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

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA

**Instituições e públicos culturais.
Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo.**

São Paulo
2009

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

**Instituições e públicos culturais.
Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo**

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia do
Departamento de Sociologia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia;
Sociologia da cultura; Sociologia das
práticas culturais

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Augusto Comin

São Paulo
2009

Resumo:

Esta pesquisa parte de um estudo de caso do SESC-São Paulo, em três de suas unidades – Pinheiros, Pompéia e Itaquera – e busca entender *se* e *como* essa instituição atua no sentido de ampliar e diversificar o conjunto de práticas culturais dos seus freqüentadores, alterando, assim, sua relação com o universo da cultura. O trabalho busca iluminar as características e dinâmicas envolvidas no chamado processo de mediação, a partir do qual a instituição cultural aproxima diversos tipos de conteúdos culturais de seus potenciais públicos. Para tanto, parte-se de uma visão da prática cultural como uma relação construída mutuamente: se, de um lado, ela é influenciada por características como condição sócio-educacional dos freqüentadores, de outro lado, os valores e diretrizes construídos historicamente no âmbito do SESC-São Paulo e a forma como as unidades mobilizam suas estratégias de mediação também importam. Este trabalho pretende colaborar tanto para o campo dos estudos sociológicos sobre práticas e públicos culturais, cujo desenvolvimento ainda é incipiente no país, quanto para instituições públicas e privadas comprometidas com questões como a ampliação do acesso à cultura, a formação de públicos e a educação via cultura.

Palavras-chave: práticas culturais, instituições culturais, mediação cultural, SESC-São Paulo, consumo de cultura.

Abstract

Analyzing three unities of SESC-São Paulo (Pinheiros, Pompéia and Itaquera) as a case-study, this study aims to understand *whether* and *how* this institution enlarges and diversifies the set of cultural practices of its users. The goal is to outline the characteristics and dynamics involving the so-called mediation process, through which the institution approaches a diversity of cultural products and its potential audiences. The author, therefore, relies on a concept of cultural practice as a mutually-constructed relation: on the one hand, it is influenced by the social and educational conditions of the individual and, on the other hand, by values and policies held by the institution (in this case, SESC-São Paulo). This research intends to collaborate both with sociological field of cultural practices and audiences and with the improvement of public or private organizations engagement in promoting access to culture, formation of audiences and education through cultural activities.

Keywords: cultural practices, cultural institutions, cultural mediation, SESC-São Paulo, cultural consumption.

<u>AGRADECIMENTOS</u>	<u>2</u>
<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>5</u>
<u>CAPÍTULO I-AS PRÁTICAS CULTURAIS COMO OBJETO SOCIOLÓGICO</u>	<u>13</u>
<u>CAPÍTULO II-O SESC E A CIDADE: O ENRAIZAMENTO DA INSTITUIÇÃO NAS DINÂMICAS CULTURAIS DE SÃO PAULO</u>	<u>46</u>
<u>CAPÍTULO III- PINHEIROS E SEUS CONTRASTES</u>	<u>78</u>
<u>CAPÍTULO IV- O POMPÉIA E A CULTURA</u>	<u>115</u>
<u>CAPÍTULO V- SESC ITAQUERA: ENTRE PARQUE E CLUBE DE CAMPO</u>	<u>148</u>
<u>CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>177</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>207</u>
<u>ANEXO I: ORGANOGRAMA DO SESC-SÃO PAULO</u>	<u>220</u>
<u>ANEXO II: ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM USUÁRIOS</u>	<u>221</u>
<u>ANEXO III: TABELA SÍNTESE DAS ENTREVISTAS COM USUÁRIOS</u>	<u>223</u>
<u>ANEXO IV: DADOS DO SESC-SÃO PAULO E SEUS MATRICULADOS</u>	<u>224</u>
<u>ANEXO V: ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM FUNCIONÁRIOS</u>	<u>229</u>
<u>ANEXO VI: FUNCIONÁRIOS QUE COLABORARAM PARA A PESQUISA</u>	<u>231</u>
<u>ANEXO VII: MAPA DOS PRINCIPAIS EQUIPAMENTOS DE CULTURA E LAZER E MAPA DE DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES SESC NA CIDADE DE SÃO PAULO</u>	<u>232</u>

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

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA

**Instituições e públicos culturais.
Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo.**

São Paulo
2009

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

**Instituições e públicos culturais.
Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo**

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia do
Departamento de Sociologia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia;
Sociologia da cultura; Sociologia das
práticas culturais

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Augusto Comin

São Paulo
2009

Resumo:

Esta pesquisa parte de um estudo de caso do SESC-São Paulo, em três de suas unidades – Pinheiros, Pompéia e Itaquera – e busca entender *se* e *como* essa instituição atua no sentido de ampliar e diversificar o conjunto de práticas culturais dos seus freqüentadores, alterando, assim, sua relação com o universo da cultura. O trabalho busca iluminar as características e dinâmicas envolvidas no chamado processo de mediação, a partir do qual a instituição cultural aproxima diversos tipos de conteúdos culturais de seus potenciais públicos. Para tanto, parte-se de uma visão da prática cultural como uma relação construída mutuamente: se, de um lado, ela é influenciada por características como condição sócio-educacional dos freqüentadores, de outro lado, os valores e diretrizes construídos historicamente no âmbito do SESC-São Paulo e a forma como as unidades mobilizam suas estratégias de mediação também importam. Este trabalho pretende colaborar tanto para o campo dos estudos sociológicos sobre práticas e públicos culturais, cujo desenvolvimento ainda é incipiente no país, quanto para instituições públicas e privadas comprometidas com questões como a ampliação do acesso à cultura, a formação de públicos e a educação via cultura.

Palavras-chave: práticas culturais, instituições culturais, mediação cultural, SESC-São Paulo, consumo de cultura.

Abstract

Analyzing three unities of SESC-São Paulo (Pinheiros, Pompéia and Itaquera) as a case-study, this study aims to understand *whether* and *how* this institution enlarges and diversifies the set of cultural practices of its users. The goal is to outline the characteristics and dynamics involving the so-called mediation process, through which the institution approaches a diversity of cultural products and its potential audiences. The author, therefore, relies on a concept of cultural practice as a mutually-constructed relation: on the one hand, it is influenced by the social and educational conditions of the individual and, on the other hand, by values and policies held by the institution (in this case, SESC-São Paulo). This research intends to collaborate both with sociological field of cultural practices and audiences and with the improvement of public or private organizations engagement in promoting access to culture, formation of audiences and education through cultural activities.

Keywords: cultural practices, cultural institutions, cultural mediation, SESC-São Paulo, cultural consumption.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa não teria sido possível sem o apoio institucional do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, bem como de seus professores e funcionários. O apoio financeiro do CNPq e da FAPESP também foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Esta pesquisa também não poderia ter sido realizada sem a receptividade que encontrei no SESC-São Paulo. A Marta Colabone e Andréa Nogueira meus agradecimentos especiais por terem aberto as portas pelas quais pude conhecer o SESC. Meus sinceros agradecimentos a Danilo dos Santos Miranda, por ter disponibilizado seu tempo e atenção na entrevista concedida. Pelas entrevistas concedidas agradeço ainda a Rosana Cunha (Administração Central); Denise Lacroix, Sueli Guimarães e João Marcos (SESC Pinheiros); Marina Alvilez e Roberto Cenni (SESC Pompéia); Oscar Rodrigues Filho, José Carlos Monteiro e Pedro de Toni (SESC Itaquera). A Glaucianne e José Olímpio (Biblioteca da Administração Central), Laudo (SESC Pompéia), Rodger e Edson (SESC Itaquera), pelo auxílio em atividades da pesquisa e pelas conversas sobre o SESC e seus usuários.

O Instituto Itaú Cultural, por meio do seu Observatório e do Programa Rumos Gestão Cultural – pelo qual o projeto desta pesquisa foi premiado –, além de ter colaborado com recursos materiais, foi responsável pela minha inserção num rico ambiente de troca e aprendizados sobre o setor cultural, que em muito colaborou para o meu desenvolvimento como pesquisadora dessa área. Agradeço sinceramente pela possibilidade de convívio com “as mulheres da Gestão Cultural”, com Eduardo Saron, Selma, Josiane e Marcelo, com os professores envolvidos na banca de seleção do Rumos e com pesquisadores de outros centros de pesquisa com que tivemos contato (como a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA). Agradeço especialmente à Josi, ao Marcelo, à Melina e à Rejane, que além de parceiros profissionais se tornaram amigos.

Minha formação no ofício de pesquisadora se deve fundamentalmente ao Cebrap, e especialmente à área de pesquisa Desenvolvimento e Trabalho. É um enorme privilégio fazer parte de uma instituição que mobiliza tamanho fluxo de conhecimentos entre grupos e entre campos da ciência. Devo ao Cebrap, principalmente, o convívio com colegas de trabalho de primeiro time. Meus sinceros agradecimentos a Carlos, Joana, Bruno, Alexandre Abdal, Demétrio, Marina, Fred, Zil, Alexandre Barbosa, Márcia Lima, Cláudio, Graziela, Maurício e tantos outros com os quais aprendo diariamente.

Agadeço a Fernando Pinheiro e Isaura Botelho que, na ocasião da banca de qualificação, apresentaram ricas colaborações, que em muito influenciaram o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também ao professor Brasília Sallum Jr. e a todos os meus colegas da disciplina Seminário de Projetos, por terem proporcionado um ambiente de discussão bastante rico e criativo na etapa inicial de nossas pesquisas.

Da intersecção institucional Cebrap, Observatório da Inovação e USP, agradeço especialmente ao professor e amigo Glauco Arbix, que foi quem me ensinou sobre a importância de vincular as questões que discutimos no mundo acadêmico às que são discutidas no mundo que existe para além dos muros da universidade. Seu modo de conceber as responsabilidades do pesquisador perante à sociedade é, para mim, uma grande fonte de inspiração.

Aos amigos queridos que conheci no Cebrap, agradecimentos muito especiais: Joana, amiga que me acompanha diariamente, dona de uma capacidade invejável de atuar tão bem em tantas esferas diferentes; Marina, com quem compartilho tantas expectativas e ansiedades, e que admiro pela maturidade e dedicação com que leva a carreira profissional; Alê, sempre tranqüilo e disposto a ajudar com sua incrível capacidade de síntese; Demétrio, amigo que sabe, como ninguém, defender suas opiniões e surpreende pela paixão e seriedade com que encara a profissão; Carlos, amigo para todas as ocasiões, possuidor de uma capacidade extraordinária de agregar e articular pessoas e assuntos; Maurício, inteligente e bem-humorado como poucos, tantas vezes me iluminou com seus conhecimentos sobre práticas culturais.

Aos amigos da USP, especialmente Priscila, Ana Carol, Cláudia, Caio, Luiz e Fábio, meus sinceros agradecimentos pelos momentos de “integração social”, sem os quais essa jornada teria sido bem mais chata. Ao Chico e ao Dmitri, agradecimentos especiais não só pela amizade e pelos ótimos papos, como também por terem lido heroicamente diversos trechos deste trabalho e apresentado críticas e sugestões das mais relevantes. Aos amigos da GV, especialmente Fábio, Nabil e Natalie que, mesmo de longe, estiveram sempre interessados no desenvolvimento da minha pesquisa. Aos parceiros e amigos da dança e do circo, por me mostrarem que boas idéias não necessariamente precisam se transformar em longas argumentações textuais.

À família, pela compreensão nas tantas ocasiões em que eu estive monotemática ou ausente. Aos sogros, Lene e Eduardo, e aos cunhados, Franco e Ana (e à família da Ana, especialmente ao Chico, que iluminou minhas idéias com seus conhecimentos sobre o SESC Pompéia). Agradeço principalmente ao meu pai, por sempre ter estimulado meu senso crítico, à Paula, sua mulher, e à minha mãe, por sempre me apoiar em minhas opções.

A Isaura Botelho, que em diversos momentos me “adotou” como orientanda, além de ter me colocado em contato com personagens centrais para a pesquisa. Meus agradecimentos mais sinceros por ter me recebido de braços tão abertos em sua área de conhecimento, pelos muitos ensinamentos e pelo estímulo.

Agradeço especialmente a Alvaro Comin, por ter me orientado e acompanhado neste trabalho e por ter, ainda como professor, me ajudado a despertar o gosto pela sociologia e pela pesquisa. É um privilégio conviver com sua impressionante capacidade de pensar e resolver problemas de pesquisa.

Deixo meus agradecimentos mais especiais e dedico este trabalho ao Fernando, por estar sempre ao meu lado, por me inspirar diariamente com sua criatividade e inteligência, pelo amor.

INTRODUÇÃO

Diferentemente do que ocorre em outros países, e isso inclui também alguns de nossos vizinhos latino-americanos, o Brasil produz poucos dados e estudos sobre o consumo cultural da população ou sobre os perfis de públicos de determinadas manifestações culturais. Essa constatação, que já é problemática por si só, torna-se ainda mais grave diante da importância crescente que o tema da cultura vem adquirindo nos últimos anos, seja pelo seu potencial econômico (o que resulta no desenvolvimento de novos campos de pesquisa e investimento, como a chamada economia criativa), ou pelo seu potencial de desenvolvimento de capacidades (o que justifica diversos tipos de políticas sociais que envolvem a cultura, realizadas por instituições públicas e privadas).

A literatura sociológica que aborda as práticas culturais e o consumo de cultura¹ vem elencando, desde pelo menos a década de 1960, uma série de fatores que influenciam na configuração dos padrões e hábitos culturais de indivíduos ou grupos sociais. Destaca-se, além de elementos mais tradicionalmente conhecidos, como o grau de escolaridade e a situação de classe, o papel que algumas instituições possuem na conformação desses hábitos e práticas culturais – instituições essas que podem estar relacionadas ao processo de socialização primária, como a escola e a família, mas também instituições que representam instâncias de formação mais fracas, como os próprios museus, centros culturais ou organizações que oferecem os produtos culturais em sua programação.

