consenso.

Aqui, não podemos deixar de considerar a função que os meios de comunicação e a grande mídia passam a exercer na defesa da manutenção do *status quo* vigente. Esse fenômeno ocorre porque, através da produção de um discurso ideologizado, baseado na visão de mundo e nos interesses do bloco histórico, a maioria dos jornais, revistas, redes de tv, sites e agências de informação promovem um duplo movimento, o primeiro seria a consolidação da coesão do conjunto das classes dominantes, a fim de evitar contradições internas à própria ideologia dominante; e o segundo é a ampliação da adesão consensual das demais classes ao pensamento dominante. (FONTES, 2008)

Esse segundo aspecto, a ampliação da adesão consensual, é analisada da seguinte maneira pelo o filósofo Rodrigo Dantas:

As ideias e representações dominantes no processo de formação da consciência socialmente determinada expressam, ideologicamente, o conjunto de práticas e relações sociais que organiza as estruturas produtivas e

reprodutivas de uma sociedade. Não se trata aqui apenas de que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios da produção e da circulação de ideias esteja submetido às representações dominantes; trata-se também de que aqueles que se acham submetidos às práticas e relações sociais que lhes são ininterruptamente reapresentadas na forma de ideias e representações dominantes tendem, na medida, a interiorizar essas práticas e ideias que lhes correspondam como condições de sua existência socialmente determinada e de sua adaptação à ordem social em que se acham inseridos de forma subordinada. (DANTAS, 2008, p. 93)

O discurso ideologizado, ou seja, a própria ideologia, divulgada pelos meios de comunicação e pela grande mídia não criam uma representação distorcida da realidade “o que nela se expressa, antes de tudo, são as condições práticas de socialização, subjetivação e adaptação dos indivíduos à ordem de dominação social em que estão de fato inseridos” (ibidem, p. 94) Portanto, o discurso ideologizado pelas ideias defendidas pelo bloco histórico seria mais um dos meios para a realização do fenômeno político ideológico que Lúcia Neves (2005) denominou de “pedagogia da hegemonia”, ou seja, um processo de aprendizado, de reeducação, cunhado pelo Estado e pelas classes sociais dominantes, organizando em três grandes grupos de ações capazes de consolidar a sociedade organizada pelo consenso em torno dos interesses hegemônicos:

- 1) formação de valores para a nova sociabilidade e o incentivo a uma participação política voltada para a mobilização política pautada em ações individuais;
- 2) repolitização dos aparelhos privados de hegemonia da classe trabalhadora, rebaixando o nível da consciência política atingido nos anos 1980, do nível ético-político para o econômico-corporativo;
- 3) estimula a criação de novos sujeitos políticos coletivos, dedicados aos interesses extra econômicos e à execução de políticas sociais governamentais (NEVES, 2005, p. 99 apud FONTES, 2008, p. 155)

Com a instauração destes três grupos de ações a visão de mundo e valores defendidos pela hegemonia as condições da produção e reprodução social da vida são racionalizadas e organizadas como condição subjetivas de sua própria existência socialmente determinada. Nesse sentido, para que tal processo ocorra às ideias transmitidas pela ideologia tem-se que obrigatoriamente passar por universais ao conjunto da sociedade e não como exclusivas das classes detentoras do poder.

2.2.1. Indústria cultural

Na tentativa de compreender a sociedade na primeira metade do século XX, através das bases teóricas do materialismo histórico dialético, Adorno e Horkheimer, junto com outros pensadores, como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Herbert Marcuse formam uma corrente crítica de pensamento denominada de Escola Hegeliana da Frankfurt. A produção intelectual dessa escola elucida uma série de elementos constitutivos da sociedade capitalista de sua época, propõem novas problemáticas, conceitos e termos metodológicos, assim, atualizam o pensamento crítico.

Sob esta perspectiva é que bordaremos o tema da produção cultural hegemônica, assim, as ideias básicas aqui presente refletem as leituras de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Estes autores propõem na obra *Dialética do Esclarecimento* publicada em 1946 o conceito de Indústria Cultural, a fim de

analisar a produção cultural mediada pelas lógicas capitalistas de produção tanto de bens culturais, como dos próprios consumidores.

Para Adorno (1995), a partir do século XX as manifestações e bens culturais tem seu sentido legítimo alterado, ou seja, deixam de serem elementos da realização social da reprodução da vida, destituída de qualquer outro valor, e passa a se subordinar as relações tipicamente baseadas na produção de mercadorias, ou seja, se transforma em um produto. A indústria cultural oferece de diversas formas, bens padronizados visando satisfazer as demandas identificadas como distinções as quais os padrões de produção devem responder. Seria pelo intermédio de um modo de produção industrial: seriação-padronização-divisão do trabalho. (MATTELART, 2002 p. 77)

Como a lógica que organiza a indústria cultural é a da administração das corporações transnacionais ela precisa criar mercadorias padronizadas que sejam facilmente consumíveis em todos os países, pois tem como premissa satisfazer as necessidades e demandas por ela mesma criada em escala global. Essa estratégia de produção e distribuição de bens culturais é analisada pelo sociólogo Renato Ortiz:

O desenraizamento dos produtos é algo fundamental para o pensamento administrativo. Se cada objeto fosse determinado por sua territorialidade, ou pelo gosto local, as premissas de uma administração global seriam inviabilizadas. A “universalidade” do produto garante o elo entre as diversidades existentes. Computadores, remédios, cartões de crédito, bonecas Barbie e roupas Benetton são universais, pois corresponde a existência de um mercado mundial. (ORTIZ, 2000, p. 151)

É importante ressaltar que nesse processo os sujeitos sociais são destituídos de qualquer outra característica que os individualize que os

particularize, assim, são reificados e se tornam consumidores e não mais cidadãos, ou qualquer outra coisa. Portanto, agora o que os define é o tipo de mercadoria que consomem, e não é mais sua autonomia.

O ramo especializado da indústria cultural que atua como grande responsável pela criação dos desejos e necessidades planejadas e organizadas em escala global é a publicidade. Henri Lefebvre teceu as seguintes considerações sobre o poder que a publicidade possui no mundo moderno:

Qual o papel da publicidade? O publicitário é o demiurgo da sociedade moderna, o mágico todo poderoso que concebe vitoriosamente a estratégia do desejo? Ou não passa de um modesto e honesto intermediário que informa as necessidades e faz saber que este ou aquele objeto se prepara para a satisfação do consumidor? Entre estes dois casos extremos aparece uma verdade que conduz a uma teoria da publicidade. O publicitário produz as necessidades? Modela o desejo, a serviço do produtor capitalista? (LEFEBVRE, 1991, p. 63)

Diante do exposto a função da publicidade não seria apenas o de criar as necessidades e sim contribuir na criação da perda da autonomia do sujeito mediante a formação de uma consciência alienada, isso ocorre, pois ela promoveria a tolerância à planificação e organização da vida. Dessa maneira, nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p. 135), “a publicidade e a indústria cultural se confundem”.

Adorno (1995) identifica esse processo como uma violência, portanto, o autor conclui que a indústria cultural é violenta na medida em que ela nega ao sujeito social sua autonomia sem que ele dê conta disso, ou seja, ele é iludido. Outro aspecto violento da indústria cultural seria a perpetuação repetida à exaustão de clichês e estereótipos carregados de preconceitos: misoginia, homofobia, banalização da violência, erotização do corpo feminino, intolerância a

população pobre e ao negro e, desmerecimento das manifestações culturais populares e tradicionais.

Portanto, nessa breve explanação, tentamos compreender a indústria cultural, assim, vimos que ela é o processo industrial de produção racionalizada e organizada da cultura, e tem como objetivo o consumo padronizado em escala global. Dessa maneira, a indústria cultural estaria a serviço da reafirmação dos interesses e da visão de mundo das classes dominantes, pois ela reafirma através de seus produtos a consolidação da coesão do conjunto destas classes e a ampliação da adesão consensual das demais classes ao pensamento dominante.

2.3. Cultura contra-hegemonica

Nas discussões do que venha ser o contra-hegemônico compartilhamos das ideias de Raquel Paiva (2008), pois a autora não considera contra-hegemonia como o movimento de substituição de uma força pela outra, ou nos termos gramscianos da substituição um bloco histórico por outro.

A radicalidade do que se pode configurar como contra-hegemonica talvez resida no fato de não se desejar nunca o lugar de sujeito hegemônico, no fato de a contra-hegemonia se reorientar por uma razão fundamental que se configure de modo contrário e oposto à hegemonia. É uma contraposição que pode vir acompanhada de ações e atuações o cotidiano, que pode e deve vir acompanhada de uma reflexão contundente do *status quo*, e que, necessariamente, vem harmonizada com o desejo de recusa da situação dominante. (PAIVA, 2008, p. 165)

Logo, pensar a contra-hegemonia é compreendê-la em oposição ao hegemônico, e não simplesmente enquanto uma força que está em disputa e revezamento com outra força pelo poder, á fim de se tornar hegemônica.

Consideramos os coletivos culturais da periferia de São Paulo como detentores de práticas contra-hegemonicas, pois percebemos a forte oposição discursiva que apresentam em relação àquela espetáculo-midiática, elaborada pelos agentes da indústria cultural.

Exatamente por apresentarem essa oposição consideramos que tais coletivos não produzem cultura e sim a criam. Essa compreensão decorre, pois temos o entendimento de que quem produz cultura são os agentes hegemônicos ligados a indústria cultural. Entendemos que produzir cultura é entendê-la inserida na lógica de produção e reprodução de mercadoria, é produzi-la sob a racionalidade industrial. Dessa maneira, os coletivos culturais realizam um movimento oposto a este, eles criam cultura, criam condições para bens e práticas culturais florescerem “livres” das imposições de mercado.

O Filósofo espanhol Adolfo Sánchez Vázquez, empenhado em estudar as ideias estéticas presente na obra de Marx, apresenta a tese da “incompatibilidade entre liberdade de criação e criação para o mercado” como uma relação entre liberdade e necessidade.

O artista luta para defender sua liberdade de criação e, portanto, luta contra o que representa uma ameaça a essa liberdade na sociedade capitalista, a saber, a tendência a tratar a obra como mercadoria, ou seja, a integrar sua criação artística no universo alienado da produção material. Na medida em que o conceito de produtividade aplicado pelo capitalismo ao trabalho artístico estabelece uma contradição radical entre arte e capitalismo, todo verdadeiro artista que pretende criara por uma necessidade interior, e não pelas necessidades impostas pelo mercado, entra em conflito com

o sistema econômico-social que coage e limita suas possibilidades criadoras. (VÁZQUEZ, 2010, p. 200)

Dessa maneira, quando utilizamos a noção de criação cultural, ou liberdade de criação, noção criada por Marx, queremos nos afastar da noção de produção cultural, isto é, da lógica de produção de bens culturais mediados pela lógica da produção e reprodução de mercadorias. Nesse sentido o que é produzido é mercadoria e o que é criado necessariamente é um processo posto ao primeiro.

Ter na contra-hegemonia o fundamento de práticas e bens culturais, mesmo que no discurso dos sujeitos envolvido na criação cultural não seja explicitada de maneira clara e objetiva, é se alinhar a noção de liberdade de criação. Assim, criar nos dá um sentido de liberdade, de criatividade e de emancipação à lógica da mercadoria. Diante dessa reflexão, podemos julgar que as principais características dos coletivos culturais são promover a criação cultural, a partir de seu funcionamento não condicionado por hierarquias, e criar atividades culturais que dialoguem com a identidade presente na periferia e que estabeleça críticas à realidade por eles vivenciadas.

Assim, esclarecemos que os coletivos culturais localizados na periferia de São Paulo são um tipo de associação que guarda particularidades em seu funcionamento decorrentes do entendimento de mundo dos sujeitos sociais que o compõe. Por isso, não deve ser entendido como simples associação entre artistas e produtores culturais.

Essa contraposição ao hegemônico, aos valores dominantes é inovadora na medida em que gera novos pensares, as consciências se libertam daquelas racionalizadas pelo bloco histórico, surge um novo ambiente societário de compartilhamento de experiências comuns no qual vida e arte se aproximam.

Portanto, estes coletivos se contrapõem e superam as determinações da homogeneização e padronização capitalista dos bens culturais, permitindo uma autoconscientização, bem como, situam e inserem de forma crítica o sujeito na sociedade. Promovem assim, relações sociais emancipatórias, levando os sujeitos envolvidos a atribuírem novos significados e valores aos elementos que constituem sua existência, como o espaço urbano, que passa a ser vivido.

A atribuição de novos significados e valores no sujeito pode ser percebidas em suas falas, no tema das atividades culturais propostas, no modo como estas se realizam, na forma como constroem suas sociabilidades, no modo como entendem sua função social e também no modo particular com que passam a se relacionar com o espaço da cidade.

O espaço da cidade, principalmente o espaço público deixa de ser visto enquanto local da realização da valorização do capital, atenua-se seu valor de troca e, sua valorização passa a se dar através do uso, ou seja, da realização da vida a partir do encontro e da convivência. Assim, a partir de laços de reconhecimento e de pertencimento, se distanciam da racionalidade que o capitalismo impõe ao espaço.

Dessa maneira, muitas vezes as atividades culturais promovidas pelos coletivos ocorrem no espaço público, ruas, praças, becos, parques, margens de rios são apropriados e mesmo que temporariamente estes se tornam lugares da imaginação, do jogo, da festa, ou seja, da realização de criação e fruição cultural. Filho & Cabral (2008), quando estudam contra-hegemonia e resistência juvenil nos movimentos mundiais da contestação da ordem neoliberal, pensam o uso do espaço por parte destes da seguinte maneira:

Em oposição ao livre-mercado, brota das ruas, parques e praças reconquistadas a prefiguração de uma sociedade livre e solidária, baseada na expansão, revitalização e recriação do espaço público como lugar de interação (não mediada pelo consumo de mercadorias) e camaradagem entre cidadãos conscientes e participativos. (FILHO & CABRAL, 2008, p. 182)

A importante atuação que os coletivos culturais da periferia têm na determinação da história dos lugares onde realizam suas atividades culturais surge porque o modo como usam o espaço público, a partir da ressignificação espacial mediada pela realização da criação, circulação e fruição de atividades culturais, permite a democratização do acesso tanto ao espaço quanto aos próprios bens culturais.

A prática cultural realizada pelos coletivos constitui um ambiente divergente daquele reafirmado pela indústria cultural, uma vez que criam espaços de resistência, rompendo com o consenso e com o consentimento estabelecido pelas bases ideológicas da ordem hegemônica.

Essas estratégias do modo como se estabelece a contraposição e resistência dos coletivos culturais da periferia às relações capitalistas de produção pode ser entendida como um exemplo contemporâneo daquilo que Gramsci entendia por “guerra de posição”, ou seja, táticas de enfrentamento ético-político que se contrapõe ao consenso do bloco histórico.

Portanto, no horizonte da atuação dos coletivos culturais está o empoderamento dos sujeitos sociais a partir da reafirmação de seu direito de se manifestar e de se expressar através da cultura. Ou seja, o que está em jogo é a contestação do senso comum e a transformação das consciências pelo reconhecimento da valorização da visão de mundo destes sujeitos sociais e o restabelecimento de seu protagonismo em seus processos históricos.