Este trabalho procura compreender a prática cultural como uma relação de duas mãos, influenciada não só pelas disposições individuais e sociais que o indivíduo carrega consigo, mas também pelas disposições, ações e valores

---

¹ Optamos, neste trabalho, por utilizar os termos “práticas culturais” e “consumo de cultura” como sinônimos.

carregados pela própria instituição que propõe as atividades culturais, que são também construídos socialmente e no decorrer de sua trajetória.

Tomando como ponto de partida tais instituições, esta pesquisa tem por objetivo explorar as características institucionais e as dinâmicas associadas à capacidade de mediação, isto é, à capacidade que os centros culturais possuem de estabelecer pontes entre os produtos culturais e seus potenciais públicos – que está intimamente relacionada ao potencial que essas instituições têm de influenciar na conformação de padrões de práticas culturais de indivíduos e grupos sociais. Nesse processo de mediação, cabe à instituição mobilizar estratégias e ações objetivando que os potenciais públicos adquiram conhecimento sobre códigos, linguagens e referências envolvidos nas diferentes manifestações culturais e quebrem barreiras de constrangimento e estranhamento que possuem em relação a tais manifestações – ou seja, a mediação envolve necessariamente um processo de aprendizado. Essas estratégias de mediação, como mostraremos adiante, podem ser de tipo mais formal – por exemplo, disponibilizando, na própria programação, palestras, oficinas, monitorias ou outras atividades explicitamente educativas – como também podem ser menos diretas, mobilizando outras dimensões como o espaço físico – por exemplo, oferecendo as atividades culturais em espaços contínuos e multi-funcionais, mais propícios ao convívio, aos fluxos de pessoas e de conhecimento.

A presente pesquisa partiu de um estudo de caso do SESC-São Paulo, em três de suas unidades – Pinheiros, Pompéia e Itaquera – e buscou entender *se e como* essa instituição atua no sentido de ampliar e diversificar o conjunto de práticas culturais dos seus freqüentadores, alterando, assim, sua relação com o universo da cultura. Como mostraremos no decorrer desta exposição, a relação que os freqüentadores estabelecem com o SESC-São Paulo e com os conteúdos culturais oferecidos em sua programação é construída de forma mútua: se, de um lado, ela é influenciada por características como condição sócio-educacional dos indivíduos freqüentadores, de outro lado, os valores e diretrizes construídos historicamente no âmbito do SESC-São Paulo e a forma como as unidades mobilizam suas estratégias de mediação também importam.

Como principal resultado da pesquisa realizada, formalizamos três principais dimensões da relação de mediação: programação, relacionamento e espaço. Essas dimensões devem ser entendidas como esferas ou contextos no âmbito dos quais a instituição pode operar esforços e estratégias específicos. Tais dimensões são, portanto, passíveis de alguma generalização para outros contextos institucionais e dependentes de estratégias específicas para terem mais ou menos efetividade no sentido de influenciar os comportamentos dos públicos. Vale pontuar que essas estratégias de mediação, quaisquer que sejam seus fins, são tão mais eficazes quanto mais a instituição conhece seus públicos (e não os trata como uma categoria homogênea e abstrata) e as dinâmicas envolvidas no processo de adesão a certas manifestações culturais – e, nesse ponto, a sociologia pode trazer colaborações essenciais.

Para guiar a exposição que se seguirá nos próximos capítulos, convém antecipar que a pesquisa constatou que as três unidades SESC estudadas representam micro-ambientes essencialmente diferentes, em termos de modelos e mesmo em termos de programações propostas – o que é possibilitado pelo fato de o SESC-São Paulo garantir uma considerável autonomia de gestão e de estabelecimento de diretrizes para cada uma de suas unidades. Essas diferenças estão relacionadas ao histórico específico de cada uma das unidades, à forma como elas desenvolvem suas diretrizes de programação, à forma como os usuários, historicamente, apropriam-se de seus ambientes, e às diferenças dos entornos que as englobam. Como será mostrado adiante, os chamados *ambientes culturais* de cada unidade são potenciais influenciadores dos padrões de práticas culturais dos frequentadores, já que estão relacionados ao processo de mediação que se dá nas unidades.

É necessário tecer, ainda nessa apresentação, breves comentários referentes a algumas escolhas que foram feitas na pesquisa. Procurou-se construir os argumentos e as conclusões deste trabalho em cima de duas perspectivas associadas, ou, dois ângulos a partir dos quais foram observados o SESC-São Paulo e as três unidades pesquisadas: a perspectiva institucional (ou seja, a que engloba a construção das principais diretrizes da instituição, bem

como dos valores que as permeiam) e a perspectiva dos públicos (a que engloba os diferentes tipos de usos e relações que os frequentadores estabelecem com as unidades pesquisadas do SESC-São Paulo). Entende-se que essas duas perspectivas são indissociáveis, já que a relação entre a instituição e seus públicos é uma interação dinâmica, que pode ser alterada a partir de movimentos tanto de um quanto de outro lado. Essa opção justifica as diferentes ferramentas de coletas de dados utilizadas no campo da pesquisa: análise de documentos e bibliografia relacionados ao SESC-São Paulo e às unidades pesquisadas, observações empíricas, entrevistas com os públicos das unidades pesquisadas e entrevistas com funcionários.

Ao escolher o SESC-São Paulo como laboratório para entender como uma instituição pode impactar nas práticas culturais individuais de seus frequentadores, já imaginávamos encontrar pelo menos dois “tipos” de público da instituição: de um lado, aqueles que só frequentam eventos específicos (por exemplo, frequentadores que vão especificamente a um determinado show de música, jogam futebol quando a empresa em que trabalham aluga a quadra do SESC, ou frequentam apenas o atendimento odontológico); e, de outro lado, aqueles que propriamente frequentam o SESC, ou seja, que vivenciam o ambiente da instituição de forma menos específica, por exemplo, passam o tempo livre na sala de leitura ou no espaço de convivência, acessam a internet, utilizam o restaurante, entre outras atividades menos planejadas (no sentido de não terem horários e dias pré-estabelecidos). As observações, entrevistas com funcionários da instituição e as próprias entrevistas com alguns usuários comprovaram essa suspeita inicial. Optou-se, então, por estabelecer uma diferenciação daqueles primeiros como sendo *público de determinadas manifestações*, e dos segundos como propriamente o *público do SESC*.

Mesmo apesar de esse *público de determinadas manifestações* ser também alvo de ações e diretrizes do SESC, optamos por privilegiar, no universo de usuários entrevistados, o que estamos chamando de *público do SESC*. Isso porque, se temos por objetivo entender de que forma se dá a mediação que a instituição faz entre o público e os conteúdos da programação, é mais apropriado

que trabalhemos com o recorte de um público que esteja mais exposto aos efeitos dessa mediação. Essa escolha impactou, fundamentalmente, na etapa de seleção dos entrevistados: em vez de buscá-los em atividades muito específicas, como na porta de eventos artísticos que ocorrem à noite ou na entrada dos consultórios odontológicos, optamos por buscá-los em locais de circulação ou de convivência, já que a chance de encontrarmos usuários caracterizados como *público do SESC* nesses espaços pareceu maior. Naturalmente, alguns desses selecionados aleatoriamente em locais de circulação depois se revelaram ser públicos de atividades mais específicas – o que, apesar de não facilitar a apreensão de elementos relacionados àquele processo de mediação, também não a atrapalha.

Esse *público do SESC* costuma freqüentar a instituição mais assiduamente, geralmente porque habita ou trabalha nas suas proximidades ou a tem em seu caminho cotidiano (a maioria dos entrevistados relatou deslocar-se até a unidade a pé ou utilizando ônibus). Esse público tem idade variada, sendo que em alguns horários e dias da semana é mais provável que se encontre determinadas faixas etárias (por exemplo, idosos em dias de semana na parte da manhã e da tarde, assim como jovens, que alternam a freqüência com seu período escolar). É interessante apontar que esse que estamos chamando de *público do SESC*, muitas vezes, dirige-se a uma das unidades para “não fazer nada”: descansam ou dormem nas poltronas ou sofás da área de convivência, conversam com outros freqüentadores, fazem refeições, passeiam pelos espaços, lêem algum jornal, revista ou livro nas áreas de leitura, passam pelas exposições, apreciam eventos artísticos abertos que acontecem nas unidades, entre outras atividades não muito planejadas. Dentro desse conjunto *público do SESC*, há também pessoas que são matriculadas em alguma atividade física ou em algum dos cursos das unidades, ou pessoas que usam a piscina e depois aproveitam para circular pela área de convivência, ou que lêem algo enquanto esperam o horário de algum compromisso, entre outros exemplos. Um achado interessante das entrevistas é que esse público, via de regra, freqüenta a unidade SESC em que foi entrevistado há um período considerável de tempo. Foi bastante comum,

mesmo entre jovens, relatos de pessoas que freqüentam a unidade há cerca de dez anos².

Foram realizadas entrevistas qualitativas (com duração média de quarenta minutos), a partir de um roteiro consideravelmente flexível (disponível no Anexo II), com um número que variou entre seis e oito usuários adultos de cada uma das três unidades. Nessas entrevistas, procurou-se extrair informações principalmente sobre os tipos de usos que esses freqüentadores fazem do SESC, bem como sobre suas práticas culturais em casa e em outros locais que não o SESC. Deve-se explicitar que a maioria dos entrevistados abordados estavam sozinhos (já que o fato de a entrevista ser relativamente longa poderia gerar um constrangimento em deixar a companhia esperando), mas em duas ocasiões também foram entrevistados casais (e nesses casos, a entrevista teve duração maior). As entrevistas foram realizadas em diferentes horários e dias da semana, e buscou-se manter um equilíbrio entre os gêneros e as faixas etárias dos entrevistados (que abrangeu idades entre 22 e 87 anos). Os entrevistados possuem diferentes perfis ocupacionais e graus de escolaridade que variam entre ensino fundamental incompleto e superior completo (ver no Anexo III o quadro resumo das entrevistas realizadas). Como será mostrado no decorrer dos próximos três capítulos, o padrão do bairro e do entorno em que se localiza a unidade SESC (em termos de residências e locais de trabalho) confere algumas diferenças aos seus públicos mais assíduos (justamente o público que trabalha ou habita perto das unidades), principalmente em termos de padrões de ocupação³.

Em relação ao ângulo mais institucional a partir do qual o SESC-São Paulo e as unidades pesquisadas foram analisados, foram realizadas entrevistas e conversas (mais informais, muitas vezes sem o uso de gravadores), com diversos

---

² Na unidade Pinheiros, o período de freqüência não é tão longo, já que ela foi inaugurada em 2004. No entanto, boa parte dos entrevistados nessa unidade já freqüentavam outras antes de sua inauguração.

³ Registra-se que o SESC- São Paulo possui informações coletadas sistematicamente apenas de uma porção de seu público, aqueles enquadrados como matriculados (comerciários). Informações sobre a classificação institucional dos diferentes tipos de públicos e uma síntese das principais informações sobre os matriculados do ano de 2007 estão disponíveis no Anexo IV.

funcionários das unidades e da Administração Central (o roteiro básico dessas entrevistas, que sofreu algumas variações de acordo com o entrevistado, e a tabela que lista os funcionários que colaboraram para a pesquisa encontram-se disponíveis nos Anexos V e VI, respectivamente). Foram entrevistados, em cada uma das três unidades pesquisadas, ao menos um funcionário ligado à gerência (gerente ou gerente adjunto), bem como algum coordenador relacionado a alguma área específica da programação. Conversas menos formais com monitores ou outros funcionários não ligados diretamente à gerência também foram bastante relevantes. Além disso, foram ouvidos funcionários da Administração Central do SESC-São Paulo. A duração média das entrevistas com os funcionários foi de pouco mais de uma hora (algumas, em que diversos funcionários foram entrevistados em conjunto, ultrapassaram essa média).

Na apresentação que se segue, o Capítulo I trata da forma como as práticas culturais são entendidas, no âmbito da sociologia, como ações sociais, bem como dos fatores que essa ciência vem apontando como influenciadores do consumo de cultura. Esse capítulo não se configura propriamente como um “capítulo teórico”, já que optamos por construir esses desenvolvimentos sociológicos em paralelo a uma pequena historicização da idéia de “democratização” cultural como se deu na esfera política/normativa.

O Capítulo II apresenta uma reconstrução do SESC-São Paulo, apontando os principais eventos e mudanças de diretrizes de sua história, para sustentar que se trata de uma instituição que está em intenso diálogo com contexto cultural da cidade de São Paulo. Os Capítulos III, IV e V apresentam os estudos de caso das unidades Pinheiros, Pompéia e Itaquera. Neles buscamos apontar como as diretrizes institucionais e os tipos de usos que os públicos fazem da unidade se retro-alimentam, constituindo aquilo que chamamos de *ambiente cultural* das unidades, que, por sua vez, volta a influenciar as práticas culturais dos freqüentadores tanto no âmbito das unidades como também fora delas.

Por fim, apresentamos um capítulo de Conclusões e Considerações Finais, nos quais tentamos trabalhar dois níveis de generalização: em primeiro lugar, tecemos considerações gerais – ou seja, que podem ser generalizadas para

outros contextos institucionais – para o que chamamos de processo de mediação (que a instituição realiza entre os públicos e os produtos culturais e também entre os públicos e a própria imagem institucional), e, em segundo lugar, sistematizamos considerações gerais sobre a mediação no SESC-São Paulo, para além das três unidades pesquisadas.

CAPÍTULO I

AS PRÁTICAS CULTURAIS COMO OBJETO SOCIOLÓGICO

SOCIOLOGIA E POLÍTICA CULTURAL

Antes de prosseguir com a apresentação das descobertas da pesquisa, é necessário discorrer sobre a tradição sociológica a que este trabalho se remete e que se exponha o desenvolvimento dos principais conceitos e idéias que serão acionados nos capítulos que se seguem. Como este trabalho tem por objetivo aproximar a discussão feita na sociologia de uma discussão mais voltada à ação prática – ou seja, às ações institucionais ou políticas públicas para ampliação de acesso à cultura e para diversificação das práticas culturais –, essa exposição buscará relacionar, sempre que possível, as ligações dos desenvolvimentos teóricos com a esfera das ações institucionais ou governamentais.