3º Capítulo

3. Aproximações entre a Fenomenologia e a Geografia

No estudo em questão nos preocupamos em compreender as ressignificações espaciais mediadas pela produção cultural uma perspectiva fenomenológica que trata o fenômeno e ser de modo associados, assim, o pensamento filosófico que norteará nossas considerações serão aqueles proposto pela fenomenologia moderna, tendo como seu fundador Edmund Husserl (1859-1938) e posteriormente reelaborada por outros filósofos. Sendo, assim, se faz necessário compreendermos o sentido da fenomenologia.

3.1. A fenomenologia, em busca da essência.

De acordo com Dartigues (2010, p. 9) a etnologia do termo fenomenologia é o "estudo ou a ciência do fenômeno". Fenomenologia é uma palavra formada por duas partes, que separadas possuem significados particulares: "Fenômeno" que significa *aquilo que se mostra*. E "Logia", deriva da palavra *logos* que significa *pensamento, capacidade de refletir*. Assim, fenomenologia seria a reflexão sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra". (ALES BELLO, 2006, p. 18).

Esse exercício de buscar o significado e a origem do termo fenomenologia é interessante, porém, não é muito esclarecedor em revelar seu real sentido, pois, ao longo do desenvolvimento da filosofia este foi tema de acaloradas discussões

que resultaram em diferentes entendimentos. Assim, inúmeros autores contribuíram para o estabelecimento do horizonte fenomenológico (GOMES, 1996)

Novo Órganon obra publicada em 1764, escrita por J. H. Lambert é considerada a primeira publicação a conter o termo fenomenologia, entendida como "teoria da ilusão sob suas diferentes formas". A partir dessa concepção recebeu diferentes significados, Kant foi um dos primeiros filósofos que se apropriou do termo, em carta datada de 1770 endereçada ao próprio Lambert, propõe a "*phaenomenologia generalis*", ou seja, uma "disciplina propedêutica que deve preceder a metafísica", tais pensamentos darão fundamentação à primeira seção de seu celebre obra *Crítica da razão Pura*. (DARTIGUES, 2010, p. 9)

De acordo com Gomes (1996) para Kant,

(...) o fenômeno é aquilo que nos aparece pela percepção e seu conhecimento depende do entendimento humano, definido ao mesmo tempo pela forma de sensibilidade e pela forma de inteligência. O conhecimento é portanto função da intuição sensível e das categorias gerais do conhecimento frente à diversidade fenomenal. O fenômeno é a parte inteligível de uma experiência ao mesmo tempo sensível e racional. (GOMES, 1996, p. 116)

Portanto, quando Kant se refere a fenomenologia ele problematiza a relação de correspondência entre os objetos empíricos e as formas para estes serem apreendidos através do raciocínio.

Na obra *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, publicada em 1807 a fenomenologia é pensada como o caminho científico construído pela consciência, assim, o filósofo a entende como "filosofia do absoluto, ou do espírito".

Este caminho começa pela percepção simples do mundo por parte da consciência "sentidora"; para ser intelectualizado o

objeto deve incorporar a unidade das determinações do pensamento e por este procedimento a universalidade da razão se introduz no mundo. Quando a consciência segue este caminho reflexivamente, ela se torna consciência de si. Ela é primeiramente individual, depois alcançará a universalidade pelo encontro dialético com o outro eu (GOMES, 1996, p. 117)

Mesmo diante das importantes contribuições que Kant e Hegel deram à fenomenologia⁵, somente no século XX em torno deste termo se formaria uma corrente filosófica própria, com uma noção nova daquelas apresentadas anteriormente, que ganharia força e entraria para a tradição filosófica através do pensamento de Edmund Husserl e a proposição de uma fenomenologia moderna.

A fenomenologia de Husserl é diferente daquelas propostas por Kant e Hegel, seria um terceiro modo de resolver o problema ontológico:

Enquanto a fenomenologia de tipo kantiano concebe o ser como o que limita a pretensão do fenômeno ao mesmo tempo em que ele permanece fora do alcance, enquanto inversamente na fenomenologia hegeliana, o fenômeno é reabsorvido num conhecimento sistemático do ser, a fenomenologia husserliana se propõe como fazendo ela própria, às vezes de ontologia, pois segundo Husserl o sentido do ser e do fenômeno não podem ser dissociados. Husserl procura substituir uma fenomenologia limitada por uma ontologia impossível e outra que absorve e ultrapassa a fenomenologia por uma fenomenologia que dispensa a ontologia como disciplina distinta, que seja, pois, à sua maneira ontológica - ciência do ser. (DARTIGUES, 2010, p. 11)

A fenomenologia buscada por Husserl é aquela que fenômeno e ser não podem ser dissociados, pois ambos perderiam sentido. Segundo Dartigues

⁵ Kant e Hegel formariam a fenomenologia pré-husserliana. Em Kant a "fenomenologia geral", deveria proceder da metafísica e traçar a linha divisória entre o mundo sensível e o inteligível, para evitar transposições legítimas de uma ao outro. Em Hegel "fenomenologia do espírito", a fenomenologia mostra a sucessão das diferentes formas ou fenômenos da consciência até chegar ao ser absoluto. portanto, em Hegel ela seria uma introdução ao sistema total da ciência (FILHO, 1999)

(2010), uma fenomenologia rigorosa seria aquela que a dissociação entre ser e fenômeno é refletida por ela mesma. Já uma fenomenologia banal seria aquela que não teria uma preocupação ontológica, se resignando apenas a descrição dos objetos.

A fenomenologia proposta por Husserl prioriza a percepção e entende que deve ser suprimida qualquer ideia previa que se tem sobre a natureza dos objetos e das coisas, considerando estes enquanto fenômenos, os quais devem ser analisados como aparecem na consciência. Para melhor entendermos o pensamento do filósofo, destacamos dois conceitos fundamentais no entendimento da fenomenologia: A intencionalidade e a redução fenomenológica.

A intencionalidade é um conceito filosófico medieval, oriundo do pensamento escolástico e chega à fenomenologia através das contribuições de Franz Brentano e de sua escola de psicologia descritiva. Essa contribuição

(...) consiste de inicio distinguir fundamentalmente os fenômenos psíquicos, que comportam uma intencionalidade, a visada de um objeto, dos fenômenos físicos; em seguida em afirmar que esses fenômenos podem sr percebidos e que o modo de percepção original que deles temos constitui o seu conhecimento fundamental. (DARTIGUES, 2010, p. 15)

Esse modo particular de descrição do fenômeno parte somente da experiência, reafirmando o caráter concreto da vida, tendência essa que a ciência positivista da época refutava. A partir desse conceito de intencionalidade abria-se caminho para a exploração filosófica de um novo modo de compreender a consciência e os modos de relação desta com o objeto.

Husserl se apropria do termo intencionalidade, no entanto, o reformula, dá outra significado, uma vez que crítica a psicologia descritiva pois esta toma das

ciências da natureza seu método e os aplica sem discernir que seu objetivo é outro. Assim, para o filósofo a intencionalidade seria:

A doutrina nuclear em fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos, é intencional: é essencialmente "consciência de" ou uma "experiência de" algo ou outrem. (SOKOLOWSKI, 2012, p. 17)

Compreender cada ato de consciência enquanto intencionalidade significa dizer que toda consciência é "consciência de", como acima mencionado. Tal entendimento nos faz crer que a consciência é uma atividade constitutiva por atos (percepção, imaginação, especulação, lembrança, desejo, etc), com os quais visa algo, assim, nos afasta a ideia de que a consciência seria uma substância (alma). A esses atos Husserl chama de noesis e aquilo que é visado pelos mesmos são noemas (...) Assim, vários noesis diferentes podem estar referidas a um só e mesmo noema (CHAUÍ, 1996, p. 7)

A fenomenologia, de acordo com Sokolowski (2012) é justamente a filosofia que separar e diferencia as intencionalidades, e os tipos específicos de objetos correlatos com elas. As descrições realizadas pela fenomenologia ajudam a entender os muitos modos em que podemos estar relacionados ao mundo⁶ em que vivemos.

Através da intencionalidade, o sujeito no não mais se encontra apartado, separado do mundo, descrevendo-o como abertura para o mundo. O mundo por

⁶ O mundo não é uma grande "coisa", nem a soma das coisas que foram ou podem ser experienciadas. O mundo não é uma esfera flutuando no espaço, nem uma coleção de objetos moventes. O mundo é mais como um contexto, uma configuração, um segundo plano, ou um horizonte para todas as coisas que existem, todas as coisas que podem ser intencionadas e dadas para nós; o mundo não é uma outra coisa competindo com aquelas. Ele é o todo para todas elas, não a soma delas todas, e é dado para nós como um tipo especial de identidade (...) mundo é dado somente como abrangendo todos os itens. (...) o mundo não é um conceito astronômico; é um conceito relacionado com nossa experiência imediata. O mundo é a configuração última para nós mesmos e para todas as coisas que experienciamos. O mundo é concreto e o todo atual de nossa experiência. (SOKOLOWSKI, 2012, p. 53)

sua vez, é tratado, não como interioridade do sujeito, mas como uma presença imediata do sujeito, como um modo de existir. "Estamos diante de um ser-envolvido-no-mundo". (HOLZER, 2010, p. 42)

Relacionada a intencionalidade, outro conceito que fundamenta a fenomenologia é a redução fenomenológica. Esta procura a essência na experiência particular. Na redução fenomenológica a intencionalidade enquanto sujeito-como-cogito é associado as atitudes e ao mundo vivido, resultando em sua associação com a "volta as próprias coisas", na qual se incluía o sujeito-como-cogito, em suas muitas atitudes, conhecendo a partir de sua experiência do mundo. (HOLZER, 2010)

A redução fenomenológica procura tornar evidente o ego-cogito-cogitatum, ou seja, a consciência que constitui o sentido do mundo (Giles, 1975). Constituir significa, para Husserl, "remontar pela intuição até a origem na consciência do sentido de tudo que é, origem absoluta, já que nenhuma outra origem que tenha sentido pode anteceder a origem do sentido" (DARTIGUES, 1973 apud HOLZER, 2010, p. 43)

O meio utilizado nessa perspectiva é a descrição minuciosa, realizada separada de pressupostos, bem como dos conceitos e categoriais universais, como aquelas propostas pelas ciências. Com tal procedimento, de acordo com Bello (2006) deixamos de lado tudo aquilo que não é o sentido do que queremos compreender e buscamos, principalmente, o sentido. Husserl diz que não interessa o fato de existir, mas o sentido desse fato.

Sokolowski (2012) ressalta a importância da redução fenomenológica, pois somente a partir dela é que se revela a intuição da essência, os significados universais invariavelmente em indivíduos particulares. Portanto,

(...)A essência ou eidos do objeto é constituída pelo invariante, que permanece idêntico através das variações [...] experimenta-se pois, a essência como uma intuição vivida (LYOTARD, 70 p. 18 apud HOLZER, 2010, p. 48)

Como podemos perceber até agora, o objetivo perseguido por Husserl foi fundar uma nova base racional para a ciência, buscando captar a origem do conhecimento ou essências das coisas por meio do próprio conhecimento, negando o subjetivismo e o relativismo, afirmando o mundo vivido como possibilidade de viver a experiência sensível e de simultaneamente poder pensá-la de forma racional. (BALLESTERO, 1992; LENCIONI, 2003). Citamos Merleau-Ponty, o autor centrou-se na discussão entre natureza e consciência, considerando que a relação do homem com o mundo se constitui pela percepção.

Nesse sentido, a fenomenologia passa a apresentar algumas importantes contribuições às ciências humanas. A primeira seria a valorização do mundo vivido e a segunda seria que o homem a partir de sua percepção se relaciona com o mundo, com os fenômenos. Assim, o homem apreende a realidade do mundo a partir de um movimento entre percepção, experiência e consciência. Lencioni (2003) explicita de forma mais detalhada essa dinâmica:

É preciso ressaltar que a fenomenologia consiste num método e numa forma de pensar, nos quais a “intencionalidade da consciência” é considerada chave. Essa intencionalidade se refere em relação aos atos da consciência, os objetos e a como esses objetos aparecem na consciência. Por exemplo, a percepção de uma paisagem se constitui num ato da consciência, o qual se relaciona ao ato de ver que, por sua vez, relaciona-se à forma com que esse objeto é concebido e como esse aparece na consciência. Essa formulação, certamente, pode permitir o subjetivismo próprio da experiência anterior, no entanto, deve ser superada pela consciência na construção de uma compreensão racional da experiência vivida. (LENCIONI, 2003, p. 150)

Dessa forma, a fenomenologia se coloca como oposta a toda tradição especulativa ou idealista. Abandona os pressupostos do psicologismo, refuta o positivismo e o empirismo ao mesmo tempo e se propõem como uma nova metodologia do conhecimento, buscando fugir da antinomia, da objetividade, do conhecimento ou subjetivismo gnoseológico. Assim, busca uma apreensão pura das essências e é capaz de descrever a experiência total do vivido, do humano. (NUNES, 1989 apud SPÓSITO, 2004)

3.2. A fenomenologia chega à geografia

Na década de 1920 a fenomenologia é pela primeira vez mencionada em uma publicação geográfica. Carl Sauer que em 1925 discorre sobre a fenomenologia da paisagem, lembrando que este geógrafo é ligado a geografia cultural da Escola de Berkeley. Segundo Gomes (1996) Sauer, embora tenha usado o termo fenomenologia, de modo algum se engajou nessa corrente filosófica. Analisando seu discurso, percebe que fenomenologia é reduzida de uma corrente filosófica para uma noção ligada a ordem cultural no estudo das paisagem. (GOMES, 1996)

É somente na década de 1950 que a fenomenologia é utilizada especificamente como corrente filosófica que dará base teórica-metodológica a um estudo geográfico. O geógrafo francês Eric Dardel que em 1952 publica *O Homem e a Terra. Natureza da realidade geográfica*, inegavelmente esse é o primeiro estudo geográfico com explícita influência fenomenológica. Nele Dardel se esforça em desenvolver uma geografia existencial, a partir da discussão sobre o "ser geográfico" do ser humano. Essa discussão é conduzida por uma intenção de formular a essência da geografia, assim, é proposto aos geógrafos considerar a constituição da intencionalidade da geografia. Embora Dardel tenha contribuído inegavelmente à constituição de uma geografia fenomenológica, na época sua obra não encontrou espaço no ambiente acadêmico.

A década de 1960, período de grande contestação social, ocorre uma efervescia política e cultural nos meios acadêmicos, se estabelece a crítica a institucionalização da ciência fundamentada no racionalismo objetivista, ligados

ao positivismo lógico e na lógica formal, além da crítica à ideologia da racionalidade tecnicista.

Na tentativa de explicitação destas críticas e como forma de superá-las instaura-se o movimento teórico chamado de humanista. Sob esta perspectiva o homem é considerado como produtor de cultura atribuindo valores às coisas que o cerca e arte é concebida como um meio de expressão que reúne os valores e as associações construídas pelos grupos sociais, um elemento de mediação entre a vida e o universo das representações, sendo o geógrafo capaz de reunir o maior número de elementos delas, para fazer uso em seus estudos (GOMES, 1996 apud MELO, 2009).

A ciência geográfica influenciada pela linha de pensamento fenomenológica passou, de forma geral a ser chamada de Geografia Humanista, já o pensamento geográfico influenciado principalmente pela fenomenologia de Merleau-Ponty ficou conhecido como Geografia da percepção. A chamada Geografia Humanista possui tal nomenclatura, pois seus teóricos colocaram a experiência humana no centro de seus estudos, ou seja, as categorias geográficas, como por exemplo, o espaço só poderia ser concebido a partir da perspectiva experiencial. Gonçalves (2010) recorrendo às contribuições de Nogueira discorre sobre o emprego da fenomenologia na geografia

Como método empregado à Geografia, Nogueira (2004, p. 212) escreve que “a perspectiva fenomenológica deixa de priorizar a descrição do mundo físico e humano, para descrever o mundo vivido, onde o físico/humano são elementos percebidos e interpretados pelos diversos sujeitos que os experienciam”.

Com efeito, a noção de experiência é tão importante para a fenomenologia quanto para a Geografia Humanista. A experiência é o que precede a realização dos lugares,

impregnando o espaço com conteúdo vital. Nesse sentido, a adoção de um olhar fenomenológico apresenta-se cabível para descobrir essa relação. (GONÇALVES, 2010, p. 22)

Somente diante deste contexto de renovação teórica um grupo de geógrafos buscam alternativas epistemológicas para a geografia e encontram a fenomenologia e retomam os trabalhos de Dardel. Este grupo de geógrafos culturais era formado por Relph, Tuan e Guelk, então professores da Universidade de Toronto.

Destes três professores, Relph foi o primeiro a utilizar a fenomenologia em seus estudos. Em 1970 retoma a noção de Husserl "a volta as coisas mesmas" e de "intencionalidade" que permitiria a visão unificada do homem e da natureza. Para ele a fenomenologia seria "um procedimento útil na descrição do mundo cotidiano da experiência humana" (HOLZER, 2010, p. 38)

Neste artigo de 1970, influenciado por Merleau-Ponty, Relph discorre sobre a "geografia da percepção".

A geografia da percepção seria: a descrição das essências das estruturas temáticas de percepção associadas com o fenômeno particular que é estudado; o exame das várias maneiras como este objeto pode aparecer, a partir das intenções de quem percebe; a exploração da constituição dos fenômenos na consciência. (HOLZER, 2010, p. 38)

Três anos após essa publicação, em 1973 Relph publica sua tese *The Phenomenon of Place*. Neste trabalho, o autor propõe a noção de espaço existencial ou vivido, noção esta tão cara à geografia fenomenológica. Tal concepção parte da dimensão da experiência para estabelecer diferenças entre as experiências de espaço e as experiências lugar. O Espaço vivido é definido por ele como:

a estrutura íntima do espaço tal qual nos aparece em nossas experiências concretas de mundo como membros de um grupo cultural. Ele é intersubjetivo e, portanto, permeia todos os membros daquele grupo, pois todos foram socializados de acordo com o conjunto de experiências, signos e símbolos (RELPH, 1976, p. 12 apud HOLZER, 2001, p. 106)

Nesse contexto, o lugar seria um modo particular de relacionar as diversas experiências de espaço. Particular porque os lugares são singularizados ao atrair e ao concentra nossas intenções, ou seja, o significado do espaço, especialmente do espaço vivido provém dos lugares existenciais de nossa experiência imediata. (RELPH, 1976, p. 28 apud HOLZER, 2001, p.106)

Portanto, para a formação do significado do espaço vivido seria necessário o prévio estabelecimento de lugares existenciais, portanto, para se compreendê-lo deve-se levar em consideração o caráter ontológico do espaço que é estabelecido a partir do lugar, enquanto locus de experiência intersubjetiva imediata. Evidencia-se como a Geografia Humanista de modo geral preocupa-se em desvendar o geográfico a partir da experiência humana.

Outro geógrafo a ser um dos primeiros a se enveredar pelos caminhos da geografia humanista foi Yi-Fu Tuan que desde a década de 1970 preocupa-se em desvendar os sentimentos de valorização ou de desvalorização que o homem através de sua percepção atribui ao espaço vivido. No livro *Topofilia*, publicado em 1974 o autor transita da geografia da percepção para o horizonte humanístico e desenvolve como tema central o conceito vivido concernente aos laços topofílicos.

Assim, quando o espaço nutre um sentimento de pertencimento no homem temos o que Tuan (1980) e Bachelard (1978) “topofilia”, ou seja, o sentimento de amor pelo espaço, de convivência e felicidade. Já quando temos o sentimento contrário, um estranhamento, podendo chegar à aversão, instaura-se a

instaura-se a “topofobia”, o medo pelo espaço, a segregação e o estabelecimento de fronteiras. Notemos que tais considerações partem das representações que os homens fazem do espaço, portanto o espaço aqui é existencial e não indiferente a ação humana.

Outra geógrafa humanista que tem como fundamento de sua reflexão a fenomenologia é Anne Buttimer (1974), segundo ela o que a fenomenologia tinha de importante era sua pesquisa sobre os problemas do conhecimento e do pensamento, "suspendendo [...] as pressuposições e as estruturas conceituais da consciência e examinando o fenômeno como ele é" (BUTTIMER, 1974, p. 37 apud HOLZER, 2010, p.40).

Esta autora de modo conjunto explorava tanto o existencialismo quanto a fenomenologia, fundindo-os em seus estudos, pois segundo ela "ambas teriam objetos comuns: a exploração e a compreensão dos significados e dos valores humanos". (HOLZER, 2010, p.40).

Segundo Holzer (2010) essa fusão que a autora realizava entre existencialismo e fenomenologia surgiam temas geográficos:

a intencionalidade do homem na construção de seu mundo (intencionalidade do corpo-sujeito); e a intersubjetividade, definida como diálogo entre o homem e o meio, em termos de herança sociocultural e do papel por ele assumido por ele no mundo vivido (HOLZER, 2010, p. 40).

Como podemos observar no excerto acima, está presente a noção da intencionalidade na construção do mundo, essa relação é algo perseguida pela maioria dos geógrafos influenciados pela fenomenologia. Pois como vimos é a partir da intencionalidade e de sua correlata a redução fenomenológica que o homem chegar ao sentido de sua relação com o mundo.

Apresentamos aqui uma breve trajetória da fenomenologia e do desenvolvimento de suas bases teórico-metodológicas na ciência geográfica. A partir de agora nos aprofundaremos nessa discussão discorrendo sobre a categoria lugar.

3.3. O Lugar: a essência da experiência geográfica.

Ao longo da história do desenvolvimento da ciência geográfica a categoria lugar teve seu sentido modificado. Os geógrafos por muito tempo entendiam o lugar sob uma perspectiva positivista, cartesiana do espaço, onde seu significado indicava posicionamento em dado terreno, ou seja, o lugar era comparado à local. Esse sentido meramente de localização só passou a ser revisto pela geografia, no século XX devido os estudos de geografia cultural da Escola de Berkeley, e posteriormente, devido o pensamento humanista na geografia, influenciado pelos filósofos fenomenológicos.

Nesse contexto, a escolha do lugar não se deu ao acaso, de acordo com Marandola Jr. (2012) foram os filósofos fenomenologistas aqueles que se preocupam diretamente da reflexão geográfica. Segundo o autor, muitos destes filósofos, sobretudo Heidegger, se ocuparam com o entendimento da categoria lugar. Assim, a partir de suas reflexões constitui-se a chamada filosofia do espaço, que tem entre seus temas principais a relação ontológica lugar-ser.

Considerado como o primeiro geógrafo a compartilhar dessa perspectiva teórica, Eric Dardel (2011) iniciou as novas considerações da categoria lugar, a elevando do sentido de posicionamento no terreno, para as "dimensões variadas da experiência do mundo" (SANTOS, 2011)

Para Tuan (1983) a experiência é fundamental para a constituição do lugar, pois se relaciona com o modo como a realidade é entendida e construída pelas pessoas. Sendo assim, para o autor, lugar só existiria enquanto realidade concreta a partir da elaboração de uma definição e um significado, que

transformasse o espaço em lugar, ou seja, a partir do momento em que a experiência humana com o espaço fosse completa.

Desse modo, lugar seria o espaço ressignificado através da experiência humana. Portanto, não possui limitação, podendo surgir em diversas escalas

A casa e o bairro são lugares experienciados diretamente, assim como a cidade e nação, estimadas por uma série de elementos simbólicos, emocionantes, da identidade, do pertencimento ou da propriedade vividos ou projetados no curso da vida ou pela arte, os esportes ou educação (TUAN, 1980, p. 10)

Portanto, nosso estudo considera o lugar enquanto essência da experiência geográfica (ser-no-mundo). Dessa maneira, esta compreensão indica as possibilidades que a utilização da categoria lugar assume na ciência geográfica e, como esta desvenda certas particularidades das dinâmicas geográficas que outras categorias não teriam a princípio a preocupação de revelar.

Nesse sentido, segundo Gonçalves (2010), o lugar seria “a mais humana das categorias geográficas”, pois refletiria toda a diversidade das ações praticadas pelo homem no espaço. De modo que o autor afirma que “lugares são pessoas”, porque estas são cada um dos lugares que realizam durante a vida.

Afirmar que “lugares são pessoas”, revela que sob o enfoque fenomenológico é impossível compreender o lugar sem a demissão existencial, ligando-o diretamente ao ser. Assim, lugar é o resultado da relação cotidiana, imediata, entre ele e o homem que o produz, o percebe e o representa. Portanto, lugar revela o mundo da experiência, formado a partir da percepção realizada

pelo ser. De acordo com Merleau-Ponty (1999), neste mundo o homem não se move em lugar abstrato e sim num lugar que é concreto e pessoal, num espaço percebido e vivido, modelado pela experiência.

4º Capítulo

4. Coletivos culturais contra-hegemônicos

4.1. Fundamentação metodológica dos trabalhos de campo: Procedimentos de escolha e aproximação dos coletivos culturais

Como forma de estabelecermos uma relação de proximidade com o “objeto” a ponto de interpretarmos fatos como experiências reveladoras, realizamos uma série de trabalhos de campo, estes são parte fundamental da pesquisa, sem a qual não conseguiríamos idealizá-la, nem realizá-la. Durante o trabalho fomos aos lugares que abrigam as atividades promovidas pelos coletivos culturais estudados. Essa técnica nos ajudou na percepção dos símbolos e das representações que os envolvidos com tais atividades possuem do mundo, de seus espaços vividos. Desse modo, demos atenção aos significados dos depoimentos desses sujeitos, pois estes emergem de suas vivências, concepções e experiências. Durante os campos realizamos conversas, depoimentos, entrevistas realizadas com membros e ex-membros dos coletivos culturais. De acordo com Nogué i Font (1992), as entrevistas devem obedecer a alguns procedimentos:

El entrevistador debe establecer una relación profunda y sincera con la persona entrevistada (...) en el lugar de la entrevista muchos aspectos son importantes para la comprensión de la paisaje existencial del individuo: las expresiones de la cara, la gesticulación, la mirada, las conversaciones fuera de la entrevista, etc. (NOGUÉ I FONT, 1992, p. 90)

Pelas considerações transcritas acima, percebemos como as entrevistas que compartilham de tal metodologia tentaram ser conduzidas. Notemos o esforço, dedicação e envolvimento que o pesquisador deve possuir durante a investigação, pois, além de dialogar, deve atentar principalmente à linguagem não verbalizada, porém transmitida através das expressões, dos gestos, do olhar e das conversas informais.

As entrevistas no estudo aqui apresentado foram realizadas tanto com os idealizadores de determinada produção cultural, como com alguns dos participantes de tais atividades. Buscamos dialogar com os atores que há mais tempo estão envolvidos ou em contato com o tal coletivo, pois, tentamos resgatar através de suas experiências as percepções e os entendimentos das suas práticas espaciais.

A escolha do coletivo cultural aqui estudado o CICAS – Centro Independente de Cultura Alternativa Social não se deu de forma aleatória, respeitou o critério de localização e área de atuação em espaços das periferias da cidade de São Paulo. Para basearmos essa seleção em critérios objetivos utilizamos o Índice de Vulnerabilidade Juvenil. Justificamos a escolha de tal índice para compor nossa pesquisa, pois a população jovem é sem dúvida a principal participante das atividades promovidas pelos coletivos culturais, assim, a escolha de tal índice nos ajuda a entender de forma socioeconômica quem são estes jovens, indicando acima de tudo quão vulneráveis, ou seja, excluídos estes estão no espaço urbano da cidade de São Paulo.

O índice de Vulnerabilidade Juvenil foi elaborado pela Fundação SEADE a partir de dados estatísticos que levaram em sua composição as seguintes variáveis: taxa anual de crescimento populacional entre 1991 e 2000; percentual

de jovens, de 15 a 19 Anos, no total da população dos distritos; taxa de mortalidade por homicídio da população masculina de 15 a 19 anos; percentual de mães adolescentes, de 14 a 17 Anos, no total de nascidos vivos; valor do rendimento nominal médio mensal, das pessoas com rendimento, responsáveis pelos domicílios particulares permanentes; e percentual de jovens de 15 a 17 anos que não frequentam a escola.

Índice de Vulnerabilidade Juvenil

Distritos Administrativos do Município de São Paulo - 2000

Mapa 10: Índice de vulnerabilidade juvenil

O índice varia em uma escala de vulnerabilidade de 0 a 100 pontos, em que 0, representa o distrito com menor vulnerabilidade – melhor posição, e 100, o de maior vulnerabilidade – pior posição. (SEADE – Índice de Vulnerabilidade Juvenil, 2000). A partir desta escala foram gerados cinco grupos de vulnerabilidade juvenil, assim escolhemos as áreas de estudos inseridas nos distritos administrativos do município de São Paulo enquadrados nos piores grupos.

O CICAS se localiza no distrito de Vila Medeiros, zona norte de São Paulo, ele se enquadra no grupo 4 do índice de Vulnerabilidade Juvenil, está na 38ª pior colocação dos distritos administrativos apresentando um índice de 55 pontos

A distribuição do Índice de Vulnerabilidade nos distritos de município de São Paulo podem ser compreendidas através da visualização e entendimento do mapa a seguir que revela, a partir de dados específicos, a condição juvenil num contexto da dinâmica da segregação socioespacial de São Paulo.

O segundo critério que estabelecemos com o objetivo de selecionar qual seria o coletivo cultural a ser estudado diz respeito às características de sua organização interna. Assim, respeitaram-se alguns critérios: 1) O coletivo obrigatoriamente não poderá ser vinculado tanto política quanto ideologicamente a nenhum agente de produção cultural hegemônico, garantindo assim sua independência; 2) No mínimo dois anos de tempo de existência, supondo, assim, que possua certa maturidade e visibilidade junto à população; 3) Oferecer diferentes atividades culturais, como teatro, dança, artes visuais, saraus, audiovisual, músicas, etc. Analisaremos como essas distintas manifestações artísticas contribuem para a ressignificação do espaço da periferia.