Em se tratando de uma literatura especialmente francesa, essa tarefa de aproximação das duas esferas não é tão difícil. Isso porque, no cenário francês, a parte da sociologia da cultura que trata de práticas culturais desenvolveu-se e institucionalizou-se em paralelo à criação da idéia de *política pública de cultura* e à própria consolidação do que é hoje o *Ministère de la Culture et de la Communication* (FLEURY, 2006a, p. 25). Em outras palavras, naquele país, a idéia de uma política cultural e a de uma sociologia das práticas culturais nascem e se fortalecem praticamente juntas, e é essa a principal razão para o fato de a literatura francesa ter tanto peso neste trabalho.

Em 1959, é criado o *Ministère des Affaires Culturelles* na França, confiado primeiramente a André Malraux. O ministério já nasce com uma missão de “tornar acessíveis as grandes obras da humanidade” (LAHIRE, 2006, p.15), demanda

que surge a partir da percepção da uma apropriação da “alta cultura” por uma pequena parte da elite parisiense. Tal constatação justificou a postura em prol de uma *democratização cultural* que assumiram as ações políticas daquele período.

Pode-se dizer que esse discurso da democratização da cultura, tônica das políticas culturais francesas dos anos 60, surge antes mesmo da criação do *Ministère des Affaires Culturelles* (em 1959), com experiências como a do *Théâtre National Populaire de Jean Vilar*. Mas é com a criação do ministério que a idéia passa a fazer parte, de forma mais forte e sistemática, da agenda de políticas culturais da França (FLEURY, 2006a). Segundo Fleury (2006a), muito associada a essa preocupação política com a cultura – que ocorreu em diversos outros países do mundo – estava a emergência, nessa década de 1960, de uma nova percepção sobre o tempo livre e o tempo de lazer, que por sua vez, estava bastante associada às novas formas de pensar o trabalho que surgem na mesma época. Resultou daí uma nova reflexão, cujo maior expoente na sociologia talvez tenha sido Joffre Dumazedier, que abria espaço para a possibilidade de auto-realização e de “formação” dos indivíduos por meio de atividades culturais. Todos esses desenvolvimentos teóricos, que de certa forma colocavam a cultura em função do desenvolvimento de capacidades e de cidadania, embasavam as ações políticas que visavam ampliar o acesso aos produtos culturais⁴.

Para subsidiar essas políticas e compreender o cenário em questão, o recém criado *Ministère des Affaires Culturelles* encomendaria diversos estudos para mapear as desigualdades culturais, seus determinantes sociais e suas formas de reprodução, deslançando uma série de pesquisas que se incumbiram destas tarefas (LAHIRE, 2006, p. 16). Esse momento histórico impulsionou o estabelecimento da sociologia da cultura francesa, e daquilo que, anos mais tarde, viria a se formalizar como uma sociologia dos públicos culturais (Fleury, 2006a). Para entender os desenvolvimentos dessa sociologia, bem como suas principais descobertas, é imprescindível passar pelo trabalho de Pierre Bourdieu.

---

⁴ Pondera-se que no caso do *Ministère des Affaires Culturelles* tratava-se de uma iniciativa para democratizar a “alta cultura”, ou seja, a cultura clássica legítima, as grandes obras de arte e os grandes gêneros artísticos (LAHIRE, 2006).

Para se ter idéia de como as políticas culturais do ministério à época e a sociologia da cultura que se estabelecia se retro-alimentavam, é interessante apresentar o fato de que a obra *O Amor pela arte* (Bourdieu e Darbel, 2003 [1969]), teve como ponto de partida em estudo – sobre o público dos museus de arte europeus – encomendado pelo *Service des études et de la recherche*, célula de estudos e pesquisa do ministério (criada em 1961). Do lado dos desenvolvimentos da sociologia, aponta-se que essa encomenda é um fato relevante para que se compreenda algumas tendências da dos estudos sobre consumo de cultura feitos por Bourdieu: na maioria dos casos, o autor privilegia, para efeitos de análise, dentro do universo de práticas culturais, as manifestações artísticas e a cultura erudita, o que pode estar bastante relacionado ao momento político em que ele começou a realizar suas pesquisas nessa área – a encomenda do Ministério dizia respeito ao acesso à cultura erudita e não a qualquer manifestação cultural. Assim, ainda que as críticas realizadas a essa tendência que se encontra no trabalho do autor façam sentido atualmente, é importante que se perceba seus conceitos e pressupostos como contextualizados nos valores da época (reiterados pela recém-nascida política cultural francesa⁵).

PIERRE BOURDIEU E A DESMISTIFICAÇÃO DO GOSTO PELA CULTURA LEGÍTIMA

Pierre Bourdieu e seus colaboradores produziram uma sociologia que formalizou as ligações entre gosto e classe social, e que ficou conhecida como sociologia crítica da cultura. Essa teoria analisa as práticas culturais, ou o consumo de cultura, a partir do enfoque das desigualdades sociais e dentro de uma chave de poder, de luta das classes por reconhecimento no espaço social. A teoria de Bourdieu foi e continua sendo exaustivamente explorada e criticada, mas

---

⁵ Ainda assim, vale mencionar que o referido ministério, à época (na figura de seu diretor Augustin Girard) encomendou também a Michel de Certeau uma pesquisa que inspiraria a obra *A Invenção do Cotidiano* (1990), o que demonstra que já havia, no âmbito do Ministérios, uma preocupação em considerar as diferentes dimensões da cultura.

representa um ponto de partida essencial para qualquer discussão de prática ou consumo cultural.

Convém começar por aquela que talvez tenha sido a maior contribuição de Pierre Bourdieu para os estudos de consumo de cultura: a desmistificação da suposta “naturalidade” do gosto pela chamada cultura legítima. Desafiando o senso comum de sua época, o autor se posicionou “contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza”. Para desconstruir essa ideologia, o autor fez uso de uma argumentação científica que mostrava que “as necessidades culturais são produto da educação”, já que as preferências por certos bens culturais estão ligadas ao nível de instrução e, secundariamente, à origem social (BOURDIEU, 2007a). As bases para tal constatação foram colhidas nas pesquisas empíricas realizadas por Pierre Bourdieu e sua equipe, cujos resultados estão sistematizados principalmente nas obras *A Distinção* (BOURDIEU, 2007a [1979]) e *O Amor pela Arte* (BOURDIEU e DARBEL, 2003 [1969]). expuseram tais conclusões a partir a sua pesquisa empírica teria mostrado que as preferências em relação aos bens culturais estariam ligadas ao nível de instrução e, secundariamente, à origem social.

O autor presta-se também a explicar qual seria a razão daquela “naturalização” do gosto pela alta cultura, e o faz remetendo à questão da demarcação de posições no espaço social – um dos pressupostos mais fortes da teoria bourdieusiana é a idéia de que as classes (construções complexas que envolvem diversas dimensões⁶) estão em disputa no espaço social. As classes burguesas, na concepção do autor, ao se definirem como possuidoras de uma “natural disposição” ao consumo/apreço da alta cultura, “legitimam-se como classe dominante” (BOURDIEU e DARBEL, 2003; BOURDIEU, 2007a). Uma suposta natureza culta consistiria, portanto, no distintivo da classe burguesa, classe esta que não podia se distinguir por direitos de sangue (como era o caso da aristocracia), nem por direitos de natureza (que, na forma de virtudes

---

⁶ Ver Sallum Jr (2005) e Bourdieu (2007a, 2007b).

ascéticas, serviram como distintivo aos empresários de primeira geração) (BOURDIEU e DARBEL, 2003, p.166). Dessa forma,

[...] ao deslocar, simbolicamente, do terreno da economia para o da cultura, o princípio do que as distingue das outras classes, [...] **as classes privilegiadas da sociedade burguesa colocam no lugar da diferença entre duas culturas, produtos da história reproduzidos pela educação, a diferença de essência entre duas naturezas: uma natureza naturalmente culta e uma natureza naturalmente natural.** (BOURDIEU e DARBEL, 2003, p.167, grifos meus)

Ou, em outras palavras,

[...] a história do gosto, individual ou coletivo, basta para desmentir a convicção de que determinados objetos tão complexos quanto as obras de cultura erudita [...] sejam capazes de suscitar, por sua virtude própria, preferências naturais. [...] **A “naturalização” do gosto pela estética – ou seja, a negação do vínculo entre cultura e educação – era conveniente, pois colocava a “cultura inata” como legitimadora dos privilégios herdados pela burguesia.** (BOURDIEU e DARBEL, 2003, p.164, grifos meus)

Para compreender plenamente a desnaturalização da preferência pela alta cultura e a constatação de que “o olho é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2007a, p.9), torna-se necessário entender como o consumo de cultura se constitui como uma ação social na teoria bourdieusiana, o que nos remete invariavelmente a conceitos como *gosto*, *disposição cultural*, *distinção* e *habitus*.

HABITUS, GOSTO E DISTINÇÃO

Para compreender como a prática cultural, como uma ação social específica, é analisada por Bourdieu, é imprescindível passar pelas noções de

gosto, disposição estética e apreço à cultura. No esquema explicativo de Bourdieu não parece haver espaço para uma prática cultural (ou consumo de cultura, nas palavras do autor) que não passe pelo gosto ou pelo apreço. Não têm muita relevância, na teoria do autor, práticas culturais movidas por curiosidade, por obrigação, de acompanhamento, entre outros tipos de práticas mais *circunstanciais* a que outros sociólogos mais contemporâneos farão referência (como LAHIRE, 2006).

A noção de *disposição estética* como vai sendo construída na obra de Bourdieu confunde-se muitas vezes com as próprias noções de *gosto* ou *apreço* (que também são apreendidas no desenvolver do exercício explicativo do autor, e não a partir de uma única formulação pontual), o que pode ser percebido a partir do seguinte trecho:

[...] ela [a disposição estética] é também *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social [...] Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado (BOURDIEU, 2007a, p. 56, grifos no original)

A não clareza entre os limites dos conceitos de gosto ou apreço à cultura e disposição estética sugerem que o autor trata o gosto e o apreço como *disposições*, e, como fica claro na citação acima, como dimensões do posicionamento dos indivíduos no espaço social e, mais do que isso, como formas pelas quais eles se diferenciam uns dos outros. Assim, o gosto, como disposição que condiciona o consumo cultural, na teoria bourdieusiana, pode ser entendido sob uma perspectiva de conflito: é elemento central na demarcação das diferenças entre as classes, daí sua função de *distinção*. O autor afirma que “em matéria de gosto, [...] toda determinação é negação, e, sem dúvida, os gostos

são, antes de tudo, aversão [...] aos outros gostos, aos gostos dos outros” (BOURDIEU, 2007a, p. 56).

Por conta dessa visão, alguns autores criticam a interpretação bourdieusiana do gosto por a considerarem reducionista e “semi-funcionalista” (ALEXANDER, 1995, ELSTER, 1981), uma vez que define o gosto a partir de sua função, que seria a de demarcar as classes. Apesar do caráter muitas vezes exagerado desse tipo de crítica, não se pode negar que a construção que Bourdieu faz do conceito de gosto, no decorrer de suas obras, passa pela exploração do que seria a sua função de diferenciar as classes – ainda que o autor trate essa propriedade de demarcação entre classes mais como um efeito do que como propriamente uma função do gosto e do consumo de arte. Como podemos notar na própria apresentação da hipótese central de *A Distinção*:

[...] à hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. **Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de classe.** (BOURDIEU, 2007a, p. 9, grifos meus).

É interessante ainda exemplificar esse ponto com um exercício associativo realizado pelo autor, pois nele fica evidente a ligação entre o consumo de cultura (no caso, alta cultura) e a distinção no espaço social. Para Bourdieu, o consumo da alta cultura, configurado pela chamada disposição estética, por se constituir como uma “prática sem função prática”, pressupõe um “distanciamento ao mundo” que seria o “princípio da experiência burguesa no mundo” (BOURDIEU, 2007, p. 55). Ele observa que do universo burguês fazem parte inúmeros atos desinteressados e gratuitos – dentre os quais, a ostentação de luxuosos rituais, os desperdícios e também as práticas e consumos na área da arte – que simbolizam o poder de “distanciar as questões econômicas das decisões de escolha que envolvem as ações”, ou, em outras palavras “a abastança”. Assim, a explicação para o consumo da alta cultura passa por algo que seria uma “adequação ao princípio de existência burguês” (ibidem, p. 55). Esse exercício

analítico de Bourdieu deixa clara a relativa subordinação que o autor confere à questão da prática cultural (e mesmo do gosto) em relação à situação de disputa por poder no campo simbólico e ao imperativo da distinção, subordinação que tanto incomoda outros estudiosos da cultura.

É necessário que se compreenda as origens que Bourdieu confere ao gosto ou apreço pela cultura e às disposições estéticas, para que se entenda o papel das classes sociais e das lutas por poder na explicação bourdieusiana do consumo de cultura. Para compreender o que está na origem do gosto e das disposições estéticas, na perspectiva bourdieusiana, é imprescindível passar pelo conceito de *habitus*.

Alguns autores (BRONCKART e SCHURMANS, 2001, SALLUM JR, 2005) defendem que a teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu representa uma solução àquela que talvez seja a mais clássica questão da sociologia: a dicotomia agente *versus* estrutura na ação social. Não é o caso de reconstruir aqui essa tensão, nem como ela se formou na sociologia, mas em linhas bastantes gerais, trata-se de uma “disputa” em torno dos determinantes da ação social que data da crise do funcionalismo parsoniano (ainda que aspectos dessa tensão apareçam já nas obras mais clássicas da sociologia). A querela gira em torno do que teria mais peso no condicionamento da ação social, o indivíduo, a partir de suas experiências de interação momentâneas, ou a estrutura, que, independente da “vontade” dos indivíduos, definiria os padrões de ação e de ordem social (ALEXANDER, 1987a e 1987b).