A partir de agora de forma específica descreveremos e estudaremos a trajetória do CICAS - Centro Independente de Cultura Alternativa Social através do entendimento do grupo de atores envolvidos e o conjunto de regras estabelecidas que regem tanto o comportamento destes atores como o funcionamento geral destes espaços.

4.2. O CICAS – Centro Independente de Cultura Alternativa e Social

Alicerçando-se sobre os valores de respeito, cooperação e honestidade o Centro Independente de Cultura Alternativa Social – CICAS, fundado em março de 2007 possui o seguinte objetivo: “Solidificar na comunidade um ambiente de interação social e cultural, incentivando a participação comunitária, possibilitando através das artes novas opções de entretenimento, formação, informação e produção cultural.” (PROJETO CICAS, 2011).

Em 2006 planejei o Projeto CICAS - Centro Independente de Cultura Alternativa e Social em parceria com um amigo meu o também escritor o Juninho 13. A ideia era fundar um centro cultural independente autogestionado e, portanto, precisava da colaboração de toda galera (...) Agente vivia num cenário muito louco de banda, de música independente e vivendo aquela realidade assim, como jovem sem acesso a qualquer tipo de equipamento, sem acesso a qualquer tipo de política pública que proporcionasse uma inclusão para gente. Fomos conversando entre os grupos tentando encontrar uma solução para esse caos que se encontrava, para essa falta de opção que agente tinha. Daí com minha permanência morando aqui na quebrada um dia eu vi ali o CICAS abandonado, não era ainda o CICAS era o Centro Comunitário. Daí comecei a juntar a galera e trocar ideia, tava faltando comprometimento da galera com o que faz, com a sua comunidade. (Bebeto – Fundador e Gestor do CICAS)

O CICAS situa-se à Avenida do Poeta, 740, contíguo à Praça Padre João Bosco Penido Burnier, no distrito de Vila Medeiros, zona norte da cidade. Ele é constituído por um galpão com salão com palco, duas salas equipadas sendo a Biblioteca e o Estúdio de ensaios e gravações, cozinha, banheiros masculino e feminino, além de uma área externa onde estão o jardim e a horta comunitária.

O Galpão onde o CICAS realiza suas atividades era um espaço que estava sem uso (abandonado em terras públicas pertencente à subprefeitura Vila Maria/Vila Guilherme), originalmente utilizado pela associação de bairro como centro de convivência para os moradores da COHAB, servindo como local para reuniões, encontros e festas comunitárias, mas com o passar do tempo desabrigou tais atividades, se degradou a ponto de se tornar um local de práticas ilícitas, como o tráfico e uso de drogas e de prostituição infantil.

O Jardim Julieta, bairro onde o CICAS se localiza, apresenta um contexto de fragilidade social. Próximos ao coletivo existem 22 condomínios da COHAB Fernão Dias, inaugurados em 1981, o uso em seu entorno é predominantemente habitacional, de baixa renda, com favelizações dispersas entre a rodovia Fernão Dias e o córrego Cabuçu, como a favela do Violão I e II que juntas ocupam terrenos de propriedade pública com uma área total de 25.249,77m². Estima-se que nelas existam aproximadamente 500 imóveis, totalizando cerca de 3500 a 4000 moradores.

Distrito de Vila Medeiros e localização de elementos que compõem a paisagem urbana do jardim Julieta – Zona norte de São Paulo

Mapa 11: Distrito de Vila Medeiros e localização de elementos que compõem a paisagem urbana do jardim Julieta – Zona Norte de São Paulo

Ladeando o CICAS, existe um terminal informal de Cargas, que acaba sendo, nas apropriações de espaços contíguos, um pólo indutor de uso de drogas, prostituição infantil e marginalização. Este terminal é uma expansão irregular do Terminal de Cargas Fernão Dias, maior terminal da América do Sul pelo qual circulam diariamente mais de cinco mil caminhões, movimentando uma economia semanal em torno de R\$ 150 milhões de reais.

A população estimada do distrito de Vila Medeiros é de 130 mil habitantes (IBGE ,Censo 2010), no entanto, possui somente 6 equipamentos culturais como centros de juventude, cuja capacidade de público somados não chega a 800 pessoas (Prefeitura da cidade de São Paulo). Diante destes dados, claramente, o distrito possui uma enorme carência de equipamentos culturais, educativos e de lazer para a população, nesse sentido iniciativas como a do CICAS são importantes para suprir parte de tal demanda.

No entanto, mesmo diante da inegável importância que o CICAS possui na oferta de atividades culturais, sua permanência está ameaçada desde 2010 pelas ações da Subprefeitura da Vila Maria/Vila Guilherme que atua no local. Em 2010, em uma ação arbitrária ocorreu a tentativa de demolição do galpão do CICAS, sob o argumento que a utilização daquele espaço se dava de forma ilegal. A subprefeitura, utilizando força policial, chegou a retirar todos os equipamentos, pertences e móveis das dependências do CICAS. Na época, segundo a subprefeitura o local, seria demolido para abrigar as obras de expansão da praça Padre João Bosco Penido Burnier.

Diante da pressão popular, com o apoio da mídia e da Secretaria da Cultura, as atividades do CICAS permaneceram no galpão. No primeiro semestre de 2012 novamente a subprefeitura, agora juntamente com a secretaria da

Saúde, quer retirar o CICAS do galpão, para que no local seja adaptada uma Unidade Básica de Saúde. Este impasse atualmente continua.

Estas tentativas de desalojar o CICAS, um dos poucos equipamentos culturais do distrito, não resolverão os problemas sociais e urbanísticos do bairro, pelo contrário agravariam tais condições, pois não se prevê por parte das políticas públicas o oferecimento de atividades equivalentes às promovidas pelo coletivo.

Atualmente, sua programação conta com: shows, espetáculos de teatro e dança, oficinas e cursos de música, inglês, capoeira, dança do ventre, *ballet*, desenho e literatura, ensaios e gravações musicais e audiovisuais, cinema, atividades de integração e percepção ambiental, palestras, encontros, debates e eventos especiais. Dessa maneira, com a importância e a expressividade que o CICAS passou a possuir em seus pouco mais de 5 anos de atuação vem realizando um trabalho reconhecido no meio cultural, inclusive pela Secretaria de Cultura da mesma Prefeitura que o tenta demolir, por exemplo, já obteve dois projetos aprovados pelo Programa Valorização de Iniciativas Culturais – VAI que é promovido pela Secretaria da Cultura.

Atualmente o espaço do coletivo funciona diariamente, sendo que durante a semana abre suas portas por volta das 08h00 com atividades educativas e culturais voltadas sobretudo para crianças e adolescentes moradoras do Jardim Julieta ou de bairros próximos. O encerramento das atividades diárias varia a cada dia, depende da existência de atividades no período da noite. Geralmente aos domingos acontecem festas e shows, este é o momento que o coletivo possui para arrecadação de dinheiro, com a venda de comidas, lanches e bebidas, inclusive alcoólicas.

Após esta caracterização geral do espaço físico do CICAS, narraremos como foi nosso primeiro contato com o coletivo, nossa primeira experiência com o lugar. Esta descrição servirá para apresentarmos as primeiras impressões e estranhamentos que tivemos com os atores sociais envolvidos e com a dinâmica de funcionamento do coletivo em um momento de festa.

4.2.1. A compreensão que parte da descrição: O primeiro contato com o CICAS, o momento de festa.

Nossa primeira visita ao CICAS, enquanto pesquisador, ocorreu no dia em que seria realizado sua festa de 5 anos de existência. A escolha de tal data foi proposital, pois como não sabíamos qual seria a receptividade àqueles de fora do espaço resolvemos aproveitar o momento comemorativo para visitá-lo, pois pensamos que por ser uma festa alargar-se-ia o “convite” para participar das atividades, ou seja, a entrada e a permanência de estranhos nas dependências do coletivo não seria um problema, queríamos passar o mais despercebido possível. Procedemos exatamente como o planejado, no domingo 18 de março de 2012, nos deslocamos cerca de 2h00 do Butantã até a estação Tucuruvi do metro e, lá pegamos outro ônibus que nos deixou próximo ao CICAS. Descemos no “meio do nada” ao lado de um enorme descampado pontilhado por algumas dezenas de caminhões. Uma senhora varria a calçada e nos informou qual direção seguir.

O caminho que nos levou até o CICAS era formado de um lado pelo descampado com os caminhões, e do outro por inúmeros prédios do Conjunto Habitacional – COHAB Fernão Dias. Diante do CICAS percebemos que o salão que ele ocupa era menor do que aquele que havíamos imaginado, sua fachada era toda grafitada e em um dos lados possuía três faixas, duas eram de comemoração do aniversário do coletivo e a terceira, um pouco afastada destas, trazia informações das oficinas ministradas no CICAS.

Quando chegamos à frente do galpão do CICAS, notamos a grande quantidade de pessoas conversando ao seu redor, a impressão inicial que

tivemos, e esta perdurou por todo momento, é a de que a maioria das pessoas que estavam lá já se conheciam, ou por serem moradores do bairro, ou por praticarem alguma atividade em conjunto no CICAS, ou por participarem de algum outro coletivo cultural, ou por qualquer outro motivo.

As pessoas se conheciam, mas claramente existia a distinção entre aqueles que de fato “compõem” o CICAS e aqueles que estavam lá para simplesmente participar das atividades do dia. Algumas pessoas vestiam uma camiseta rosa com a estampa: “CICAS 5 anos” e com o logotipo do grupo. O uso dessa camiseta, aos desatentos, simplesmente comemorativa, na verdade, cumpriria uma dupla função: reafirmar a identificação daqueles mais próximos do coletivo e, ao mesmo tempo, também definir uma distinção daqueles que não fazem parte deste grupo, portanto, marcaria uma diferenciação, uma alteridade entre os de “dentro” e os de “fora” do lugar. Diante dessa marca classificatória, distintiva a sensação de nos sentirmos deslocados em relação a todos os outros presentes no local se ampliou.

As comemorações iniciaram as 11h00 com a apresentação de teatro de rua do Núcleo Pavanelli e do grupo Teatro Bazar, estes lançaram uma revista chamada “A poética da Rua”. Essas apresentações ocorreram na praça ao lado do CICAS, muitas pessoas, sobretudo crianças e jovens acompanharam a realização destas. Com o termino das apresentações teatrais, o numero de jovens aumentou na praça e principalmente na pista de *skate* que ela abriga, isso porque às 12h00 teve inicio o campeonato de *skate*. Dentre os inúmeros garotos que competiam, se destacavam duas garotas. Sempre que estas executavam suas manobras nas rampas os expectadores vibravam. O campeonato foi animado durante todo o momento por uma tenda com *djs* e microfone aberto que tocava

exclusivamente *rap* e outros ritmos ligados ao *hip hop*. Às vezes algum jovem assumia o microfone, cantava algum trecho de música ou iniciava uma rima.

No almoço comunitário o prato principal foi feijoada, inclusive tinha a opção para aqueles que não comem carne. Este era servido do lado de fora do galpão do CICAS, organizou-se uma fila para que todos conseguissem se servir, inicialmente os pratos foram servidos por voluntários, mas depois de certo tempo, cada um passou a realizar tal tarefa. Nisso, as crianças menores já corriam pra lá e pra cá, lambuzadas de caldo de feijão.

Após o almoço, no interior do galpão iniciou-se a apresentação com os alunos das oficinas de capoeira do CICAS, sob o comando do Mestre Fumaça. A participação na roda foi ampliada aos demais interessados. Ficamos de canto, apenas observando e batendo palmas no ritmo da música. Depois de certo tempo a roda de capoeira se transformou em uma animada roda de samba.

Observamos que dois jovens se destacavam quanto à organização das atividades, ambos trajando a camiseta rosa, em um dos momentos abordamos um deles e perguntamos sobre o funcionamento do CICAS, dissemos que somos pesquisadores e que gostaríamos de nos aproximar, conhecer de modo mais próximo o coletivo. Ele se apresentou como “Juninho 13”, disse estava lá desde o começo, quando o CICAS ainda nem existia, expôs rapidamente o ideal do coletivo e sua trajetória e, dessa rápida conversa surgiu o convite para participarmos de uma reunião de gestão, que ocorre toda na quinta-feira as 19h30.

Voltamos até a praça, para acompanhar o cortejo de maracatu organizado pelo grupo Maracatu Porto de Luanda. O cortejo se concentrou na praça. Enquanto o grupo tocava, muitas crianças logo se animaram com o ritmo das

alfaias e dos outros instrumentos e começaram a pular e dançar, imitando a dança das moças que compõem o grupo. Quando um número considerável de pessoas já estava dançando ao som do maracatu, o cortejo propriamente dito teve início, o grupo se deslocou por algumas ruas do bairro. Abrindo o cortejo, as dançarinas do grupo com suas saias rodadas e fitas coloridas compondo sua indumentária, ao lado delas as crianças, atrás destes os tocadores dos tambores e logo atrás o restante do público, nós assumimos esta posição. Na medida em que o cortejo avançava, alguns moradores saíam à frente de suas casas e acenavam para o grupo. O cortejo retornou ao CICAS, terminou sua apresentação dentro do galpão e se incorporou à roda de Samba que já ocorria.

Acompanhar as apresentações de teatro de rua e o cortejo de maracatu revela uma dinâmica urbana que os estudos distanciados, preocupados com os fatores de ordem macro que compõem a cidade não têm a preocupação de revelar. Essa forma alternativa de se experienciar o do espaço urbano, por meio de manifestações artístico-culturais promove de forma ativa, naqueles que participam de tais atividades, a realização de suas vidas na cidade. Dessa maneira, quando nos aproximamos destes e nos atentamos para estas manifestações simbólicas, percebemos que durante estas atividades renovam-se o entendimento e o imaginário que se estabelece sobre estes espaços.

Este encontro, essa sociabilidade que se dá na rua pode ser percebida como o estabelecimento do lugar. Um lugar que se configura não restrito a um espaço "privado", fechado, como por exemplo ocorre dentro de nossa casa, mas se institui no espaço público, sendo permitida sua apropriação para além da mera circulação. Sua apropriação é realizada através de um valor de uso, de uma relação afetiva e não de troca portanto, rompendo com as determinações que o

capital estabelece e planeja para o espaço urbano da metrópole. Nas palavras de Dardel

As atividades e apresentações que aconteciam no interior do galpão eram acompanhadas por muitas crianças e por algumas senhoras que permaneceram boa parte do tempo sentadas em cadeiras dispostas nas laterais do espaço. Algumas destas senhoras seguravam bebês que conseguimos identificar como sendo seus netos, às vezes as mães destes apareciam, eram adolescentes que circulavam pelo CICAS e de tempos em tempos voltavam sua atenção para seus filhos. Desse modo, numa mesma tarde observamos três gerações frequentando o CICAS: netos, mães e avós. Isso nos fez perceber que a rede de relações sociais estabelecida em torno do coletivo passa por critérios comunitários estabelecidos também a partir de laços familiares. Assim, de certo modo o coletivo poderia ser entendido como um prolongamento da família? Seria a família um elemento que balizaria o funcionamento do coletivo? Ou seriam as relações sociais estabelecidas no plano do bairro que norteariam tal funcionamento? O coletivo poderia ser entendido como um lugar? Neste momento eram estes os questionamentos levantados.

Findou-se a roda de samba, duas outras bandas se apresentaram e devido ao atraso de todas as apresentações o sarau que estava previsto foi cancelado, pois chegara a hora de realizar a atividade mais aguardada do dia: cantar parabéns ao CICAS. Aqueles que estavam trajando a camiseta rosa se dispuseram pelo galpão que agora estava cheio de gente. Dentre os presentes foi escolhido um garoto que deveria cantar parabéns no microfone, a ele foi alertado a não fazer nenhuma gracinha, mas, assim que chegou o momento o garoto fez exatamente o contrário do que lhe foi advertido, cantou os “palavrões” que não

podia, o que fez com que todos caíssem no riso. Enquanto o enorme bolo de cinco metros de extensão era repartido e distribuído, novamente formou-se uma roda de samba e todos festejaram alegremente.

O encerramento oficial da festa ficou a cargo do grupo de *rap Unification*, estes realizaram, na ocasião, o lançamento de seu primeiro disco. Este trabalho foi produzido pelo CICAS através do estúdio de gravação audiovisual que o coletivo possui. Assim, de acordo com a fala que antecedeu a apresentação do grupo:

“Nada mais gratificante encerrar as comemorações de aniversário do CICAS, cinco anos de lutas, com o som do grupo *Unification*, pois o *cd* que eles estão aqui lançando é fruto da atuação em conjunto do CICAS com alguns parceiros. Aqui temos concretamente o reconhecimento da dedicação de todos vocês. Obrigado e parabéns ao CICAS”
(Juninho 13 – Gestor do CICAS)

Durante a apresentação do grupo de *Rap* deixamos o CICAS, fomos embora com uma série de questionamentos. Alguns destes compartilhados neste estudo.

Descrevemos aqui nossa primeira visita ao CICAS. Ficamos todo momento nos revezando entre a pista de skate, os bancos da pracinha e o interior do CICAS. Sempre que nos sentávamos em algum dos bancos da praça era o momento que realizávamos as anotações na caderneta de campo. Ninguém questionou nossa presença nestes locais, muito menos sobre o que tanto escrevíamos.

Durante todo tempo nos colocamos numa postura “neutra”, quando dentro do galpão fugíamos do centro do local, buscávamos os cantos e de lá acompanhávamos as apresentações. Não fomos abordados em momento algum,

no entanto, percebemos certos olhares de desconfiança lançados em nossa direção. Olhares que por algum motivo sabiam que não fazíamos parte do CICAS, assim nos enxergavam como sendo estranhos àquele lugar, não compartilhávamos laços de pertencimento. Essa sensação de desconfiança poderia partir de nós mesmos enquanto pesquisadores, pois na quando na situação de campo, nosso olhar e entendimento para os acontecimentos surgem através de uma atitude de estranhamento uma vez que não estávamos acostumados com aquele ambiente.

4.2.2. O funcionamento do CICAS: Em busca da essência, atores envolvidos e regras estabelecidas

Quando questionado sobre quem seriam os responsáveis pelo funcionamento do CICAS nos foi respondido que todos aqueles que participam de uma atividade são responsáveis por ela. Esse discurso indica um posicionamento coletivo diante da proposição e realização das atividades, no entanto, não nos serve para revelar a essência dos mecanismos que organizam as regras de comportamento apresentadas por aqueles que atuam junto as atividades organizadas pelo coletivo. Através do acompanhamento das relações cotidianas existentes no interior do espaço, conseguimos perceber de fato particularidades que indicaram quem responde pelo CICAS, assim, conseguimos nos aproximar do entendimento de como ele funciona. Essa tentativa de compreensão sobre seu funcionamento se mostrou de fundamental importância na tentativa de revelar a essência do coletivo.

Os atores sociais que compõem o CICAS podem ser divididos em três grupos: os Gestores, os Parceiros e os Colaboradores. Como estes atores cotidianamente se identificam com estes termos, resolvemos utilizá-los para particularizá-los. A partir dessa interpretação particular das atuações percebemos modos diferentes de se situar perante o coletivo, logo percebemos também um modo diferenciado como estes atores se relacionam com o espaço vivido, bem como o percebem e o representam . Assim, descreveremos e analisaremos a atuação que cada um deles possui na constituição das práticas culturais do coletivo, revelando o conjunto de "regras" que organizam seu comportamento.

Gestores

O coletivo gestor, ou simplesmente os gestores são aqueles atores sociais diariamente envolvidos com a organização direta das atividades desenvolvidas pelo coletivo. A maioria dos Gestores são moradores do Jardim Julieta, possuem faixa etária de vinte a trinta anos, trabalham ou exercem alguma outra atividade paralela ao CICAS, como por exemplo, estudam cursos técnicos, como gestão cultural ou estudam cursos universitários.

Estou na iniciativa desde sua fundação e planejamento, exerço papel de gestor da iniciativa, com serviços principalmente voltados a comunicação e desenvolvimento do projeto, como por exemplo criação e manutenção de *site*, criação de projetos e de divulgação, captação de recursos, entre outras responsabilidades, que são discutidas e divididas por todo um grupo que compõe a gestão.” (Juninho 13 – Gestor do CICAS)

Estes atores organizam em torno de si núcleos de trabalho e desenvolvimento autossuficientes, no sentido de manter uma programação de atividades frequente variada, os principais eixos de atuação são: música, literatura, audiovisual, teatro, artes visuais, capoeira e dança. Além destes eixos que atuam de modo interligado, a organização do CICAS também se dá por funções: festa, biblioteca, estúdio, cozinha, cursos e palestras, divulgação, intercambio e finanças. Todas as quintas-feiras a partir das 19h00 ocorre a reunião geral de gestão. Nessas reuniões são avaliadas as atividades em andamento, são debatidos os problemas enfrentados na semana anterior, sejam eles relacionados à estrutura predial, ou algum problema ou incidente surgido na organização ou durante as atividades.

As reuniões do coletivo gestor são bem abertas para que outros grupos e pessoas que compõe o bairro, possam propor novas ideias para o espaço, trazendo projetos, desejos, necessidades. Dessa maneira superando os modelos tradicionais onde uma programação é pensada por algum tipo de curadoria. (Juninho 13 – Gestor do CICAS)

A gestão de muitos coletivos culturais, incluindo o CICAS, optou por permitir que os próprios grupos que realizam as atividades trouxessem suas propostas, criando um novo modelo de participação, resultando num sentimento de pertencimento. Portanto, na reunião é normal aparecer membros de outros coletivos culturais com a intenção de propor atividades conjuntas, principalmente daqueles que se configuram enquanto parceiros do CICAS. A fala acima também destaca a diferenciação organizativa que o coletivo tem em relação a outros grupos que se enquadram no funcionamento cânone das instituições de arte, na qual em torno da figura do curador, ou de curadores, decide-se de forma isolada o conteúdo de determinada exposição ou atividade cultural.

Nas reuniões sempre é lembrado o comprometimento que todos que compõem o coletivo gestor devem ter com o CICAS. Essa postura e a dedicação de parte de seu “tempo livre” para o coletivo são os elementos necessários para se tornar mais um dos gestores.

Nesse grupo, que aumenta e diminui sempre, devido a todos os envolvidos trabalharem em caráter voluntário, consolidamos um núcleo principal, que hoje conta com quinze pessoas ao todo, na maioria delas moradores da comunidade e membros da associação Cultural Sinfonia de Cães. (Pedro – Gestor do CICAS)

O número de integrantes do conselho gestor que participam dessa reunião varia muito, como dito na fala anterior o núcleo principal do conselho possui no

máximo quinze pessoas, no entanto já acompanhamos uma série de reuniões com no máximo três integrantes do grupo, o que acaba inviabilizando a tomada de decisões, assim, prejudicando a atuação do coletivo como um todo.

Mesmo com toda essa possibilidade de diálogo, a participação dos colaboradores na proposição de atividades é muito baixa. Assim, cabe quase que exclusivamente a nós, membros do coletivo gestor ou aos parceiros realizarem a avaliação das atividades anteriores e promoverem novas atividades. (Clayton João – Gestor do CICAS)

Na primeira reunião que participamos ninguém nos conhecia, contudo, fomos bem acolhidos pelos presentes. No entanto, ficamos a todo momento com um sentimento de estranhamento, pois sabíamos que naquele momento ainda não havíamos nos habituados com aquela situação, com as pessoas ali presentes, bem como não sabíamos como poderíamos contribuir com a pauta de discussão da noite. Nessa mesma reunião, nos colocamos enquanto pesquisador e apresentamos ao grupo nossa proposta de estudo junto ao coletivo. Para tal elaboramos de modo resumido os objetivos de nossa pesquisa e o modo como poderíamos contribuir com o grupo.

Com o passar do tempo e participando eventualmente dessas reuniões passamos a nos sentir mais próximos do coletivo, inclusive chegamos a propor soluções para problemas surgidos, e inclusive propomos atividades a serem realizadas, como por exemplo promover um passeio com as crianças que frequentam o CICAS com destino ao SESC Itaquera para conhecerem uma Exposição infanto-juvenil sobre Energia.

Parceiros

Os parceiros são aqueles atores sociais que não estão envolvidos diariamente com a organização das atividades do CICAS, mas que atuam junto ao coletivo principalmente no planejamento e realização de atividades específicas.

No final de 2009, 2010 agente conheceu o CICAS e vimos que boa parte daquilo que acreditávamos lá no Sarau da Brasa, também era compartilhado no espaço do CICAS, então agente tenta colocar através da arte, colocar as pessoas em uma situação que seja possível a partir daí pensar outros modelos de organização social, estamos falando de transformação social, no limite é isso que agente quer. (Vagner, Coletivo Sarau da Brasa – Parceiro do CICAS)

Muitas vezes estes parceiros são gestores de outros coletivos culturais e, através destes ocorrem uma série de trocas simbólicas, identificações e ajudas mútuas entre os coletivos. Assim estabeleceu-se uma rede de grupos que comungam de práticas culturais, atuações sociais e políticas semelhantes, mas que ocorrem em locais diferentes da periferia.

E aí, há quatro anos atrás eu fui parar num lugar chamado CICAS. Foi quando o Beбето procurou agente com a intenção de começar a promover atividades culturais lá. O pessoal tinha assumido o espaço e eles estavam num processo de revitalização, de limpeza, mas precisavam de uma força para promover as atividades culturais, de convidar outros grupos de fazer novas parcerias e foi aí que agente entrou. E lá também encontrei algumas pessoas que escreviam, que tocavam e que estavam em busca de coisas e pessoas novas para desenvolver um trabalho (...) foram surgindo ideias de todos os lados, de estar colocando mais atividades, foram chegando mais artistas, pessoas da comunidade, crianças e de repente quando fui vendo assim, tinha um monte de crianças sempre lá na porta do CICAS querendo fazer alguma coisa, procurando alguma coisa. (Carol, Sinfonia de Cães – Parceira do CICAS)

Portanto, o funcionamento do CICAS, bem como de outros coletivos culturais ocorre através de uma rede de cooperação, conectando principalmente àqueles mais próximos, no caso os localizados na Zona Norte. No entanto, essa rede não se estabelece apenas pela proximidade física, existe uma proximidade ideológica, de práticas e de modos de atuação. Dessa maneira, ela é ampla e abrange uma série de outros coletivos culturais distantes, localizados outros bairros da cidade. O CICAS possui dezenas de parceiros, mas os principais grupos com os quais ele se relaciona são: Coletivo Cultural Sinfonia de Cães, o Poesia na Brasa, o Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, Projeto Espremedor, Quilombaque, Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso – CCJ. Assim, conjuntamente realizam uma série de atividades, desde shows, apresentações e oficinas artísticas, como também promovem cursos de educação popular, ambiental e recreativas, debates de formação política, e inclusive, na medida do possível, se ajudam financeiramente.

Colaboradores

Os colaboradores são os atores sociais que compõem o CICAS enquanto “frequentadores” das atividades existentes.

Preferimos nos referir ao pessoal como colaboradores e não como público ou expectadores, pois sem a participação, sem a colaboração deles não aconteceria nenhuma atividade, não teria produção cultural, não existiria o CICAS, porque não faria sentido. (Kelly – Gestora do CICAS)

Diante da frase apresentada por uma das Gestoras do CICAS, fica nítido a forma como entendem os colaboradores, como parte fundamental no processo de

produção cultural, pois sem estes não existiria o próprio coletivo. Assim, entendem essa produção simbólica enquanto resultado da interação entre aquele que propõem e aquele que participa da atividade.

A composição tanto de gênero quanto etária varia conforme a atividade oferecida pelo coletivo, mas no geral, durante a semana os colaboradores são basicamente crianças e adolescentes que moram no Jardim Julieta e nos bairros próximos, atendendo também as crianças da favela Violão I e II, localizada próxima ao CICAS. Estes participam das oficinas existentes como capoeira, teatro, danças, literatura, etc. Após as oficinas é oferecido aos colaboradores um pequeno lanche, pão, fruta, suco, etc.

Ah, a capoeira é legal, por causa do professor, ele ensina bastante. Gostei também dos meninos que veio, dos meninos novos, dos alunos novos que eles também estão me ensinando um pouco já que eu não sei ainda. Eu gosto quando tem as brincadeiras do Dia das Crianças, gosto da comida que a Maria⁷ faz (risos), e gosto de ver as moças dançando Dança do Ventre, da biblioteca e de tudo de lá. (Isabel, 11 anos - Colaboradora do CICAS)

Nos finais de semana, principalmente naqueles que ocorrem os shows e as festas, além de crianças e adolescentes, os adultos se apropriam das atividades promovidas pelo coletivo. Também durante os finais de semana sempre é organizado um almoço coletivo gratuito, o que atrai um grande número de colaboradores para o espaço.

Gosto de vir aqui quando têm os shows, as batalhas de rap, as danças locas aí. Gostei outro dia da apresentação do grupo de teatro, foi legal, se apresentaram aí na praça... Só tinha visto teatro antes e foi na escola, não na rua. Depois

⁷ Maria é uma das Gestoras do CICAS.

teve campeonatinho de *skate*, mas só fiquei olhando (Gabriel, 14 anos – Colaborador do CICAS)

Tá melhor agora, todo dia eu vou lá. Brinco, como sopa, tomo suco e tem pão, bolacha... Domingo vou lá comer bastante, vou junto com minha irmã. (Richard, 6 anos – Colaborador do CICAS)

Depois que começaram as oficinas trouxe minhas crianças para participar da capoeira e do futebol. Como eu trabalho elas ficavam a tarde em casa, na rua pra falar a verdade... sabe lá fazendo o quê. Agora sei que ficam nesse espaço, voltam pra casa contando um monte de coisas que fizeram aqui. (Maria de Fátima – Colaboradora do CICAS)

Além destes, existe outro tipo de colaborador, são aqueles que têm como objetivo usufruírem do estúdio de gravação áudio visual existente no CICAS. A finalidade inicial do estúdio era proporcionar um uso comunitário sem que as bandas interessadas precisassem custear o valor de aluguel do espaço nem dos equipamentos.