Segundo Bronckart e Schurmans (2001), o *habitus* de Bourdieu possibilita a “mediação dialética e permanente entre determinismo externo e processos individuais internos”, característica da teoria do autor. Para Sallum Jr. (2005), o *habitus* é o que faz a ligação entre o “cálculo teórico” da ação (estabelecido pela posição ocupada pelo ator no espaço social, já que Bourdieu supõe que agentes que ocupam posições relativas vizinhas no espaço social, estando sujeitos a condicionamentos similares, têm boa probabilidade de terem atitudes

semelhantes⁷) e as “práticas reais” dos atores (ibid., p.28). Em outras palavras, é o habitus, na sua posição de “sistema adquirido de esquemas geradores” (BOURDIEU, 1980a), que tende a desencadear determinados padrões de ações, práticas, percepções ou valores, ligando as posições que o agente ocupa no espaço social (sua posição de classe) a sua tomada de ação real. Uma vez que o habitus representa um mediador entre o sistema de regularidades objetivas e o sistema de condutas diretamente observáveis, ele permite “que se identifique o “comum” na análise do “único”, o “exterior” dentro do “interior” (BOURDIEU, 1980a) – ou seja, o habitus está envolvido no processo de transmissão de generalidades a indivíduos do mesmo grupo.

Numa fase posterior de sua produção – na obra *Meditações Pascalianas*, publicada originalmente em 1997, o autor se posiciona mais claramente em relação à já mencionada tensão entre agente e estrutura na determinação da ação:

Uma das principais funções da noção de habitus consiste em descartar dois erros complementares cujo princípio é a visão escolástica: de um lado, o mecanismo segundo o qual a ação constitui o efeito mecânico da coerção de causas externas; de outro, o finalismo segundo o qual, sobretudo por conta da teoria da ação racional, o agente atua de maneira livre, consciente e, como dizem alguns utilitaristas, *with full understanding*, sendo a ação o produto de um cálculo das chances e dos ganhos. Contra ambas as teorias, convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de habitus, inscritos nos corpos pelas experiências passadas [...] (BOURDIEU, 2001, p.169)

A intensidade da oposição de Bourdieu em relação às teorias de caráter individualista (às quais ele imputa uma visão *finalista* da ação, como mostra o trecho acima) fez com que o autor fosse visto, por alguns críticos, como “estruturalista” ou “determinista”. É preciso esclarecer que não há, nos escritos de Bourdieu, indícios de determinação direta e mecânica das estruturas na ação

---

⁷ Bourdieu concebe classes sociais como construções teóricas, dentro das quais procura identificar relações entre agentes que ocupam posições semelhantes, em função dos diversos tipos de capital que possuem (SALLUM JR, 2005).

social, e nem afirmações de que a trajetória dos indivíduos seja determinada diretamente pela posição que eles ocupam no espaço social. O que existe, e que é alvo de justas críticas, é uma visão que privilegia o tipo de ação que é entendida como a mais comum em termos probabilísticos – assim, em nenhuma ocasião é dito que todos os indivíduos de um grupo obrigatoriamente agem de uma determinada maneira, mas apenas que eles têm uma maior probabilidade de fazê-lo. Assim, o habitus, as disposições e o conjunto de esquemas herdados configuram o que seria uma tendência de ação para indivíduos que ocupam um determinado espaço social, em função dos seus diversos tipos de capital (BOURDIEU, 1980a). Nas palavras do próprio autor:

[...] l'habitus est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous reproduisons les conditions sociales de notre propre production, *mais d'une façon relativement imprévisible, d'une façon telle qu'on ne peut pas passer simplement et mécaniquement de la connaissance des conditions de production à la connaissance des produits*. (BOURDIEU, 1980b, grifos meus).

É importante, nesse ponto, e antes de retornar para a ação de consumo cultural propriamente dita, destacar a explicação bourdieusiana do habitus secundário. O habitus primário, sistema de esquemas incorporados durante a primeira infância – que configura o espaço de possibilidades de ação e tende a reproduzir as condições objetivas que o produziram –, passa por processos de confrontação dentro de cada um dos campos em que o indivíduo atua, sofrendo múltiplas revisões. Por esse processo, o “efeito de inculcação” exercido pelas condições de existência iniciais é combinado com o efeito da “trajetória social” do indivíduo (Bronckart e Schurmans, 2001), e dessa combinação resultam habitus secundários que indicam novas possibilidades de ação para o indivíduo.

Assim, a trajetória do indivíduo interfere sim, para Bourdieu, na transformação do habitus primário e no que seria o “ponto de chegada” do indivíduo. No entanto, pelo fato de Bourdieu pressupor a existência de uma tendência de ação comum aos integrantes da classe, os indivíduos que têm pontos de chegada diferentes da maioria são vistos como possuidores de uma

trajetória atípica. O pressuposto da existência do que seria uma trajetória típica da classe ou do grupo, como construção conceitual a priori, é um dos principais alvos de críticas da teoria bourdieusiana.

Outro aspecto polêmico, nesse sentido, e que abre espaço para críticos afirmarem que Bourdieu tende a privilegiar em demasia os efeitos da estrutura na ação social, diz respeito à origem do habitus. Para o autor (BOURDIEU, 2007a; BOURDIEU, 1980a), o habitus é determinado e estruturado por “condições de existência objetivamente classificáveis (classes de condicionamento) e posição na estrutura das condições de existência” (BOURDIEU, 2007a, p. 163). Enquanto “estrutura estruturada”, o habitus (que é também “estrutura estruturante”, como mostramos anteriormente) é “produto da incorporação da divisão em classes sociais” (ibidem, p.164). Dessa forma, podemos dizer que o próprio mecanismo que possibilita a conjugação dos efeitos da estrutura e da trajetória individual na teoria de Bourdieu – a saber, o habitus – é, ele mesmo, produto estruturado de elementos que estão na estrutura, são exteriores ao indivíduo. Bourdieu afirma que mesmo as práticas (ações reais), por serem engendradas por habitus produzidos por diferentes condições de existência, “apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedades que *exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência*” (ibid., p.164, grifos meus). Ou seja, para o autor, tanto o habitus quanto as próprias práticas refletem as condições objetivas em que são produzidos, o que confere um peso representativo, na explicação da ação, para elementos que estão “fora” do indivíduo – o que é alvo de críticas que atribuem a essa construção teórica um peso maior para o lado estruturas na explicação da ação social.

A partir dessa breve exposição do conceito de habitus, pode-se entender mais claramente os conceitos de *gosto/apreço* e *disposição estética* como utilizados pelo autor. A explicação da ação de consumir ou não determinado produto cultural é dada a partir de *gosto* e *disposição estética*, que são, ao mesmo tempo, parte do habitus e influenciados por ele, e portanto essa explicação passa também pela posição que o agente ocupa no espaço social, isto é, sua posição de classe. Por conta disso, instâncias de socialização como a escola e a família, que

estão envolvidas na conformação do habitus primário, são tão importantes para explicar o consumo cultural. Ainda assim, há espaço, no esquema explicativo do autor, para disposições adquiridas durante a trajetória do indivíduo em questão, que podem também influenciar seu padrão de práticas culturais – no entanto, as práticas influenciadas por essas disposições adquiridas durante a trajetória do indivíduo são consideradas como desviantes daquele que seria o padrão de práticas de seu grupo social. No que diz respeito a esse ponto, pesquisas mais recentes (como a de LAHIRE, 2006), contestam a existência do que seria um comportamento “típico” de práticas culturais de um determinado grupo social – defendendo que o que Bourdieu havia imaginado como “desviantes da trajetória típica” seja, na realidade, algo maior do que um conjunto residual de casos, e que, por conta disso, os desenvolvimentos teóricos do autor, sozinhos, sejam insuficientes para explicar o fato real do consumo de cultura, apesar de se sustentarem bem enquanto teoria.

O “FRACASSO” DA DEMOCRATIZAÇÃO E A PROBLEMATIZAÇÃO DO TERMO

Discorramos, então, sobre o impacto das descobertas de Pierre Bourdieu e sua equipe na esfera da política cultural francesa de sua época. Tais descobertas reverberaram especialmente sobre a questão da democratização, imperativo das ações do *Ministère des Affaires Culturelles* na época.

Ocorreu que, a partir de maio de 1968, o discurso da democratização cultural havia se transformado numa espécie de crença, assumindo uma feição excessivamente ideológica que acabou esvaziando e desvirtuando um pouco o conceito anterior (FLEURY, 2006a e 2007). A visão de conceber a democratização como o ideal de levar a cultura legítima àqueles que são os menos favorecidos em termos educacionais, econômicos e sociais dentro da população (por exemplo, a população rural, os descendentes de imigrantes ou as camadas mais baixas dos cenários urbanos), passou a justificar todo e qualquer tipo de ação política. Para Fleury (ibidem), a percepção da idéia de democratização como uma ideologia somada às descobertas da sociologia da

cultura que se desenvolvia na época (especialmente a de Bourdieu e seus colaboradores), resultaram numa visão – mistificada, segundo o autor – de que o projeto de democratização da cultura havia fracassado e seria inviável.

A forma pela qual as descobertas de Bourdieu colaboraram para a construção dessa visão de fracasso da democratização é fácil de ser compreendida: uma vez estabelecido que o consumo de certos tipos de cultura (a cultura legítima ou a “alta” cultura) estava fortemente relacionado a atributos como educação formal e mesmo educação dos pais – ou seja, a fatores que podem levar décadas para serem trabalhados –, seria difícil acreditar num projeto de democratização que ocorresse num horizonte médio ou curto. Além disso, estabelecido que esse consumo estava enraizado dentro de um contexto mais amplo de disputa entre os grupos da sociedade, também ficaria difícil crer na possibilidade de generalizá-lo.

Ainda hoje, o termo “democratização da cultura” é evitado por grande parte dos estudiosos – apesar de ser amplamente (e, em muitos casos, também ideologicamente, no sentido apontado por Fleury) utilizado na esfera das políticas públicas ou institucionais. Atualmente, a maior crítica ao uso médio desse termo, como feito na esfera política, não diz tanto respeito à sua ideologização, mas mais o conceito de cultura sobre a qual se deita. Segundo Botelho e Fiore (2005), a maior parte das políticas de democratização atuais deitam-se sobre os mesmos paradigmas das políticas surgidas nas décadas de 60 e 70, que tinham como objetivo superar as desigualdades da população frente à Cultura “com C maiúsculo”. Não bastasse, desconsideram, no geral, os processos sociais (apontados já na teoria bourdieusiana que expusemos acima) envolvidos no desenvolvimento do hábito de consumir essa cultura legítima, partindo do princípio que a simples oferta desses produtos culturais já desencadeará o gosto e a prática. Nas palavras dos autores:

[...] as políticas de democratização da cultura repousam sobre dois postulados básicos: o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o

segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado.(BOTELHO E FIORE, 2005, p. 8)

Esses autores defendem que, cada vez mais, parece claro que “investir numa democratização cultural não é induzir a totalidade da população a fazer determinadas coisas, mas sim oferecer a todos a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas” (ibidem, p.9), o que pressupõe, naturalmente, que todos tenham acesso às mais diversas manifestações – acesso não só físico, mas também acesso à linguagem e à compreensão. Partindo dessa idéia, Botelho e Fiore (2005) acreditam ser mais propício falar em “democracia cultural” do que “democratização cultural”. A democracia cultural pressupõe “a inexistência de um paradigma único de legitimação das práticas culturais” e, ainda, “a existência de públicos diversos e não de um único público, único e homogêneo” (ibidem, p.9).

Fleury⁸ (2006b e 2007), por sua vez, é adepto ao uso da terminologia democratização e afirma que a ampliação do acesso de diversas camadas da população às artes é algo possível de ser feito a partir de um processo de institucionalização (ou seja, é algo possível dentro do âmbito de algumas instituições proponentes de ações e políticas culturais). Apesar de o autor ter optado por estudar duas instituições que oferecem, em sua programação, produtos de uma cultura que poderíamos dizer “erudita” – o *Centre Pompidou* e o *TNP de Vilar* –, Fleury em nenhum momento defende que a cultura legítima é a única que deve ser difundida ou que as diversas camadas sociais *devem* consumir a cultura legítima. Menos ainda, aposta num potencial de salvação desse tipo de cultura. Assim como Fleury, uma série de outros estudiosos franceses buscaram, já no decorrer da década de 70, contestar a visão “pessimista” do fracasso da democratização cultural, questionando o próprio significado do termo, numa tentativa de atenuar o caráter excessivamente ideológico que ele assumiu após a década de 60. Antes de continuar a discorrer sobre esses novos desenvolvimentos teóricos e empíricos, convém abrir

---

⁸ Laurent Fleury: pesquisador e professor de Sociologia da Universidade *Paris VII Denis Diderot*.

parênteses para um assunto que se relaciona intimamente com a questão da democratização cultural: o escopo da noção de cultura.

Antes disso, convém explicitar que, ainda que este trabalho não se preste propriamente a discutir se é ou não apropriado fazer uso da terminologia “democratização” – já que o estudo que se pretende fazer aqui é essencialmente analítico e sociológico, e esse aspecto diz respeito ao que seria uma esfera mais normativa dos estudos culturais –, julgamos que o conceito de “democracia cultural”, como estipulado por Botelho e Fiore (2005), parece mais apropriado para embasar desenvolvimentos na esfera política. No discurso institucional do SESC-São Paulo, instituição que tomamos por objeto (juntamente com seus públicos), a terminologia “democratização”, no geral, não é utilizada como uma diretriz, ainda que apareça pontualmente em alguns discursos – como será exposto nos capítulos seguintes, o objetivo institucional do SESC-São Paulo se apresenta mais em termos como “educação informal” ou “educação para a cidadania” ou “educação pela cultura”. Ainda que não faça uso do termo, a instituição (bem como este trabalho) transita o tempo todo pelos conceitos, ações e polêmicas envolvidos nas discussões que tratam da “democratização” do acesso aos produtos culturais.