As bandas daqui de onde agente conhece e outras que quisessem gravar e fazer um ensaio agente podia estar abrindo estes espaço para elas virem ensaiar e aprender muitas coisas junto com as oficinas. Montamos o projeto do estúdio em 2009 e o reelaboramos em 2011, através do projeto de Valorização de Iniciativas Culturais conseguimos comprar um equipamento bom, profissional até. A proposta do VAI era agente doar o ensaio e a gravação pras bandas e em contra partida eles ajudarem agente em relação ao espaço, a limpeza a manutenção, ou outras coisas que eles mesmos se propunham a fazer. (Rafael – Coletivo Gestor do CICAS)

Desde então uma série de grupos que ensaiaram e gravaram no estúdio, após esse processo realizaram o lançamento destes produtos em apresentações no CICAS.

Esse investimento realizado pelo CICAS na montagem de um estúdio de gravação com equipamentos profissionais permitiu não somente os ensaios e a gravação das bandas que o procuraram, mas também permitiu a capacitação técnica de inúmeros jovens que se inscreveram nas oficinas de áudio-visual promovidas e ministradas pelo CICAS.

Fica evidente o papel social que o CICAS cumpre junto ao Jardim Julieta, ele não se comporta apenas enquanto um espaço de oferta de práticas artísticas, ele possui um papel sociocultural diretamente ligado à tentativa de suprir muitas das necessidades a qual os moradores do bairro estão submetidos, que na realidade é função e dever do Estado. Por exemplo, distribuição de alimentação, espaço de recreação e lazer para crianças, curso de formação técnica, etc.

Essa estrutura básica da composição dos atores sociais que compõem o CICAS: Gestores, Parceiro e Colaboradores, também foi observada nos outros coletivos culturais com os quais tivemos contato. Assim, podemos pensar para além das particularidades que cada coletivo possui, certa estrutura organizativa de funcionamento é compartilhada por todos eles, mesmo estando distantes entre si, espalhados pelas periferias da metrópole. Esta seria a essência da organização interna dos coletivos? Identificamos os atores sociais que tomam a frente da organização de tais grupos e acabam se responsabilizando e se comprometendo diretamente com a realização das atividades propostas. Estes, quando se aproximam e se identificam com a atuação de outros atores sociais responsáveis pela prática cultural de outros coletivos, podem estabelecer uma relação de parceria, de trocas simbólicas com o outro, ocorrendo assim a atuação conjunta destes na proposição de atividades. Relacionado a estes dois atores sociais temos o terceiro, o colaborador, aquele que participa das atividades. Sem a

sua atuação junto aos coletivos, talvez a própria existência de grupos que realizam a produção cultural não faria sentido, pois as atividades propostas pressupõem a presença de alguém que irá participar do processo de realização da mesma, portanto, ele é tão importante nesses espaços.

5º Capítulo

5. A Ressignificação do espaço: lugares existenciais da experiência imediata

5.1. A experiência geográfica da atuação e produção cultural promovida pelo CICAS

No intuito de compreender a essência da experiência geográfica da atuação dos atores sociais envolvidos na produção cultural realizada pelo CICAS, partimos da tentativa de compreender, a geograficidade (ser-no-mundo) formado por eles. Portanto, para esta compreensão utilizaremos a categoria lugar, ampliando seu entendimento a articulando, quando necessário as categorias: *Pedaço Mancha, Trajeto, Pórtico e Circuito* (2002, 2005; MAGNANI & SOUZA, 2007). Estas categorias são unidades significativas para nossa interpretação, pois revelam diferentes formas de uso e apropriação do espaço urbano, de modo a constituir lugares, no caso em questão, a partir de experiências que oriundas de práticas culturais.

A ideia era levar em conta tanto os atores sociais com suas especificidades (determinações estruturais, símbolos, sinais de pertencimento, escolhas, valores, etc.), como o espaço com o qual interagem – mas não na qualidade de mero cenário, e sim como produto da prática social acumulada desses agentes, e também com fator de determinação de suas práticas, constituindo, assim, a garantia (visível, pública) de sua inserção no espaço. (MAGNANI, 2005, p. 177)

Desse modo, entendemos o espaço urbano da metrópole não como mero cenário, mas como sendo constituído de relações sociais, assim, ele é entendido enquanto uma dimensão social, determinada a partir das práticas cotidianas de seus moradores. Dessa maneira, a partir de agora, através das categorias apresentadas acima, veremos como as iniciativas culturais como as promovidas pelo CICAS ampliariam as garantias de inserção dos atores sociais no espaço urbano, circunscrevendo-os em torno da constituição de lugares, ou seja, de outros padrões de uso, apropriação e transformação.

Entender o CICAS utilizando a categoria lugar, inserindo esta categoria no âmbito da geografia humanista, nos faz relacionar o estabelecimento de uma rede de relações de reconhecimento entre os atores sociais que participam da realização de suas atividades, com sua dimensão espacial, sua materialização concreta na paisagem. O CICAS entendido como um lugar, possui uma dimensão espacial: o galpão que abriga suas atividades possui certa regularidade daqueles que o constroem: os colaboradores, parceiros ou gestores. Estes compartilham certos laços de pertencimento, sejam por serem em sua maioria moradores do mesmo bairro, o Jardim Julieta, ou comungarem de uma identidade tanto étnica quanto sociocultural, ou seja, a maioria daqueles atores sociais que compõem o CICAS são afrodescendentes ou se identificam com os signos da cultura da periferia.

Ainda na tentativa de compreender o CICAS enquanto lugar é necessário inseri-lo no contexto da dinâmica do bairro, do Jardim Julieta. Assim, ele passa a se configurar enquanto um a dimensão geográfica situada entre dois planos particulares: de um lado a casa, o espaço privado e do outro a rua, o espaço público. Nesse sentido se aproximaria do termo "pedaço" proposto por Magnani.

O termo pedaço na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estáveis que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (MAGNANI, 1998, p. 116 *apud* MAGNANI, 2002, p. 21)

Assim, o CICAS entendido enquanto lugar, como uma dimensão geográfica situada entre a casa e a rua ampliaria o sentido que se tem de lugar, nele é permitido uma série de atuações e práticas que na casa e na rua não lhes é. No interior do espaço e entre seus participantes forma-se um “novo” tipo de sociabilidade. Portanto o CICAS configura-se não somente como um local de produção cultural, mas um lugar entorno do qual ocorre a reafirmação de identidades.

Aqui não é a rua nem suas casas (...) vocês duas, tem que respeitar o espaço. Se querem continuar brigando têm que ir lá pra fora (Marina – Gestora do CICAS)

Nessa fala, uma intervenção de uma das gestoras do CICAS diante de uma briga entre duas garotas dentro do local onde ocorre as atividades do coletivo, notamos a distinção entre o que é imaginado ser permitido na rua: a violência, a briga, em oposição à postura de respeito que se deve tem no espaço do CICAS.

O principal público do CICAS são os moradores do bairro, principalmente os jovens e as crianças. O pessoal do Violão [Favela do Violão] também participa (...) aqui todo mundo é igual, é pobre. (Juninho 13 – Gestor do CICAS)

Nossa identificação, enquanto moradores do bairro acontece logo de primeira, vivemos muitas coisas em comum, passamos as mesmas necessidades, sabemos onde o calo aperta, ele nos incomoda também. (Kelly – Gestora do CICAS)

A reafirmação de uma identidade é percebida nas falas acima, onde os principais elementos que a compõem são: ser morador do bairro, da periferia e, possuir uma condição social de baixa renda, assim, vivenciando coletivamente as dificuldades impostas pela lógica que forma as contradições socioespaciais, as quais o conjunto desses moradores são cotidianamente submetidos.

Com a reafirmação da identidade a partir da atuação no CICAS, logo surgem os estranhamentos em torno do surgimento de diferenças entre aqueles que compartilham o sentimento do lugar: que compartilham as "regras" estabelecidas e, os que são de "fora" do lugar: aqueles que desconhecem ou descumprem tais "regras".

Os caras chegaram todo metendo a marra. Eles sabiam que não podiam fumar maconha aqui dentro e, mesmo assim, quando viramos as costas foram lá atrás, fizeram a roda e acenderam o bagulho. Nem daqui eles são, não respeitaram as regras do CICAS. Foram convidados a se retirar, nem chegaram a se apresentar, não respeitaram nosso lugar (...) (Carol, Sinfonia de Cães – Parceira do CICAS)

Sabe, para o "neguinho" ser aceito, não pode chegar chegando. Se você não é conhecido, tem que ter humildade, tem que ganhar o respeito. (Lilian – Colaboradora do CICAS)

Essa questão de se sentir pertencente e de ser aceito, ou seja, de qual postura deve-se ter para fazer parte do pedaço é tratada da seguinte maneira por Magnani (2002):

Entretanto não basta passar por este lugar ou mesmo frequentá-lo com alguma regularidade para ser do pedaço; era preciso estar situado (e ser conhecido como tal) numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos definidos por participação em atividades comunitárias e desportivas, etc. (...) a rede de relações – que instaurava um código capaz de separar, ordenar e classificar: era, em última análise, por referência a este código que se podia dizer quem era e quem não era

“do pedaço” e em que grau (“colega”, “chegado”, “xará”, etc.)
(MAGNANI, 2002, p. 21)

Assim, para se sentir e, ser aceito no lugar, no CICAS não basta simplesmente ser morador do bairro ou frequentá-lo esporadicamente, deve-se aceitar as "regras" que fundamentam seu funcionamento. No CICAS, na maioria dos casos, essa rede de relação combina todos os tipos apresentados por Magnani, e a estes se soma os laços de pertencimento estabelecidos pela participação e atuação conjunta em práticas de produção cultural. Quanto mais identificado com os diferentes elementos que compõem a rede de relações, aumentará o grau de inserção e de reconhecimento no lugar.

Portanto, o CICAS entendido enquanto lugar, inserido no contexto socioespacial do bairro, se constitui mais do que um simples local de atuação e produção de atividades culturais, ele se inscreve na paisagem urbana como um importante lugar de sociabilidade e de reafirmação de uma identidade cultural da periferia. Com ele se estabelecem laços de pertencimentos, passando inclusive, sobretudo, para seus Gestores a ser uma espécie de centro de significação, orientando e qualificando o espaço ao redor. Ou seja, a partir deste lugar se estabelece a relação com o mundo, a relação com outros coletivos culturais. Nesse sentido, tal compreensão liga-se às considerações de Dardel (2011) sobre as características geográficas do espaço mítico. Segundo o autor o espaço mítico se configuraria como referências seguras, a partir do qual se estabeleceria "uma hierarquia de valores espaciais, uma organização a partir de um 'centro' ao qual se retorna sempre, sobre o qual 'são orientados'". (DARDEL, 2011, p. 60-61)

A partir dessa hierarquização de valores espaciais que tem o CICAS como centro orientador se estabelece outros tipos de experiências geográficas. Complexifica-se a relação ser-no-mundo daqueles atores sociais envolvidos com o coletivo cultural em questão. Dessa maneira, a partir de agora iremos tentar nos aproximar dessa geograficidade que se mostra expandindo pelo espaço urbano de São Paulo.

O CICAS faz parte de um “mini complexo cultural e de lazer do jardim Julieta”, formado por seu espaço, pela praça Padre João Bosco Penido Burnier, que contem um parquinho infantil, uma pista de *skate*, uma quadra poliesportiva e pelo campo de futebol. A relação múltipla entre estes diferentes equipamentos e a distinta apropriação estabelecidas com eles formaria o estabelecimento de outro tipo de experiência geográfica. De acordo com Magnani (2002)

Existe uma forma de apropriação quando se trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre eles. São as *manchas*, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. (MAGNANI, 2002, p. 22)

Complexo cultural e de lazer do Jardim Julieta - Zona Norte de São Paulo

Mapa 12: Complexo cultural e de lazer do Jardim Julieta – Zona Norte de São Paulo

Por se tratarem de equipamentos culturais e de lazer distintos, porém contíguos espacialmente o CICAS, a praça e os outros equipamentos que compõem essa *mancha* permitem ser apropriados por diferentes tipos de pessoas, sem que necessariamente elas se conheçam ou se identifiquem.

Geralmente venho aqui de sábado só pra andar de skate mesmo, utilizar a pista (...) As vezes, quando tem algum som que me interessa entro lá no centro cultural [CICAS]. Depois que fizeram essa reforma vem gente de todo lugar andar aqui. Eu mesmo, venho do Jardim Japão, junto com meus amigos (Bruno, 16 anos)

Jogo futebol há uns 15 anos nesse campo. Inicialmente montamos time com o pessoal da COHAB, jogamos contra outros times do bairro e, com os times formado pelos caminhoneiros. Depois, quando me mudei para o Parque Edu Chaves passei a jogar com o pessoal de lá. Quando nos convidam, o time vem jogar aqui, fazer um contra o pessoal do Jardim Julieta (...) Só entrei umas duas vezes naquele espaço [CICAS], teve uma roda de samba depois de um dos jogos, foi festa de aniversário do time daqui. (João, 40 anos)

Frequento às vezes as oficinas do CICAS, dei uma afastada porque agora comecei a trabalhar, ai não dá mais. Mas todo final de semana colo aqui na praça, encontro com os amigos, vemos o povo do *skate*, têm as meninas (...) Nosso negócio é jogar ali na quadra. Sempre vamos lá no CICAS dar uma olhada no que tá acontecendo, quando tem apresentação de *hip hop* eu acompanho, as vezes até mando umas rimas. (Lucas, 18)

Pelas falas, podemos perceber que não necessariamente as pessoas que frequentam a *macha* se apropriam do CICAS e vice-versa, no entanto, a circulação entre os equipamentos é permitida. Desse modo, a *mancha* permite o encontro inesperado entre aqueles que se apropriam dos equipamentos distintos. O mesmo que joga futebol pode apreciar, uma roda de samba no CICAS, ou trazer os filhos para brincar no parquinho. Aquele que vem “apenas” andar de *skate*, logo se interessa pelos outros equipamentos que existem na *mancha*, como por exemplo as atividades que ocorrem no CICAS, etc.

Essa *mancha*, por conter os poucos equipamentos culturais e de lazer do Jardim Julieta e de tantos bairros do entorno atrai, principalmente durante os finais de semana, frequentadores de bairros mais afastados. Como estes não compartilham dos mesmos laços identitários que constitui o pertencimento ao

bairro e ao lugar, os tipos de códigos sociais que compõem a *mancha* são mais amplos.

A produção cultural e a atuação dos participantes do CICAS, especialmente de seus Gestores não se restringe exclusivamente a este espaço, estes através das parcerias chegam a atuar em outros coletivos, ampliando assim seu campo de atuação na metrópole. Diante disso, constitui-se outra forma de uso do espaço que não pode ser confundida nem com o *Lugar*, nem com a *mancha*, forma-se assim, os *trajetos*.