TRÊS VISÕES DE CULTURA

Alguns autores (Botelho, 2001 e 2007b; Coulangeon, 2005; Fleury, 2006) apontam duas “visões de cultura” que são freqüentemente adotadas pelos pesquisadores e formuladores de políticas da área: a visão sociológica e a visão antropológica. A visão sociológica de cultura – vale antecipar, inaugurada por Bourdieu, e especialmente característica da sociologia francesa – tende a considerar “cultura” apenas as manifestações mais legítimas, basicamente as artes. Grande parte dos pesquisadores que parte dessa visão sociológica de cultura tende a associar as desigualdades dos consumidores a uma desigualdade

na hierarquia dos produtos artísticos⁹. A segunda visão de cultura, que se oporia à “sociológica”, é a visão “antropológica” (Botelho, 2001 e 2007b; Coulangeon, 2005; Fleury, 2006), que, por não associar necessariamente a cultura a uma dimensão de poder e disputa dos atores no espaço social, prescinde da separação das fronteiras de legitimidade. Sob esse ponto de vista, entram também no rótulo “cultura” qualquer tipo de atividade sem finalidade produtiva em que o indivíduo encontra possibilidade de expressão (Coulangeon, 2005, p.4), o que inclui atividades de lazer como jardinagem, cozinha, jogos, e até mesmo prática de esportes. O foco aqui é no universo cultural do indivíduo, na forma como ele utiliza seu tempo livre: trata-se de uma visão mais ampla de cultura.

A questão da definição do escopo de cultura é bastante delicada e polêmica – por exemplo, alguns poderiam dizer que, a adoção, no nível operacional, de uma visão de cultura tão aberta quanto a “antropológica” impossibilitaria o desenho políticas públicas ou ações institucionais para organizações culturais; de outro lado, àqueles que defendem uma visão “sociológica” poderia ser dito que é falso afirmar que certos indivíduos “não têm vida cultural ativa” quando se restringe o universo cultural apenas a manifestações artísticas mais tradicionais. Enfim, essa discussão relaciona-se, em última instância, com o que seria a “função” da cultura na vida dos cidadãos e as razões pelas quais ela deve ser parte de uma política social e de desenvolvimento, questões que, apesar de inegavelmente importantes, não cabem no escopo desta pesquisa.

Coulangeon¹⁰ (2005) aponta um terceiro escopo possível para definir cultura: a visão institucional da cultura. Essa diferenciação se opera num plano mais prático e não é incompatível com alguma das duas anteriores. Poderia ser

---

⁹ Poderia ser dito aqui que o rótulo “sociológico” desse tipo de visão é hoje injusto, já que grande parte do debate da sociologia da cultura, dos públicos e das práticas culturais atuais – mesmo no cenário francês – já evoluiu bastante em relação à rigidez das associações entre categorias de consumidores e categorias de produtos culturais como feitas nos anos 60.

¹⁰ Responsável pela área de sociologia no *Observatoire Sociologique du Changement* (Sciences – Po/CNRS) e membro do *Laboratoire de Sociologie Quantitative* do *Centre de Recherche en Economie et Statistique*.

definida como a cultura como é vista pelas instituições e organizações interessadas, especialmente as políticas públicas. A possibilidade de adotar a visão institucional de cultura é especialmente relevante para os pesquisadores de públicos, de instituições e de políticas culturais, já que permite que eles se isentem da discussão do que é cultura, possibilitando-os recortar seus limites a partir da instituição que será objetivo do estudo (seja ela uma lei, uma organização, um departamento público, uma escola, uma comunidade, etc.).

A fragilidade de se tomar “cultura” como uma visão institucionalizada de cultura, no entanto, é que essa pode sofrer transformações em função do tempo, do local e da natureza da instituição que a produz. Por outro lado, mergulhar profundamente no que seria uma definição “correta” de cultura inviabilizaria pesquisas que têm como objetivo entender os públicos de uma determinada instituição (que pode ser uma organização, uma lei, um programa, etc.), o impacto que uma instituição tem sobre a relação indivíduo/bem cultural, os mecanismos de interação entre essas instituições e seus públicos, entre tantos outros temas.

Para ficar mais claro, observemos o exemplo do próprio Coulangeon (2005). Ele utiliza-se da visão institucionalizada do *Ministère de la Culture* francês para sustentar o recorte das “práticas culturais” que são objetos de seus estudos. Ele toma a definição do ministério, que entende essas práticas como:

[...] le ensemble des activités de consommation ou de participation liées à la vie intellectuelle et artistique, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie: lecture, fréquentation des équipements culturels (théâtres, musées, salles de cinéma, salles de concert, etc.), usages des médias audiovisuels, mais aussi pratiques culturelles amateurs”. (Coulangeon, 2005, pp.3-4).

O autor afirma que essa visão é maior do que a visão caracterizada como “sociológica” da cultura legítima, mas também que não é tão ampla quanto a visão antropológica – que demandaria um tipo de pesquisa maior, provavelmente baseada em enquetes individuais, já que a definição englobaria atividades infinitas. A escolha do autor se justifica plenamente, já que ele está se dispondo a

compreender como os cidadãos se relacionam com certas práticas que o ministério considera “culturais” (não se trata, por exemplo, de uma pesquisa que tem como objetivo rever as rubricas do ministério ou esgotar o universo cultural de um determinado grupo de indivíduos). Ou seja, como a grande parte dos conceitos em ciências humanas, a definição de cultura deve variar em relação ao tipo de pesquisa e abordagem que se está propondo.

Utilizaremos, neste trabalho, essa concepção de cultura dita “institucional” (COULANGEON, 2005), não apenas por impossibilidade de entrar numa discussão mais profunda, mas principalmente porque tomar o SESC como laboratório de análise significa ter que partir da visão de cultura que é definida pela instituição (o que não significa não poder questionar essa visão em alguns pontos), já que é com essa cultura que os indivíduos freqüentadores relacionam-se, e já que é sobre essa idéia de cultura que as ações institucionais ditas culturais do SESC desenvolvem. A definição de cultura do SESC-São Paulo será explicitada no capítulo seguinte, mas vale antecipar que se trata de um conceito bastante amplo, que está longe de restringir a cultura apenas ao universo de práticas artísticas.

NOVOS ESTUDOS EMPÍRICOS E NOVAS POSSIBILIDADES DE AÇÃO POLÍTICA

Retornando ao ponto anterior, havia sido mencionado que uma série de pesquisadores moveram esforços, a partir da década de 70, no sentido de desconstruir a visão “pessimista” do fracasso da democratização cultural, buscando atenuar o caráter excessivamente ideológico que o termo assumiu após a década de 60. Além dos estudos de Fleury, que serão mencionados adiante, destacam-se outros trabalhos, como o de Bertrand (2003). A autora estuda o público das bibliotecas públicas e as representações dos bibliotecários, que funcionam como mediadores culturais, e constata que grande parte do sentimento de fracasso e impotência de alguns gestores públicos e dos próprios bibliotecários deriva do uso de uma noção de democratização de cultura paternalista e idealizada. A autora mostra que os bibliotecários e muitos representantes da

gestão pública defendem que “o público”, ou “o bom público” das bibliotecas deve consistir naqueles menos favorecidos, os pobres, enfim, os intuitivamente (e, de certa forma, romanticamente) vistos como “não freqüentadores” de bibliotecas (BERTRAND, 2003). Sentem-se fracassados e até desvalorizados (os bibliotecários, nesse caso), quando constatarem que o público que freqüenta as bibliotecas é composto por estudantes (“barulhentos e comedores de sanduíche”, como reportado à Bertrand, 2003, p. 146) ou representantes de classes médias (comerciantes e “pessoas comuns”). Mesmo diante do aumento de freqüência às bibliotecas, eles sentem-se frustrados por conta de terem uma visão idealizada e, como sugere a autora, errada, do que deveria ser seu público alvo. A autora não sugere, de forma alguma, que se deva “fechar os olhos” para a população desfavorecida e que não freqüenta bibliotecas, mas apenas defende que os novos segmentos da classe média, bem como os estudantes e universitários, também são um tipo de público que merece ser considerado.

Esse estudo é emblemático para mostrar uma das falhas do discurso do fracasso da democratização, que é a consideração de um público idealizado, composto pelos menos favorecidos, uma categoria por si só imprecisa. Uma visão menos ideológica de democratização deveria pressupor o aumento do acesso de todos os tipos de público. Naturalmente, poderíamos argumentar que esse enfoque não resolve a questão da não-freqüência de alguns tipos de público às bibliotecas, mas, por outro lado, avança na resolução da desmistificação do discurso da democratização, e possibilita uma percepção de que os esforços políticos para a democratização talvez não estejam tão fadados ao fracasso como se supunha. Possibilita, acima de tudo – e essa é uma das preocupações mais perceptíveis de Fleury (2006a, 2006b e 2007) –, uma retomada do conceito e das ações de democratização, que, por conta daquela concepção idealista, haviam ficado mal vistos¹¹.

---

¹¹ Ainda assim, é necessário alertar para uma deficiência associada à idéia de democratização: normalmente, políticas e ações de democratização trabalham normalmente com um conceito restrito de cultura, que engloba apenas o conjunto das manifestações artísticas mais reconhecidas. Esse assunto será abordado adiante.

Outro autor da sociologia da cultura francesa pós-Bourdieu que ajuda a repensar algumas categorias que, segundo Fleury, foram “ideologizadas”, é Jean-Louis Fabiani, diretor de estudos da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS)¹². Uma das principais colaborações desse autor foi começar a repensar o conceito de “público” como utilizado pela sociologia crítica de Bourdieu. Segundo Fleury (2006a), entendido no singular, o público é visto como um conjunto homogêneo e unitário de espectadores de alguma obra ou espetáculo, e o desenvolvimento da sociologia mostrou que essa é uma visão ingênua, já que esse ideal de público não existe (FLEURY, 2006a, p.31). A categoria “público”, no singular, faz sentido num contexto mais metafórico ou ideal, ou, como diz o autor (ibidem), num sentido mítico (já que deriva da idéia de um corpo político unificado). Acompanha essa categoria a noção de “não-público”, utilizada, segundo Fleury (ibidem), a partir final da década de 60: quando se percebe que o “público” de alguns tipos de espetáculos e obras era a elite (vista então como um conjunto relativamente homogêneo), consegue-se também diferenciar o “não-público”, como um outro conjunto relativamente coeso. Analogamente, essa construção do “não-público” como um conjunto homogêneo não se aplica à realidade. Mais importante é que essas categorias tão fechadas dificultam a visão de oportunidades para a transição entre os diversos subgrupos que certamente existem dentro de e entre esses dois grupos – o que corrobora a visão pessimista, ou ideológica, nos termos de Fleury, acerca das possibilidades de democratização e ampliação do acesso a certos produtos culturais.

Fabiani (2003) colabora para a desconstrução dessas categorias quando diferencia “público inventado” e “público constatado”. Para o autor, o público constatado é muito mais diverso e mais reflexivo do que a teoria sociológica nos leva a crer. As conseqüências dessas observações são diversas, mas, sobretudo, podemos dizer que qualquer política de democratização, acesso ou ampliação de público de alguma atividade cultural deve começar por levar em conta as

---

12 Fabiani também teve participação no *Ministère de la Culture*, tendo sido diretor regional de assuntos culturais da Córsega entre 1988 e 1991. Foi também professor visitante de Sociologia na *University of Chicago* e é professor associado da *Université de Montreal*, além de ser pesquisador do *Centre National de la Recherche Scientifique* francês (CNRS).

necessidades e características reais dos “públicos” e dos “não-públicos” da atividade em questão, que são bem mais complexas do que as do público “teorizado”.

Essa discussão sobre a heterogeneidade da categoria “público” ganhou bastante força no cenário francês, dando origem a uma série de estudos que têm como objeto os diversos públicos de determinados gêneros culturais ou de determinadas instituições¹³. Esse movimento é tão forte que Fleury (2006a) chega a afirmar que a sociologia da cultura francesa, como feita atualmente, é uma “sociologia de públicos culturais”, que, começada em meados da década de 70, já teria hoje cerca de 30 anos. Na grande maioria desses trabalhos, destaca-se a constatação da diversidade de tipos de prática dentro de um mesmo domínio cultural ou artístico – práticas de diversão, de curiosidade, didáticas, estéticas, entre outras. Esse ponto será mais explorado adiante, quando forem expostas as idéias de Bernard Lahire, que dá bastante enfoque à variedade de motivações das práticas culturais.

Antes disso, cabe apontar mais um desenvolvimento da sociologia que colaborou para a desmistificação do discurso do “fracasso” da democratização. Trata-se do enfoque no papel das instituições que propõem a cultura. A sociologia crítica de Bourdieu e seus colaboradores abordou de forma bastante satisfatória o papel das instâncias de socialização primária – a escola e a família – na conformação dos hábitos e práticas culturais dos indivíduos. No entanto, e muito por conta de essa sociologia associar as práticas culturais à questão das classes sociais (passando pela função de distinção), pouca atenção foi dada às instituições que oferecem as programações e ações culturais, como museus, centros de cultura e lazer, etc.

---

¹³ Fleury (2006a, pp. 28-8; 2007, pp. 36-7) enumera diversos nomes que podem ser vistos como expoentes dessa tradição. Guette et al (1976) fizeram as primeiras prospecções do que seria o futuro público do então planejado *Centre Pompidou* – objeto de estudo do próprio Fleury. Jean-Louis Fabiani e Pierre-Michel Menger, sob a direção de Pierre Bourdieu, fizeram as primeiras enquetes de frequência do mesmo *Centre*. Barbier-Bouvet e Bassy estudaram os públicos da Bpi – *Bibliothèque publique d'information*, também ligada ao *Pompidou*. Claude Forteau trabalhou sobre o serviço de Liaison/Adhésion, também no *Centre Pompidou*. Ainda no *Centre*, Nathalie Heinich realizou, por diversos anos, as “enquêtes aux portes du Centre”, que desencadearia na idéia atual de um observatório de públicos. Emmanuel Ethis e seus colaboradores estudaram os públicos do Festival de teatro de Avignon. E certamente há outros exemplos.

Segundo Fleury, a instituição em que o produto cultural é oferecido seria, na sociologia crítica da cultura, apenas o lugar que os atores escolhem para exercer a distinção – o que, em última instância, inviabilizaria até mesmo a existência de uma política cultural, que de nada adiantaria, a não ser se propiciasse uma transformação em aspectos bastante enraizados da situação social do indivíduo, como seu perfil educacional e o de sua família. Fleury (2006a, pp.88-9), talvez exageradamente, denomina essa visão de uma vertente laicizada do mito da predestinação – já que, não tendo as instituições, bem como outros elementos de socialização secundária, poder para despertar nos indivíduos novas práticas culturais, esse estaria predestinado a exercer o conjunto de práticas que seria característico do seu grupo social e de seu habitus.

Nesse sentido, os estudos de Fleury (2006a, p. 87) representam um avanço considerável, mostrando que as instituições culturais são também agentes com especial potencial de estruturação de comportamentos e representações, e que portanto representam uma possibilidade real de avanço no sentido da democratização a certos “tipos” de cultura. O autor mostra que a sociologia nos dá ferramentas para perceber, em algumas situações reais, que algumas configurações institucionais de fato alteram a relação dos indivíduos com o bem cultural (FLEURY 2006a, 2006b, 2007).

Ele mostra que uma mudança de escala na observação, ou seja, uma análise da democratização da cultura a partir das instituições e seus públicos como ele fez com o *Centre Pompidou* e o *Théâtre National Populaire de Vilar* –, permite descobrir que elas têm poder de definir novos espaços tanto de diminuição quanto de exacerbação das diferenças sociais. Longe de simplesmente serem local de reprodução do comportamento moldado pelo que seria o habitus dos indivíduos, as instituições culturais podem moldar a relação dos indivíduos com a arte e os produtos culturais. Isso o faz concluir que as instituições culturais representam sim um vetor possível de realização do ideal de democratização da cultura, já que têm poder de reestruturar práticas culturais. A democratização, assim, é indissociável da institucionalização de novas relações entre as instituições culturais e os indivíduos (FLEURY, 2006a, p. 89).

O enfoque no poder das instituições na reestruturação das relações entre a cultura e os indivíduos leva Fleury (2006a, 2006b, 2007) a se debruçar sobre um novo programa de pesquisa, que ele denomina “neo-institucionalista”, em que são articuladas duas principais questões: *i.* a da gênese das instituições, as instâncias que as instituíram e que elas mesmas instituem e *ii.* a da relação que elas estabelecem com os indivíduos (e como interferem em suas possibilidades de ação) (FLEURY, 2007). Essa metodologia inspirou bastante a forma como esta pesquisa foi conduzida, principalmente porque, como será demonstrado nos capítulos que se seguem, o SESC-São Paulo (neste caso, a instituição que propõe a programação cultural) aparece não apenas como mero “cenário” em que se dão as práticas culturais dos indivíduos, mas como importante influenciador dos padrões que assumem tais práticas.

Como já foi dito, Fleury estuda dois casos específicos: o do *Centre Pompidou* (FLEURY, 2007) e o do *Théâtre National Populaire* (2006a). Em ambos os casos, ele começa por uma historicização da instituição, bem como de seus principais valores, para depois analisar os mecanismos ou dispositivos institucionais que estão relacionados ao aumento e à fidelidade do público e, em última instância, como a instituição altera a relação do público com a cultura. Para ficar mais claro, a pergunta que o autor busca responder em seu estudo sobre o *Pompidou* é a seguinte:

En quoi des institutions, telles que le Centre Pompidou, qui ont exprimé le volontarisme culturel de l'État, se trouvent-elles à l'origine des transformations du paysage culturel français depuis trente ans en participant en profondeur au renouvellement des pratiques culturelles? (FLEURY, 2007, p. 27)

Por essa pergunta, percebe-se que o autor evolui no sentido de uma análise mais abrangente: ele não pressupõe que os indivíduos praticam cultura da mesma forma em qualquer ambiente institucional, nem tampouco que a instituição proponente de ações e políticas culturais é “neutra” e isolada de seu ambiente (no

caso, o cenário político francês). Essa contextualização da instituição no ambiente não se dá, para Fleury, apenas do passado para o presente, mas também do presente para o futuro: ele não analisa somente os contextos de consolidação do *Centre* ou do *TNP*, mas também como essas instituições serviram de exemplos e, conseqüentemente, ajudaram a mudar o padrão de ações de democratização (ou de ampliação de públicos) que se seguiram.

Do lado da política cultural, todos esses desenvolvimentos trazidos pela sociologia dos públicos culturais, dentre os quais descrevemos a desconstrução da categoria “público” e a formalização sobre o potencial das instituições e centros culturais, representam a possibilidade de uma considerável melhoria nas ações e políticas dedicadas à ampliação de públicos, à diversificação das práticas culturais de indivíduos ou grupos sociais, à formação por meio da cultura, entre diversos outros objetivos presentes na pauta de instituições comprometidas que com a “democratização”, quer com a “democracia” cultural.

INSTITUIÇÕES E MEDIAÇÃO

Quando se traz à tona a discussão sobre a influência das instituições culturais na definição dos padrões de práticas e hábitos dos indivíduos, torna-se necessário discorrer sobre algo que está no centro desse potencial institucional: a capacidade de mediação.

No decorrer deste trabalho, o termo “mediação” será utilizado para definir a aproximação que a instituição (no caso, o SESC-São Paulo) faz ou poderia fazer entre o conteúdo proposto na programação (seja ele artístico, esportivo, intelectual, entre outros) e os indivíduos que consistem no público ou no potencial público das atividades (nesse caso, os diversos freqüentadores do SESC). Como ficará mais claro no decorrer dos próximos capítulos, essa atividade de mediação consiste em tornar alguns conteúdos, que envolvem linguagens específicas, passíveis de apreensão e fruição aos indivíduos que não possuem previamente o domínio dessas linguagens. Esse processo envolve ainda a quebra de algumas barreiras de ordem simbólica que afastam o indivíduo daqueles conteúdos, como

por exemplo, estranhamento e constrangimento, barreiras que estão presentes especialmente em processos de apreensão e fruição de conteúdos artísticos – principalmente pelo fato de o consumo de tais produtos ser entendido, historicamente, como privilégio de uma elite altamente educada, como mostramos acima.

O tema da mediação cultural é mais comumente abordado nos estudos de comunicação e arte-Educação, campo relativamente novo no Brasil, que teve sua emergência associada à obrigatoriedade do ensino de artes no currículo escolar (ver BARBOSA, 1989) e que ainda está solidificando suas bases. Boa parte dos estudos sobre mediação tratam, portanto, de como esse processo de aproximação entre o indivíduo e as manifestações artísticas se dá ou deve se dar no contexto da sala de aula. E como consequência, tendo como foco indivíduos na fase da infância ou da adolescência. Não é o caso de mergulhar nesse assunto, mas vale dizer que os problemas relacionados ao ensino de artes estão associados a um problema mais geral e mais profundo que envolve a qualidade do ensino como um todo no país. No já mencionado trabalho de Barbosa (1989) podemos identificar problemas como a má formação de professores, a deficiência de cursos de formação específicos para esses docentes, que estão associados também a outras áreas do ensino público no Brasil.

Outra vertente de estudos sobre mediação cultural na linha da arte-Educação se dedica mais especificamente à ação educativa no âmbito dos museus e das exposições, analisando que tipo de atividades os educadores e guias de visita podem proporcionar ao público de forma a dotá-los da linguagem específica de que a exposição trata, a fim de ampliar suas possibilidades de fruição. Esse tipo de estudos tem como locus de produção, na maioria dos casos, as escolas de comunicação, artes, museologia, e mesmo os próprios museus. Valem-se, portanto, também na maioria dos casos, de teorias sobre recepção estética e interpretação de obras de arte mais estudadas no âmbito dessas escolas/instituições (como por exemplo, as teorias de Dewey, Davallon, entre outros). Uma das idéias fundamentais dessa linha de estudos é a de que o mediador conduz a observação do visitante dando elementos para a

compreensão da linguagem, mas que as possibilidades de interpretação são, no limite, infinitas, já que dependem do olhar de quem “fecha” o ciclo do significado, ou seja, o indivíduo freqüentador. O cenário da mediação é concebido, portanto, como um *enquadramento de uma interação que dá lugar a ações interpretativas singulares pelos encenadores e atores do acontecido* (COUTINHO et al, 2008; ver também Fronza-Martins, 2006). É interessante apontar ainda que, dentro dessa vertente de produções saídas das escolas de arte, nota-se, atualmente, uma preocupação com o espaço físico dos museus e exposições e a influência dessas disposições espaciais no tipo de apreensão que o público faz do conjunto das obras. Gonçalves (2004), nessa linha, destaca que o “sentido” que a exposição tem para o público, é fortemente direcionado pela cenografia e pela disposição física das obras – e, portanto, as exposições colocam, a partir de sua organização no espaço, argumentos ou teorias que são apreendidos pelo público, muitas vezes sem que esse os perceba.

Convém alertar que, ainda que tais vertentes de estudos sobre mediação possam iluminar questões interessantes de serem consideradas neste trabalho, há algumas limitações que nos impedem de incorporá-las. A primeira inadequação dessa é seu recorte de cultura, que compreende, via de regra, apenas as manifestações artísticas – o que deve se explicar, ao menos em parte, pelo fato de ela ser produzida essencialmente no âmbito de escolas de arte ou de museus. No entanto, é uma outra limitação que se mostra intransponível: o fato de tais vertentes serem, no geral, excessivamente individualistas. Via de regra, assume que a apreciação de certos estilos de arte é um processo essencialmente cognitivo, influenciado por disposições e características da personalidade do próprio indivíduo. Esvaziam a análise, portanto, de aspectos relacionados às esferas do social e do cultural – o que se poderia chamar, sociologicamente, de individualismo metodológico. Não cabe realizar, neste trabalho, uma análise no nível psicológico sobre como se dão os processos de apreensão e fruição dos conteúdos culturais por parte dos indivíduos e como a mediação institucional entre o indivíduo e um certo conteúdo age no sentido de quebrar barreiras. Trata-se de uma questão que, ainda que seja de grande importância e aparentemente

bastante relacionada ao assunto deste trabalho, não está no escopo de análise de uma pesquisa que se propõe sociológica.

Uma outra linha de estudos sobre mediação, também produzida na área dos estudos de comunicação, a nosso ver, peca exatamente pelo outro lado: oferece pouco espaço para o discernimento e as características do indivíduo. Trata-se da teoria de Jesús Martín Barbero, que tem como objeto principal as indústrias da cultura e da comunicação chamadas “de massa”, e analisa seus dispositivos de produção, seus rituais de consumo, seus códigos, estéticas e valores de reconhecimento sempre a partir das dimensões do conflito, da dominação e da formação de ideologias. O termo mediação, como utilizado por esse autor, deve ser compreendido numa intersecção entre as esferas da comunicação, da cultura e da política. Os usos que ele faz do termo “mediação” são consideravelmente diferentes da relação de mediação que está em jogo neste trabalho, que tem como uma das pontas o indivíduo praticante de cultura – na concepção de Barbero (1998), as pontas da relação de mediação são esferas mais estruturais, como por exemplo, a esfera das lógicas de produção ou a da matriz cultural de uma sociedade (que, segundo o autor, são mediadas pelas chamadas relações de institucionalidade). Ainda que essa teoria seja bastante reconhecida, e que força com que ela incorpora a dimensão política (no geral, bastante pautada por pressupostos marxistas ou da Escola de Frankfurt) faça algum sentido – já que algumas decorrências dos regimes autoritários da América Latina constantemente fazem parte do modelo explicativo do autor – suas considerações sobre mediação pouco ajudam para pensar os objetos deste trabalho.

MULTIPLICIDADE DE LÓGICAS E O PAPEL DAS CIRCUNSTÂNCIAS

Passemos para a análise de um outro avanço no campo da sociologia das práticas culturais que traz implicações para a ação política: a identificação de diversas lógicas e motivações que levam ao consumo de cultura. Nesse ponto destaca-se o trabalho de Bernard Lahire, sociólogo da *École Normale Supérieure*

de *Lettres et Sciences Humaines*, de Lyon, que tem se destacado no cenário francês de estudos culturais.

Lahire parte principalmente da teoria de Bourdieu, propondo um “questionamento parcial” da tradição sociológica que analisa as funções sociais da cultura numa sociedade dividida em classes, uma vez que a idéia de gostos determinados por habitus de classe não lhe parece tão apropriada no contexto de uma sociedade fortemente diferenciada, em que cada agente incorpora “disposições plurais e heterogêneas”, e na qual a família não tem mais o monopólio da educação legítima das crianças (LAHIRE, 2004 e 2006).

O que ele defende é, antes de mais nada, uma teoria que concebe os agentes sociais como portadores de um amplo leque de disposições, sendo que cada uma delas tem sua própria disponibilidade, composição e força relacionadas ao processo de socialização em que foi adquirida, e sendo ainda que a intensidade com que essas diversas disposições afetam comportamentos depende do contexto específico em que se dá a ação. O foco na “pluralidade das disposições e na variedade de situações em que se manifestam” está no centro do que ele propõe como uma “sociologia no nível do indivíduo” (LAHIRE, 2003).

Em sua pesquisa empírica (LAHIRE, 2003 e 2006), Lahire descobre, por exemplo, que seus entrevistados não têm a mesma relação com todos os seus hábitos e práticas. São citadas, por exemplo, diversas ocasiões em que os entrevistados elencam “*bad habits*” ou “*dirty manias*” (LAHIRE, 2003, p.339), referindo-se a hábitos que têm, mas que não aprovam, o que mostra que os indivíduos realizam ações que, a seus próprios olhos, possuem diferentes graus de legitimidade. Descobertas desse tipo sugerem que o habitus bourdieusiano não seja o *único* princípio regulador de como as pessoas experimentam o mundo real, mas sim ele explique apenas parte dos casos – Lahire critica Bourdieu por uma “*overinterpretation*” (LAHIRE, 2003, p. 340) dos conceito de habitus e de disposições.