(...) *trajeto* aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das *manchas* urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que coloca a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas: esta é uma primeira aplicação da categoria: na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, trajetos ligam equipamentos, pontos, manchas, complementares ou alternativos. (MAGNANI, 2002, p. 23)

Quando utilizamos a categoria *trajeto* neste estudo pensamos nos fluxos de trocas culturais realizada pelos membros que compõem os diferentes coletivos culturais da periferia, incluindo, sobretudo o CICAS. Tais fluxos ocorreriam a partir da relação de parceria, já explicitada em momento anterior, estabelecida entre estes coletivos. Dessa relação podemos perceber algumas aproximações e distanciamentos em suas práticas. Esta parceria configura-se por uma complexa rede de trocas simbólicas entre os grupos e os locais, levando ao fortalecimento de uma identidade da periferia, estreita-se assim laços de pertencimentos e de solidariedade comuns entre os diferentes coletivos e atores envolvidos.

Além disso, essa intensificação da relação de trocas simbólicas permite a intensificação e a criação de novas trajetórias sobre o espaço urbano. A noção de *trajeto* ligado ao lugar ampliaria o significado deste. (MAGNANI, 2002, p. 23).

Estes atores em busca da ampliação dos contatos entre os coletivos passam a fazer um uso mais intenso da cidade, percorrendo muitos bairros e as vezes cruzando toda a metrópole.

Através do contato com outros coletivos, participando das atividades que estes promovem aqui [CICAS] e das atividades que nós do CICAS promovemos em outros espaços, conseguimos estabelecer uma rede. (...) bacana, pois conhecemos e trocamos experiências com outras quebradas. Aqui somos Gestores, lá somos Parceiros e vice-versa. É uma troca sempre continua, sabe? (Clayton João – Gestor do CICAS)

A atuação cultural antes restrita ao lugar, ao CICAS se amplia e torna-se pública, compartilhada com outros coletivos. Essa ampliação da dimensão do espaço urbano que tal dinâmica permite, leva estes atores a possuírem um novo entendimento de sua condição socioespacial, pois promove uma noção mais integral do que venha ser não somente a periferia, mas a metrópole de São Paulo como um todo. Portanto, amplia-se a sim a essência da experiência geográfica, ou seja, o lugar

O CICAS se comportaria como um *lugar* pra aqueles que comungam de suas praticas, estabelecendo no entorno deste relações de convívio e de pertencimento. No entanto, para alguns moradores do bairro que não compartilham de tais laços identitários, através de suas falas, também podemos pensar o CICAS enquanto uma espécie de *pórtico*, pois ele se encontra no limiar entre o conhecido, o bairro e o desconhecido, os estacionamentos clandestinos do Terminal de Cargas Fernão Dias, porção do espaço onde as regras que definem a organização e o convívio do bairro não são conhecidas e muitas vezes até negadas. Essa dimensão geográfica que expressa uma transição entre o

conhecido e o desconhecido aproxima da noção de *Pórtico* proposta por Magnani (2002):

Trata-se de espaços, marcos e vazios na paisagem urbana que configuram passagens. Lugares que não pertencem as manchas de cá, mas ainda não se situam nas de lá; escapam aos sistemas de classificação de uma e de outra e, como tal, apresentam a maldição dos vazios fronteiros. Terra de ninguém, lugar do perigo, preferido por figuras *limiares* e para a realização de rituais mágicos – muitas vezes lugares sombrios que é preciso cruzar rapidamente, sem olhar para os lados... (MAGNANI, 2002, p. 23)

O CICAS funcionaria como uma fronteira a ser atravessada a fim de permitir ou impedir o acesso aos “dois mundos”. Para os atores envolvidos com o CICAS, o espaço do coletivo inegavelmente cumpriria o papel de barrar a expansão tanto física como da reprodução das relações sociais perversas existentes no Terminal de Cargas, como a prostituição infantil e o tráfico de drogas.

Se não fosse o CICAS segurar, o Terminal já tinha tomado conta de toda essa área. Tem o projeto de um vereador... esqueci o nome dele, de expandir a área de cargas pra esse lado daqui. A desculpa é que vai trazer mais empregos para o bairro. (Joana – Colaboradora do CICAS)

Tem alguns jovens que participam do CICAS que sabemos que até hoje se enfiavam no meio dos caminhões, fazem programa em troca de poucos reais (...) tô falando de prostituição infantil. Agente pega, conversa com elas, com a família. Tá diminuindo, mas ainda têm. (Kelly – Gestora do CICAS)

A noite, você tem que ver como isso daqui fica, o povo formiga atrás de droga. Não é maconha não, é pó, crack. Já vi os caras descarregando do caminhão muita coisa, uns tablets enormes (...) sempre morre algum jovem envolvido

com isso, as vezes desovam o corpo no Cabuçu⁸.” (Aninha – Colaboradora do CICAS)

Já os administradores do Terminal, bem como alguns caminhoneiros entendem o CICAS como um entrave tanto por impedir a expansão física de suas atividades quanto por denunciar as atividades ilícitas que ocorrem devido ao funcionamento do Terminal.

Portanto, colocamos o CICAS também enquanto uma fronteira se comportaria também como um lugar de passagem entre o bairro, o conhecido e o Terminal de Cargas, o desconhecido. Aqui essa noção do lugar enquanto uma fronteira, marcando no território uma distinção geográfica de apropriação e conhecimento nos aproxima das considerações de Tuan sobre topofilia e topofobia.

O bairro para seus moradores e, o CICAS para os atores sociais ligados a ele, despertaria uma sentimento topofilico, pois sua relação com estes parte do estabelecimento do pertencimento e de experiências afetivas com os mesmo. No entanto, o Terminal de Cargas despertaria aquilo que Tuan considera topofobia, este seria o medo, a rejeição em relação ao desconhecido, ao perigo iminente, assim o terminal configuraria uma paisagem do medo.

Os inúmeros coletivos culturais localizados na periferia da cidade de São Paulo constituem um circuito. Este circuito conecta os diferentes coletivos, através do uso de seus espaços e na participação nas atividades culturais que realizam. Mesmo não apresentando uma contiguidade espacial os encontros que o circuito permite, garantem uma relação de sociabilidade, de reconhecimento. De acordo com Magnani (2002) o circuito seria:

⁸ Cabuçu é um córrego que passa nas proximidades do Terminal de Cargas Fernão Dias

(...) uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais (...) (MAGNANI, 2002, p.23)

Para os atores sociais que participam diretamente da organização de algum coletivo, seja da Gestão ou como Parceiro, ou até mesmo aqueles que ocasionalmente frequentam alguma atividade é do conhecimento destes, o todo ou parte do conjunto de coletivos culturais e dos outros equipamentos que compõem o *circuito* a qual estes fazem parte.

Em princípio, faz parte do *circuito* a totalidade dos equipamentos que concorrem para a oferta de tal ou qual bem ou serviço, ou para o exercício de determinada prática, mas alguns deles acabam sendo reconhecidos como ponto de referência e de sustentação à atividade. Mais do que um conjunto fechado, o *circuito* pode ser considerado como um princípio de classificação. (MAGNANI, 2002, p. 24)

A diferença entre a configuração do trajeto e do circuito nos quais o CICAS está inserido é que o primeiro é uma forma de uso do espaço que diz respeito exclusivamente ao fluxo permanente de trocas simbólicas que os participantes do CICAS realizam com outros coletivos por meio das parcerias, enquanto o segundo, o circuito, seria um uso do espaço e de equipamentos urbanos realizado através da oferta de atividades culturais não necessariamente ligadas ao CICAS.

Portanto, este circuito de que o CICAS faz parte pode ser pensado enquanto “Circuito dos Coletivos de Produção Cultural da Periferia da Cidade de São Paulo”, os elementos básicos levados em consideração para o estabelecimento deste foram: a produção independente de uma cultura da periferia que fosse realizada nos espaços periféricos da cidade. A partir da

constituição deste circuito reafirmou-se aquilo que seria uma identidade da periferia, uma cultura própria.

A abrangência deste, como de qualquer outro circuito, tanto espacial como de tipos de prática que apresenta é dinâmica, podendo se restringir ou se alargar variando os elementos que elegemos como fundamentais à sua formação. Por exemplo, o “circuito dos coletivos de produção cultural da periferia da cidade de São Paulo” pode ser ampliado se os entendermos simplesmente como estabelecimentos e equipamentos de produção e de atividades culturais, não exclusivamente como sendo produtores de uma cultura da periferia. Assim este novo circuito seria o “circuito dos estabelecimentos e equipamentos culturais da cidade de São Paulo”, ele teria uma abrangência maior, pois englobaria tanto aqueles que se colocam contra as racionalidades do sistema cultural hegemônico, quanto exatamente aqueles que compõem o centro deste sistema.

Os estabelecimentos e equipamentos culturais que fariam parte deste circuito ampliado não compartilham entre si de todos os elementos fundamentais que os formam, no entanto, entre eles haveria relações mínimas de proximidade, de contato entre elementos que comporiam partes de um mesmo sistema simbólico.

A utilização da categoria circuito neste estudo permitiu ampliar na escala da metrópole a experiência geográfica das partes e o todo desse sistema simbólico constitutivo das relações sociais que levariam à produção cultural na cidade de São Paulo.

Considerações finais

Este trabalho apresentou percepções e interpretações realizadas a partir da aproximação com o coletivo cultural contra-hegemonico CICAS - Centro Independente de Cultura Alternativa Social, através da atuação dos atores sociais que realizam atividades de produção cultural em seu espaço.

Os coletivos culturais da periferia se configuram, através das suas experiências culturais, como lugar de contestação e resistência a instauração do consenso necessário à promoção e manutenção da dominação do capital na esfera cultural. Portanto, essas experiências, que já identificamos como meio e produto da realização do processo da liberdade de criação cultural se comportam como resistência ao pensamento único, aquela das classes sociais dominantes.

Inicialmente abordamos os processos que envolvem a produção do espaço urbano da periferia da cidade de São Paulo, para tal tarefa, não conseguimos escapar da discussão sobre a realidade de segregação socioespacial, processo de espoliação urbana (KOWARICK, 1979), escassez de políticas públicas, a que os moradores destas porções do espaço são submetidos cotidianamente. No entanto, mesmo diante desse cenário em que muitos autores postulam numa desagregação e degradação de valores sociais, apostamos no surgimento de uma identidade cultural exatamente moldada sob estes signos da “urbanização crítica” (DAMIANI, 2007).

Devido ao contexto de produção do espaço urbano das periferias, um contexto de pobreza, ou seja, devido ao enfrentamento comum das dificuldades sociais compartilhadas e, somadas a estas uma identificação étnica

afrodescendente, ocorre o fortalecimento dos laços sociais a ponto de estabelecer uma sociabilidade ligada a um amalgama identitário, unindo uma identidade étnica e socioespacial. Forma-se assim uma coesão, a identidade cultural da periferia.

Em decorrência da formação dessa coesão identitária, somada às pressões políticas em torno dos direitos sociais incluindo o direito à cultura, formaram-se espaços culturais e artísticos. A vida da cultura periférica reside em sua produção coletiva, na inventividade para encontrar novas formas de produzir e veicular bens culturais, superando a restrição dos meios de produção de cultura nos discursos que exaltam o cotidiano “dos de baixo” e na potência política diante dos padrões hegemônicos. Portanto, o aparecimento destas produções coletivas da periferia leva a um movimento de efervescência não só cultural, mas política, pois com elas emergem novos sujeitos sociais. Estes coletivos culturais produzem cultura não ligada à lógica espetáculo-midiática, mas alinhada com as suas experiências da vida cotidiana na periferia, ou seja, os elementos que utilizam na configuração de suas práticas culturais dialogam com a realidade socioespacial que vivenciam.

Os trabalhos de campo se mostraram uma experiência geográfica extremamente significativa no objetivo de compreender a resignificação espacial a partir da prática de coletivos culturais. Esta atividade empírica revelou principalmente dois aspectos relevantes desse processo de produção cultural. Aspectos estes que somente conseguimos perceber, pois nos colocamos em uma relação de estranhamento com os atores estudados, interagimos com eles, percebemos e interpretamos algumas regras que constituem a base das relações cotidianas realizadas no CICAS, estas nos levaram ao estabelecimento de

regularidades que se mostraram importantes no ordenamento das lógicas de funcionamento do coletivo.

Dessa maneira, com o levantamento e a interpretação desses dois aspectos conseguimos analisar conjuntamente tanto as regras de organização dos atores sociais, quanto suas sociabilidades, bem como a constituição das práticas culturais e como a partir destas ocorre a mobilização de outras formas de inserção no espaço urbano para além daqueles produzidas na dimensão do bairro e do lugar, ampliando-se para o plano da cidade.

O primeiro aspecto seria aquele que diz respeito à organização e ao estabelecimento da distinção de categorias que agrupam estes sujeitos sociais em um sistema classificatório de formas distintas de atuação e participação nas atividades promovidas no coletivo. As categorias levantadas foram: os gestores, os parceiros e os colaboradores. Embora no discurso de muitos que participam do CICAS, as decisões são tomadas coletivamente, acompanhando o cotidiano do coletivo, percebemos que não ocorre dessa maneira, pelo contrário, existe por parte daqueles atores que compõem o coletivo gestor a reafirmação da distinção de papéis. Assim, existiriam de fato aqueles que coordenam de forma geral a organização do CICAS e aqueles que mesmo vistos como colaboradores, ou seja, os frequentadores das atividades, que quase não têm poder de decisão no coletivo.

O segundo aspecto relevante que conseguimos interpretar a partir da prática etnográfica foi o modo particular como estes atores sociais através do CICAS usam, apropriam e ressignificam o espaço urbano. Tais formas de relação com o espaço foram reveladas com a utilização das categorias: *pedaço*, *mancha*, *trajeto*, *pórtico* e *circuito*.

A constituição do CICAS enquanto um *pedaço* parte da interação entre os atores envolvidos com o coletivo e o uso do espaço urbano a partir das práticas culturais por eles promovidas. Desse modo, o *pedaço* seria constituído por um sentimento de pertencimento, por uma identidade cultural que levaria a formação de um espaço de sociabilidade presente fisicamente na paisagem urbana. Aqui se situa o CICAS, na interação social entre aqueles que se reconhecem e interagem cotidianamente a princípio no bairro, na vizinhança, ou seja, aqueles que se vêm como iguais, como “os de dentro”, estabelecendo assim uma relação de alteridade com os que não compartilham dos elementos básicos para o pertencimento ao *pedaço*, estes são “os de fora”. Portanto, o *pedaço* teria em sua formação uma regularidade das relações constitutivas, uma racionalidade que parte do local.

Pensar o CICAS inserido numa *mancha*, “mini complexo cultural e de lazer do Jardim Julieta”, permitiria que o espaço do coletivo se ampliasse para aqueles atores que a princípio não buscavam necessariamente acessar este espaço. Portanto, os códigos sociais que compõem a *mancha* são mais amplos, logo, as formas de uso, apropriação e transformação que se faz dela também permitem uma configuração mais ampliada.