É importante ressaltar, no entanto, que Lahire não concebe os indivíduos como completamente autônomos e subjetivos, como sendo um universo em si

mesmo, como ocorre na maioria das teorias individualistas (LAHIRE, 2003, p.346). A unidade de análise da sociologia que Lahire propõe é o indivíduo, mas “como produto complexo de processos múltiplos de socialização” (LAHIRE, 2003, p. 332), ou, em outras palavras, ele propõe um estudo “do social na sua forma individualizada ou refletido num corpo individual”. Para ele, os indivíduos são multi-socializados e multi-determinados demais para serem conscientes do determinismo que age sobre eles (LAHIRE, 2003, p. 353). No entanto, há uma diferença em relação à teoria de Bourdieu: para Lahire, a disposição vista como “social” é proveniente não de uma condição prevalecente (como a condição de classe, principalmente em sua perspectiva de demarcação das diferenças entre os indivíduos), mas de diversas situações de socialização, das mais marcantes às mais circunstanciais.

Podemos dizer, portanto, que Lahire esvazia a teoria das disposições do seu caráter de demarcação e de hierarquia, ou seja, tira-a da perspectiva do conflito. Ele acredita que, ao descer o nível de análise para o indivíduo, saindo do espectro dos grupos ou das classes, o cientista seja forçado a enfrentar a pluralidade interna dos atores (LAHIRE, 2003, pp.343-4). Só assim a coerência e homogeneidade que os sociólogos atribuem aos indivíduos no nível do grupo poderá ser substituída por uma visão do indivíduo como portador de hábitos heterogêneos e de disposições muitas vezes contraditórias. É de se notar que esse discurso é bastante similar ao dos autores da já mencionada sociologia dos públicos culturais, que defendiam que ao “descer” o nível de análise para a pesquisa empírica, descobria-se que o “público” e o “não-público” não eram conjuntos homogêneos como a sociologia teria nos levado a crer (FABIANI, 2003; FLEURY, 2006a). Como será mostrado adiante, o que Lahire faz, a partir de uma ampliação do que é tomado por “cultura”, é mostrar que essa coerência também não é empiricamente verificada no nível do indivíduo.

Como não poderia ser diferente, para analisar a prática cultural (o que Lahire faz na obra *A Cultura dos Indivíduos*, 2006), o autor parte da constatação de recorrentes *variações intra-individuais* de comportamentos culturais - ou seja, da existência de indivíduos que realizam em diferentes momentos, práticas

culturais legítimas e não legítimas, num comportamento aparentemente contraditório. Lahire realiza uma vasta pesquisa empírica para levantar a teoria que diz que:

[...] a fronteira entre a legitimidade cultural (a alta cultura) e a ilegitimidade cultural (a subcultura, a simples diversão), não separa apenas as classes, mas também os indivíduos de uma mesma classe e as diferentes práticas e preferências culturais do mesmo indivíduo (LAHIRE, 2006).

Esse tipo de constatação dificilmente seria possível numa pesquisa feita a partir dos pressupostos bourdieusianos. A concepção de ação de Lahire permite que sejam inseridos no modelo explicativo uma parte dos casos de práticas culturais que até então estava encoberta, por exemplo, os casos de pessoas que consomem tanto “cultura erudita” quanto “meras diversões”. Não se trata, como o autor insiste em deixar claro, de negar as constatações de desigualdades sociais em face da cultura legítima, mas apenas de propor uma outra abordagem, “que começa por examinar as diferenças internas de cada indivíduo (variações intra-individuais) antes de mudar o ângulo de visão e focar as diferenças entre classes sociais (as variações interclasses)” (LAHIRE, 2006, p.17).

Vale mencionar que as descobertas de Lahire são, em alguns pontos, bastante parecidas com algumas idéias desenvolvidas pela sociologia americana. Richard Peterson, professor emérito da *Vanderbilt University*, ainda na década de 90 observava que “o ator do jogo cultural não é o purista, o esnobe ou o pedante, um consumidor unívoro de um repertório exclusivo; mas sim um onívoro, eclético e inclusivo, que pouco se importa com as fronteiras tradicionalmente estabelecidas [pela sociologia] entre cultura legítima ou ilegítima” (PETERSON, 1996, apud FLEURY, 2006a, pp.45-6, também PETERSON e KERN, 1990 e PETERSON 2005). A questão do comportamento *onívoro* dos consumidores de cultura, bem como a da tendência ao ecletismo, são temas bastante presentes nas discussões feitas pela sociologia norte-americana e mesmo no cenário europeu hoje em dia.

Lahire colabora para o estudo das práticas culturais, portanto, principalmente porque sua abordagem permite-nos perceber que as variações do comportamento cultural dos indivíduos e entre os indivíduos podem ser explicadas por outros fatores que não estão necessariamente relacionados ao gosto moldado pelo *habitus* de classe. Esse é o ponto mais interessante de sua teoria, pois nos possibilita identificar, entre os determinantes e estimuladores da prática cultural, diversas *circunstâncias* e situações que até então não faziam parte do modelo explicativo – o que também pode representar novas perspectivas na esfera prescritiva, já que abre novas possibilidades de ação para as políticas públicas de formação de público, de acesso à cultura ou de diversificação do consumo cultural de alguns grupos. Segundo o autor:

[...] numerosas práticas culturais individuais, e às vezes sua grande maioria, não estão ligadas a gostos mas a circunstâncias incitantes, a obrigações ou a imposições leves (por exemplo, práticas de acompanhamento) ou fortes (por exemplo, práticas escolares ou profissionais) de todo tipo, acaba-se por perguntar se os indivíduos em questão se definem mais por aquilo que eles julgam pertencer à esfera de seus gostos próprios, pessoais, ou pela infinidade de suas práticas efetivas. Os gostos aparecem então como a parte visível – e colocada à frente – de um enorme iceberg. (LAHIRE, 2006, p.27)

As *circunstâncias* ou *contextos* que incitam a prática cultural, para Lahire, podem estar relacionadas, portanto, às mais diversas situações que não necessariamente passam pelo gosto ou pelas demarcações de classe. O autor destaca algumas ocasiões nas quais os indivíduos experimentam a mudança pontual ou permanente nos padrões de consumo de cultura (LAHIRE, 2006, p.403), por exemplo, pelo “convívio direto com pessoas dotadas de propriedades culturais diferentes das suas” – e com essa o autor abre espaço para a consideração do efeito de *influências relacionais* sobre os patrimônios individuais de disposições culturais. Como exemplo dessa chamada “imposição relacional” nas práticas culturais de um indivíduo, ele cita as influências conjugais, de amigos ou práticas de acompanhamento (dos filhos, por exemplo). O que Lahire constata em suas entrevistas, ao contrário, é que muitas vezes o *gosto* aparece como

consequência e não como causa da prática – depoimentos como “descobri que era interessante” ou “acabei gostando” são frequentemente encontrados nas entrevistas. Com essa descoberta, Lahire problematiza a relação entre as práticas e os gostos, como era proposta até então – os gostos individuais condicionando todas as práticas. Lahire mostra ser possível o caminho oposto do até então previsto, ou seja, a formulação do gosto por meio das práticas, o que passa, numa primeira etapa, pelo exercício de práticas influenciado por fatores externos ao indivíduo, ou seja, circunstanciais.

Não se pode deixar de mencionar aqui uma outra grande diferença de Lahire, em relação a Bourdieu, que o faz chegar a essas conclusões empíricas: a noção de cultura que ele toma como pressuposto. Diferente de Bourdieu, e mesmo de Fleury e os outros estudiosos franceses de públicos de cultura, que, na maioria dos casos tomam como objeto manifestações de cultura *erudita* ou legítima, Lahire toma como objeto o que chama de *vida cultural* dos indivíduos, ou seja, algo bem mais amplo, que se aproxima da já mencionada visão antropológica de cultura (BOTELHO, 2001 e 2007b; COULANGEON, 2005; FLEURY, 2006).

Os desenvolvimentos sociológicos mais recentes, que apresentamos neste capítulo, acerca da prática cultural e dos fatores que influenciam na definição de seus padrões, trazem à tona novos elementos que podem ser mobilizados, no nível político, por instituições públicas e privadas que se dedicam sobre a questão da cultura como direito ou da cultura como ferramenta de desenvolvimento. Destacam-se a constatação acerca das *circunstâncias* que podem funcionar como incitadoras da prática cultural (LAHIRE, 2006), os estudos sobre o potencial que as instituições culturais possuem de influenciar as práticas (FLEURY, 2006b e 2007), e a diferenciação da categoria “público”, antes vista como um conjunto homogêneo e abstrato.

Deve-se destacar, no entanto, que o fato de esses novos desenvolvimentos teóricos terem iluminado outras influências capazes de interferir na relação dos indivíduos com a cultura não significa que possamos desconsiderar os fatores mais “tradicionais” apontados pela sociologia da cultura – a educação formal e a

influência familiar, que são reafirmados como elementos altamente relacionados ao perfil de práticas culturais dos indivíduos pela grande maioria dos estudiosos até os dias de hoje. Num país em que, diferentemente da França, não há uma consolidação da universalização do ensino de nível básico, convém olhar para esses fatores com ainda mais cautela.

CAPÍTULO II

O SESC E A CIDADE: O ENRAIZAMENTO DA INSTITUIÇÃO NAS DINÂMICAS CULTURAIS DE SÃO PAULO

O SESC-São Paulo é uma administração regional estadual do SESC nacional. A Administração Central do SESC-São Paulo, portanto, que está sediada no bairro do Belenzinho, na cidade de São Paulo, é reponsável por toda as as unidades, diretrizes e programação do Estado. Para este trabalho, estabeleceu-se o recorte de pesquisa apenas da cidade de São Paulo, a partir de três unidades tomadas como estudo de caso (Pinheiros, Pompéia e Itaquera). Algumas considerações acerca da atuação do SESC-São Paulo em outras cidades do Estado poderão aparecer, já que os funcionários da instituição têm base estadual (sendo que grande parte deles já trabalhou tanto em unidades da capital quanto do interior). Isso não significa, todavia, que tratar o SESC-São Paulo como um conjunto absolutamente homogêneo de diretrizes e ações seja a maneira correta de proceder – já que a pesquisa identificou que as diferentes unidades do SESC- São Paulo possuem bastante autonomia no que diz respeito à elaboração da programação e mesmo ao estabelecimento de prioridades no orçamento; e, da mesma forma, a Administração Regional de São Paulo parece ter bastante autonomia em relação ao SESC nacional. Ainda assim, e mesmo que a etapa da pesquisa que consistiu na análise institucional tenha tido foco na atuação do SESC-São Paulo na capital, algumas formas de atuação identificadas, e mesmo as conclusões mais gerais (que não dizem respeito aos públicos específicos), podem ser generalizadas para a atuação do SESC nas outras cidades do Estado.

No decorrer dos capítulos que se seguirão, o leitor notará que um dos elementos que aparecerão como centrais na análise que este trabalho se propõe a fazer é o espaço, tanto em seu componente interno (as disposições das instalações das unidades SESC), quando em seu componente externo (a região e

o entorno em que se encontram os equipamentos SESC).

Apesar de não ser tão usual, na tradição sociológica de estudos de públicos e de práticas culturais a que este trabalho se filia, dar centralidade às questões relacionadas ao espaço, a opção por dar abertura para que elementos relacionados a essa esfera compusessem a explicação do modelo de mediação construída no âmbito do SESC-São Paulo foi assumida a partir de algumas percepções, consolidadas no decorrer da pesquisa realizada. Essas percepções sugeriram que seria necessariamente incompleta uma análise institucional do SESC na cidade de São Paulo (no que diz respeito a suas ações e diretrizes) que se privasse de elementos relacionados à arquitetura e ao desenvolvimento urbano das micro-regiões em que as unidades estão instaladas. Cabe, portanto, explicitar tais percepções antes de prosseguir.

Em primeiro lugar, como ficará claro nos capítulos seguintes, a disposição do espaço interno das unidades mostrou ter considerável poder explicativo sobre as atividades praticadas pelos freqüentadores das mesmas – já que influenciam nos fluxos de pessoas e de conhecimentos. Em segundo lugar, a localização, na cidade, das unidades, mostrou ter poder explicativo sobre o perfil social (educacional, habitacional, empregatício) dos freqüentadores – em alguns momentos, a localização das unidades parece explicar mais a freqüência de determinados indivíduos do que a própria programação. Outra justificativa para a centralidade do espaço no modelo de análise utilizado é o fato de as questões relacionadas à dinâmica urbana da cidade de São Paulo terem um peso considerável no planejamento e nas ações do SESC na cidade, no âmbito institucional. Isso se reflete, de um lado – no que diz respeito ao espaço externo (entorno)–, nas decisões sobre as localidades e as instalações que sediarão as novas unidades. De acordo com as entrevistas realizadas com funcionários da instituição, as localidades são escolhidas levando-se em conta a concentração de comércio e comerciários (principal público-alvo do SESC) no local, mas também o perfil do bairro e a existência de outros equipamentos de cultura e lazer nas redondezas – vale registrar ainda que a instalação dos equipamentos SESC costuma trazer transformações positivas para as regiões em que se eles se

estabelecem. E, de outro lado – no que diz respeito ao espaço interno, isso se reflete na arquitetura das unidades. Os arquitetos escolhidos para conceberem as unidades¹⁴ são pautados por diretrizes estipuladas por uma equipe de funcionários do SESC, de modo que se garanta, minimamente, a adequação dos espaços aos valores e objetivos da instituição.

Além disso, a questão das dinâmicas urbanas e do espaço está sempre presente, de uma forma ou de outra, na programação do SESC-São Paulo. Seja por atividades mais diretas, como passeios e visitas guiadas a determinadas localidades de São Paulo, ou mais indiretas, como, por exemplo, palestras, mostras e apresentações artísticas que têm como tema questões urbanas.

Sustenta-se aqui que essa incorporação de questões relacionadas ao espaço à pauta do SESC-São Paulo pode ser explicada pelo enraizamento que a instituição tem no contexto da dinâmica urbana da cidade. O SESC-São Paulo presenciou (e participou), no decorrer de sua história, o desenvolvimento de um contexto urbano bastante peculiar no país – o da cidade de São Paulo – e isso parece estar bastante relacionado ao fato de a instituição ter incorporado tão fortemente as questões relacionadas ao espaço e à relação com a cidade em suas diretrizes institucionais.