Quando pensamos o CICAS enquanto parte de um *trajeto*, através do depoimento dos atores sociais envolvidos, percebemos a formação de uma sociabilidade fundada sobre uma solidariedade social. Essa afirmação fica nítida quando notamos que a existência destes coletivos somente ocorre porque no entorno destes existe uma “rede” de atores e de outros coletivos, o sistema de parcerias que os mantêm funcionando. Assim, funcionam estabelecidos por uma lógica pautada por um sistema de ajudas e trocas mútuas, inexistindo assim uma

concorrência nem mesmo uma rivalidade entre estes grupos. A intensificação e a continuidades dessas trocas por parte dos atores sociais é que formaria os *trajetos*.

A utilização da categoria *circuito* se mostrou extremamente positiva neste estudo, pois através dela conseguimos perceber que a atuação cultural no CICAS não se dá de modo isolado, não é exclusiva do *pedaço*, esta, quando se espacializa, seja através do sistema de parceiras, formando os *trajetos* ou ainda de forma mais ampliada, formando aquilo num sistema capaz de ser classificado, revela que a cidade está aberta a estas atuações e práticas do CICAS.

Devido à lógica da solidariedade entre os coletivos, o papel do Estado na viabilização das atividades que eles promovem não se torna imprescindível. Não estamos afirmando que o Estado deve se ausentar da oferta de equipamentos culturais na periferia, nem que não deveria fomentar e valorizar a atuação dos coletivos já existentes. O que queremos apontar é que muitas das iniciativas culturais existentes na periferia conseguem se realizar sem o apoio do poder público devido à constituição de uma outra lógica, de relações sociais baseadas na solidariedade. Esse é um mecanismo, uma via de mão dupla: na medida em que a identidade comum entre os coletivos leva ao sistema de solidariedade social, esta promove o estreitamento dos laços identitários e vice e versa. De certo modo, esta dinâmica unifica os atores sociais em torno dos coletivos, logo em torno de uma identidade cultural da periferia.

Diante do exposto até aqui, entendemos o CICAS, os atores sociais que atuam nele e a forma com que estes se relacionam com o espaço urbano da metrópole paulistana não através do discurso da fragmentação socioespacial, ou da cidade global, mas através do olhar “de perto e de dentro”, preocupado em

perceber e interpretar como suas práticas simbólicas enunciam uma nova lógica cultural que se distancia das formas hegemônicas de produção cultural, massificadas, ligadas uma racionalidade espetáculo-midiática. Portanto, as práticas culturais promovidas pelo CICAS permitem condições de tomada de consciência por parte daqueles que entram em contato com essas atividades.

Assim, estes atores sociais deixam de ser consumidores de produtos esvaziados de sentido e passam a se comportar enquanto gestores, parceiros e colaboradores de práticas culturais repletas de significação. Desse modo, estes atores atuam como produtores de uma cultura que se apresenta como representante de uma identidade marcadamente da periferia das grandes cidades.

Estes produtores culturais devem ser entendidos como novos atores sociais que surgem na cidade, cujas práticas simbólicas vão além do espaço da periferia e superam as fronteiras criadas por estigmas criados pelo discurso hegemônico e pelo senso comum em torno do que é a vida na periferia.

Dessa maneira, o Jardim Julieta através da atuação do CICAS insere-se de forma mais incisiva na cidade, pois a apropriação espacial realizada pelo coletivo geraria novos sentidos ao bairro, este deixaria de ser entendido como mais um bairro dormitório da periferia, ou como aquele que abriga o Terminal de Cargas Fernão Dias, e passa a ser visto como aquele que compõe o “circuito dos coletivos de produção cultural da periferia da cidade de São Paulo”, ou mais ampliado: “circuito dos estabelecimentos e equipamentos culturais da cidade de São Paulo”. Portanto, o bairro através da atuação cultural estaria se inserindo na cidade.

A experiência do coletivo cultural narrada nesse estudo revela a renovação da visibilidade, da percepção e da representação da cidade frutificadas mediante uma experimentação urbana mais intensa. A atuação nos coletivos permite superar a relação cotidiana que a maioria da população tem com a cidade, isto é, o trajeto entre moradia e trabalho. Isso ocorre, porque entre os coletivos culturais configura-se uma rede de espaços públicos compartilháveis por meio do qual se tem a intensificação das trocas políticas e simbólicas.

O resultado desse processo de renovação e superação é tornar visível o espaço público, assim, a partir da produção cultural contra-hegemonica a cidade foi reavivada, soprou-se por suas ruas e praças ares de festa, coadunando com a noção de cidade que Lefebvre (2001) coloca enquanto obra, enquanto portadora de um valor de uso. Portanto, com tal movimento ampliou-se a experiência política capaz de questionar e redefinir os sentidos e significados da realização da vida no espaço urbano.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALES BELLO, Ângela. **Introdução à fenomenologia**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

BÓGUS Lucia; PASTERNAK, Suzana. **A distribuição dos equipamentos culturais e o processo de segregação de São Paulo: O acesso a cultura na urbe metropolitana**. Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências sociais - Salvador, 2011.

BONDUKI, N; ROLNIK, R. Periferia da Grande São Paulo: reprodução do espaço como expediente da reprodução da força de trabalho In MARICATO, E. (Ed). **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. São Paulo: Editora Alfa-ômega, 1979. p. 117 a154.

BOTELHO, Isaura. **Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública** in Espaço e debates - Revista de estudos regionais e urbanos. Nº43/44. São Paulo: Annablume, 2004.

CALDERIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2000.

CANGUSSÚ, Lílian Cristina Pereira. **Centros Educacionais Unificados de São Paulo: implementação e continuidade numa nova gestão política**.

Dissertação (mestrado em Educação) --Faculdade de Humanidades e Direito da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2010.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do Mundo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Husserl - Vida e Obra *in* **HUSSERL, Edmund. Investigações Lógicas: sexta investigação: Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento** (Coleção os Pensadores) . São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 5 a 12.

CICARONI, Luís Ricardo. **A Representação social da juventude e a insurreição do uso na periferia da metrópole paulistana**. Trabalho de Graduação Individual (Graduação) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

COELHO, Teixeira. **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

DA MATTA. Roberto. A antropologia no quadro das ciências. In: **Relativizando: Uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 17-59

DAMIANI, Amélia Luisa. O lugar e a produção do cotidiano *in* Carlos, Ana Fani Alessandri (org.) **Novos caminhos da geografia**. São Paulo: Editora Contexto. 2001, p.161 a 171.

_____ A geografia e a produção do espaço na metrópole: entre o público e o privado *in* Carlos, Ana Fani Alessandri & Carreiras, Carles (orgs.) **Urbanização e mundialização: Estudos sobre a metrópole**. São Paulo: Editora Contexto, 2007, p.38 a 50.

DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. *In* **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. COUTINHO, Eduardo Granja (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 91 a 118

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** São Paulo: Editora Centauro, 2010.

FERREIRA, Maria Nazareth e outros. **Globalização e Identidade Cultural na América Latina: a cultura subalterna no contexto do liberalismo**. São Paulo: Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos – CBELA, 2008.

FILHO, João Freire; CABRAL, Ana Júlia Cury de Brito. Contra-hegemonia e resistência Juvenil: Movimentos mundiais de contestação da ordem neoliberal. *In* **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. COUTINHO, Eduardo Granja (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 175 a 194

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. V. 3

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Zahar. Rio de Janeiro, 1973

GOMES, Paulo Cesar Costa. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 1996.

FILHO, Osvaldo Bueno Amorin. A evolução do pensamento geográfico e a fenomenologia. **Revista Sociedade e natureza** nº 11. Uberlândia, p. 67 a 87 (Xerox)

FONTES, Virgínia. Intelectuais e mídia – quem dita a pauta? *In* **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. COUTINHO, Eduardo Granja (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. P. 145 a 162

GONÇALVES, Leandro Forgiarini. **O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLZER, Werther. A geografia fenomenológica de Eric Dardel. *in* ROSENDAHL, Zeny, CORRÊA, Roberto Lobato. **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. O método fenomenológico. Humanismo e construção de uma nova geografia. *in* ROSENDAHL, Zeny, CORRÊA, Roberto Lobato. **Temas e caminhos da geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

INSTITUTO PÓLIS - **Mapa da Exclusão/ Inclusão Social do Município de São Paulo**, 2002

KOWARICK, Lúcio (Org.) **As lutas sociais e a cidade**. São Paulo: Paz e terra/CEDEC/UNRISD, 1988.

LEFEBVRE, Henri. **A vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo: Ática, 1991

_____. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001

LENCIONI, Sandra. **Região e Geografia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História.** Editora Presença. Lisboa, 1973

MAGALDI. Sábato; Vargas, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875- 1974).** Editora SENAC: São Paulo, 2000

MAGNANI, J.Guilherme. **De perto e de Dentro: notas paara uma etnografia urbana** in Revista Brasileira de Ciências Sociais - VOL. 17 Nº 49, 2002

_____. **Os circuitos dos jovens urbanos** in Tempo Social, revista de sociologia da USP, VOL 17 Nº2, 2005.

MAGNANI, J. Guilherme & SOUZA, Bruna Mantese de. (orgs.) **Jovens na metrópole: Etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MARANDOLA Jr. Eduardo. Sobre Ontologias. in MARANDOLA Jr. Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (orgs.). **Qual o espaço do lugar? Geografia, Epistemologia e Fenomenologia.** São Paulo: Perspectiva, 2012. p. XIII a XVII

MATTELART, Armand. **A Globalização da Comunicação.** Bauru: EDUSC, 2002

MELO, Aline de Souza. A entrada da Geografia Humanista na Ciência Geográfica. **Revista Paisagens, VIII.** São Paulo: Editora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. p, 51 a 55.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAKAGAWA, Luciano Kenji. **Reterritorialização do espaço do cinema na cidade de São Paulo**. Trabalho de Graduação Individual (Graduação) - Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012

NETTO, José Paulo. Universidade, caldo de cultura pós-moderno e a categoria de hegemonia. *In* **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. COUTINHO, Eduardo Granja (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. P. 119 a 144

NOGUÉ I FONT, Joan. El paisaje existencial de cinco grupos de experiência ambiental. Ensayo metodológico. *In* Ballesteros, Aurora Garcia (Ed.). **Geografía y Humanismo**. Barcelona (España): Oikos-Tau, S. L. 1992.

OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (Orgs.). **Guia Brasileiro de Produção Cultural - 2010/2011**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PAIVA, Raquel. Contra-mídia-hegemônica. *In* **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. COUTINHO, Eduardo Granja (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. P, 163 a 174

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: editora Brasiliense, 2000.

RAMOS. Luciene Borges. **Centros de cultura, espaços de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2008

ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei: legislação, política urbana e território na cidade de São Paulo**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 2003.

SAHALINS, Marshall. **“O ‘pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto’ em via de extinção”**. *Mana*, 3 (1 e 2), 1997.

SANTORO, Paula Freire. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo; do provinciano ao cosmopolita**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – FAU, USP. São Paulo, 2004.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional**. Hucitec, São Paulo, 1994.

_____. **Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2008.

SANTOS, Maria Tereza Pereira dos. **Mapas mentais na percepção dos moradores do baixo, Iranduba/AM**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Centro Educacional Unificado: a cidadania decolando em São Paulo**. São Paulo, 2004

SEABRA, Odete. Territórios do uso: cotidiano e modos de vida. São Paulo. in Grupo de Estudos Urbanos. **Revista Cidades** V.1, n.2. Presidente Prudente: Editora Expressão Popular, 2004.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SOUZA, Rafael Bellan Rodrigues de. **Gramsci e a comunicação: a mídia como aparelho privado de hegemonia**. VII Jornada multidisciplinar: humanidades em comunicação. FAAC/ UNESP – Bauru/ 2005

SPÓSITO, Eliseu Savério. **Geografia e Filosofia: Contribuição para o ensino do pensamento geográfico**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004

TORRES, Haroldo da Gama; MARQUES Eduardo; FERREIRA, Maria Paula e BITTAR, Sandra. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo *in Revista de Estudos Avançados* nº 17. São Paulo: Edusp, 2003, p. 97 a 128

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Editora DIFEL, 1980.

_____ **Espaço e Lugar: a perspectiva da existência**. São Paulo: DIFEL, 1983

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VEIGA, Edson. Há 105 anos SP ganhava o 1º cinema, o Bijou *in* Jornal O Estado de São Paulo, 16 de novembro de 2012

VELHO, Gilberto e CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. **O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas**: uma perspectiva antropológica *In* Artefacto – Jornal de Arte e Cultura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1978. p.13-25.

Publicações eletrônicas

ALMEIDA, R. S. **Cultura de periferia na periferia. Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, 2011.
<<http://www.diplomatique.org.br/artigo.phpid=995&PHPSESSID=29a4a091c2abd7268b2e0f0cc7118db9>> consultado em 20/07/2012.

Sítios visitados

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo demográfico: Recenseamento Geral do Brasil- São Paulo. Rio de Janeiro; 2010. consultado em 01/12/2012

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/vilamedeiroso/?p=328067>> consultado em 01/12/2012

PROJETO CICAS. Centro Independente de Cultura Alternativa e Social
<<http://projetocicas.blogspot.com>> consultado em: maio de 2012

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2006

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em:
<<http://www.centrocultural.sp.gov.br>> Acesso em agosto de 2013

TEATRO MUNICIPAL. Disponível em: <www.teatromunicipal.sp.gov.br> Acesso em 25/02/2014

SEADE – Índice de Vulnerabilidade Juvenil, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Cultura e Território: Mapeamento da cultura em São Paulo, 2006

Secretaria Municipal de Cultura / SMC - Departamento de Bibliotecas/SMDU-Deinfo

_____ ; GUIA DA FOLHA. Mapeamento da cultura em São Paulo, 2012

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. Centros Educacionais Unificados – CEUs

SEMPLA. Cadastro de Equipamentos Culturais do Departamento de Estática e Produção de Informação da Secretaria de Planejamento do Município de São Paulo - Sempla.2006

UNAS. União de Núcleos, Associações e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Clímaco . Disponível em <<http://www.unas.org.br/>> Acesso em 25/02/2014

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo demográfico: Recenseamento Geral do Brasil- São Paulo. Rio de Janeiro; 2010. consultado em 01/12/2012

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO
<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/vilamedeiros/?p=328067>> consultado em 01/12/2012

PROJETO CICAS. Centro Independente de Cultura Alternativa e Social
<<http://projetocicas.blogspot.com>> consultado em: maio de 2012

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2006

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em:<http://www.centrocultural.sp.gov.br>. Acesso em agosto de 2013

SEADE – Índice de Vulnerabilidade Juvenil, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Cultura e Território: Mapeamento da cultura em São Paulo, 2006

_____ ; GUIA DA FOLHA. Mapeamento da cultura em São Paulo, 2012

SEMPLACadastro de Equipamentos Culturais do Departamento de Estática e Produção de Informação da Secretaria de Planejamento do Município de São Paulo - Sempla.