Procuraremos apontar, então, nessa breve reconstituição dos principais aspectos históricos da instituição, alguns dos momentos em que a instituição expressa tendências e preocupações (materializadas na forma de ações e pautas institucionais) que estavam em voga no cenário cultural e intelectual paulistano como um todo. E esse enraizamento no cenário cultural da cidade, vale destacar, se faz presente até os dias de hoje. A instituição é freqüentemente reconhecida (pela imprensa, por estudiosos do campo da cultura, por artistas e públicos) como um dos principais atores do campo cultural da cidade. Não é raro, por exemplo,

---

¹⁴ O processo de seleção do advogado responsável pela concepção das novas unidades, pelo que pudemos levantar das entrevistas com funcionários, foi diferente em cada caso. Há uma tendência mais atual de se realizar uma semi-concorrência, que consiste em pedir propostas para escritórios escolhidos pela direção do SESC (Diretor Regional e ATP, o departamento de Assessoria Técnica e de Planejamento, ligado diretamente à diretoria, ver Anexo I) e escolher, a partir de uma análise de custos e adequação dos espaços, o melhor modelo.

ver o SESC-São Paulo – institucionalmente e/ou na figura de seus principais dirigentes – empunhando bandeiras de alguns movimentos da sociedade civil¹⁵.

A própria criação do SESC (nacional), em 1946, buscava responder a uma série de problemas relacionados fortemente ao processo de crescimento desorganizado das principais áreas urbanas que despontavam no país, num contexto de surgimento de novas formas de organização do trabalho e de grande crescimento da indústria e do comércio. No caso do SESC-São Paulo, que teve suas primeiras unidades estabelecidas na capital do Estado – que era vista como o motor de crescimento do país –, essa preocupação era ainda mais perceptível.

Como se sabe, foi na década de 30, com o final do ciclo do café e a diminuição da oferta de produtos manufaturados para importação por conta da Segunda Guerra Mundial, que o processo de industrialização começou a se intensificar no país. Esse processo desencadeou a consolidação das principais áreas urbanas brasileiras: a concentração dos primeiros empresários industriais atraía a população que buscava empregos, e esses novos grupos sociais possuíam demandas específicas, que levaram ao desenvolvimento de atividades de comércio e de lazer cada vez mais diversificadas (ARRUDA, 2001; BRUNO, 1984). Em São Paulo, em que esse processo se deu de forma mais acentuada, temos a seguinte evolução, em poucos anos:

O desenvolvimento do parque industrial paulistano, que se esboçara de fins do século passado até a época da primeira Guerra Mundial, prosseguiu em seguida[...] acusando números cada vez mais impressionantes e conferindo à cidade um caráter de metrópole industrial. Sabe-se que em 1937 era de 3.487 o número de suas fábricas (com mais de cento e vinte mil operários) e que em 1941 era de 8.016, subindo em 1945 a 11.809.(BRUNO, 1984, p.1359).

---

¹⁵ Como exemplo atual, podemos citar o envolvimento do SESC- São Paulo no Movimento Nossa São Paulo, que tem por objetivo articular sociedade e governos no estabelecimento de uma agenda que visa a melhor qualidade de vida a todos os habitantes da cidade (para mais informações consultar: <http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/quem> - acesso em janeiro de 2009). Outro exemplo é a intensa participação do SESC-São Paulo no atual Ano da França no Brasil – para se ter uma idéia, o presidente desse evento é o próprio Diretor Regional do SESC-São Paulo, Danilo Santos de Miranda.

Na década de 40, já se faziam perceptíveis, nas primeiras áreas urbanas do país, os efeitos de uma mudança brusca na composição social (devido ao estabelecimento de imigrantes europeus e de regiões menos urbanizadas do país), de uma alteração na estrutura de produção e de trabalho (marcada pelo crescimento das atividades industriais e de comércio) e de um crescimento desorganizado (que gerava novas necessidades no espaço físico da cidade). Entre tais efeitos, destacam-se o aumento de tensões sociais e os problemas de infra-estrutura nas cidades (ARRUDA, 2001; ALMEIDA, 1997; BRUNO, 1984; ROLNIK, 2003; POMPOLO, 2007).

Para se ter uma idéia, segundo Bruno (1984), a cidade de São Paulo evoluiu de menos de sessenta mil edificações em 1918-1919, para quase cem mil em 1928, mais de duzentas e trinta mil em 1944, e, por fim, mais de trezentas mil em meados dos anos 50 (ibidem, p. 1323). Essa “modernização” acentou o contraste entre os padrões de habitação das classes altas e baixas. Segundo o autor, em meados de 50 (a primeira edição da obra de Bruno data de 1954), bairros como Bom Retiro, Bela Vista, Consolação, Santa Cecília, Santa Ifigênia, Moóca, Pari e Brás apresentavam diversas habitações coletivas em sobrados velhos, com um número considerável de pessoas vivendo em porões (ibidem, p.1324).

Por outro lado, o novo tecido social consolidado nesse contexto trouxe também um efeito positivo para as áreas urbanas (especialmente São Paulo) quando se observa do ponto de vista da cultura. Se, por um lado, as cidades configuravam-se como situações quase caóticas; por outro, eram o berço do desenvolvimento de um “espírito” cosmopolita que muito tem a ver com a explosão cultural que se deu nos anos 50 e 60 (ARRUDA, 2001). A intensa movimentação intelectual e cultural que marcou o cenário urbano dessa época (especialmente de São Paulo), e da qual o desenvolvimento de instituições culturais como museus e escolas foi decorrência, segundo a Arruda (2001), está intimamente ligada à diversificação do tecido social estabelecida no começo do século XX (marcada principalmente pela ocupação da cidade por imigrantes de outros países ou de outros Estados brasileiros) e à diversificação das atividades produtivas, que resultou no crescimento dessas cidades na primeira metade do

século¹⁶. Pode-se dizer que a própria intensificação da presença de atividades culturais na agenda do SESC-São Paulo, que será apresentada adiante, a partir dos anos 50 reflete, de alguma forma, essa efervescência cultural e intelectual por que passava a cidade de São Paulo nos mesmos.

Em 1945, o ano que marcou o final da Segunda Guerra Mundial e o fim do Estado Novo de Vargas e antecedeu a criação do SESC, as perspectivas do país eram contraditórias. De um lado, eram promissoras sob o ponto de vista político: o governo autoritário de Vargas havia se encerrado; o próprio final da Segunda Guerra havia despertado na população valores mais democráticos, colocando em xeque os pressupostos do modelo de governo que até então existia (ALMEIDA, 1997). Após 15 anos de um governo ditatorial-populista, era finalmente o tempo de pensar os rumos da redemocratização do país. Do ponto de vista das condições sociais, o cenário não era tão animador, principalmente por conta dos já mencionados problemas que surgiam nas cidades maiores, que começavam a se mostrar insustentáveis. São Paulo surgia como o grande centro econômico do país, atraindo população de diversos estados, mas a precária infra-estrutura da cidade – em termos de transporte, saneamento e habitação – não comportava o aumento da população. Um contingente cada dia maior de trabalhadores urbanos carecia de recursos públicos para solucionar graves problemas de alimentação, saúde e moradia. Isso levou a um aumento das tensões sociais e, conseqüentemente, a um clima de insegurança política que ameaçava as expectativas de progresso e desenvolvimento que eram vislumbradas para o país (ALMEIDA, 1997, p.54-7).

CRIAÇÃO DO SESC: A CARTA DA PAZ SOCIAL

O SESC – Serviço Social do Comércio é uma instituição de caráter privado, sem fins lucrativos e de âmbito nacional. Foi

---

¹⁶ Segundo Arruda (ibidem, p. 58), apesar da redução das correntes migratórias no fim dos anos 30, é nos anos 50 que a influência dos imigrantes mais se impõe no cenário da cidade. Sobretudo as primeiras gerações de descendentes de imigrantes aqui nascidos começaram a subir na escala social, ocupando diferentes atividades (industriais e comerciais). A forte presença de imigrantes e seus descendentes, por si só, já alterava o tecido cultural da cidade de São Paulo.

criado pelo Decreto-Lei no 9853, de 13 de setembro de 1946, pelo presidente Marechal Eurico Gaspar Dutra, por iniciativa do empresariado do comércio e serviços, que o mantém e administra. Tem por finalidade planejar e executar medidas que contribuam para o bem estar social, a melhoria da qualidade de vida e o desenvolvimento cultural do trabalhador no comércio e serviços, bem como de seus dependentes. Cabe-lhe, igualmente, atuar no sentido de cultivar e difundir, junto à coletividade, os valores de cidadania e participação social responsável. (SESC-SP, 2007, p.13)

A classe empresarial da época (entre eles, Roberto Simonsen, Brasília Machado Neto e João Daudt D'Oliveira, que assume a presidência da Confederação Nacional do Comércio em 1946), preocupada com os riscos que essa vulnerabilidade social que se delineava poderia representar para o sucesso econômico do país, reuniu-se para discutir as possíveis soluções, na chamada Conferência de Teresópolis, ocorrida entre 1 e 6 de maio de 1945. Na ocasião da Conferência, os principais representantes da classe produtora brasileira discutiram temas relacionados à ordem econômica e aos principais setores da economia da época, à elevação do nível de vida da população (o que incluía as políticas social e trabalhista), bem como algumas outras questões referentes à infra-estrutura, políticas monetária e fiscal e de imigração.

É fruto da Conferência de Teresópolis a chamada Carta da Paz Social, documento em que se encontram as idéias-base para a criação do SESC. A Carta da Paz Social era “a materialização do desejo da classe empresarial brasileira de, depois de garantida a paz na guerra, buscar a paz social” (ALMEIDA, 1997, p.11). Dito em outras palavras, as classes produtoras declararam “assumir o compromisso público de oferecer ao país, com seus próprios recursos, uma expressiva contribuição para a solução dos graves problemas sociais que então afligiam a sociedade brasileira” (ibidem, p.11), numa “tomada de posição em favor da Justiça Social” (SESC, 1971).

O “regime de justiça social” defendido pela Carta da Paz era, então, delineado por algumas características fundamentais. São elas: a) a necessidade da manutenção da democracia política e econômica, fundadas no princípio da

liberdade e no primado da iniciativa privada – porém com limitações impostas pelo interesse nacional – e vistas como essenciais aos objetivos da “felicidade” e da “dignidade humana”; b) a concepção do capital não só como instrumento de lucro, mas como meio de expansão econômica e de “bem-estar coletivo”; a concepção do trabalho como um direito de cada um a participar da vida social e um dever de para ela contribuir; c) e a necessidade de distribuir a renda entre as diferentes camadas da população de forma mais efetiva, principalmente visando à consolidação de alguns estratos como mercado consumidor (SESC, 1971).

A “paz social” que a Carta idealizava era, antes de mais nada, “fundada na ordem econômica” (ibidem, p. 3). A Carta defendia que um pacto de cooperação entre patrões e funcionários era condição necessária para que o desenvolvimento das forças produtivas do país pudesse ocorrer – sempre pressupondo que tal desenvolvimento resultaria no aumento da renda nacional e na elevação do padrão de vida dos brasileiros, ainda que identificasse uma necessidade de trabalhar de forma mais efetiva a distribuição da renda nacional. Pressupunha também que esse pacto social deveria resultar de um projeto educativo, por meio do qual seria possível “fraternizar os homens, fortalecendo neles os sentimentos de solidariedade e confiança” (ibidem, p.3). Daí podemos compreender o caráter primordialmente educativo das instituições que surgiram como decorrência da Conferência, especialmente em seus primeiros anos de existência.

Foram lançadas, na Conferência, as bases para o SENAC e o SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial e Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, com objetivo de dar uma formação básica aos trabalhadores do comércio e da indústria), e para o SESI e o SESC (Serviço Social da Indústria e Serviço Social do Comércio, com o objetivo de aumentar o bem estar social dos trabalhadores da indústria e do comércio) (MIRANDA, 2008):

[o SESC] nasceu de uma vontade política de criar e manter uma instituição que conciliasse, da maneira mais produtiva possível, o dinamismo da iniciativa privada com uma inarredável responsabilidade social (ALMEIDA, 1997, p.11).

É interessante apontar que as preocupações presentes na Carta da Paz, bem como as justificativas de criação do SESC, reproduzem no cenário brasileiro, num certo grau, idéias que estavam presentes no contexto europeu e norte-americano posterior ao estabelecimento da chamada Segunda Revolução Industrial. No cenário internacional, foi naquele momento, no âmbito da revisão taylorista dos processos de trabalho, que o bem-estar e o tempo livre do trabalhador passaram a ser levados em conta – e, contraditoriamente, passaram a ser estimulados em prol da própria produtividade do trabalho (NIEMEYER, 2002). A tomada de importância do tempo livre dos trabalhadores, que começou a se fazer perceptível já nesse contexto da Segunda Revolução Industrial, deixou marcas visíveis no processo histórico de urbanização dos países desenvolvidos (ibidem, p. 171), como se pode perceber pela observação, no decorrer da história das cidades, dos espaços públicos livres e em suas funcionalidades na vida social.

No Brasil, essas idéias que previam novos direitos e modelos de inserção dos trabalhadores em prol de um pacto social (no nível político) ou de um pacto de produtividade (no nível do trabalho), já se manifestavam desde o Estado Novo varguista, e estavam, como no cenário internacional, associadas à mudança no paradigma da produção e ao conseqüente crescimento das áreas urbanas. As atividades de lazer ou de formação para trabalhadores patrocinadas por classes produtoras e governo que emergiram nesse contexto, principalmente a partir de 45 (como é o caso do SESC, do SESI, do SENAC e do SENAI), tinham um forte caráter progressista e educativo, o que deve ser entendido levando-se em conta o clima de otimismo em relação ao desenvolvimento do país e o clima de urgência de um pacto político e produtivo.

Esse caráter de celebração do progresso e do desenvolvimento, vale mencionar, não era a tônica apenas das iniciativas sociais das classes produtoras, mas de diversas esferas da vida social, principalmente nos centros urbanos. São Paulo, exemplo mais claro, nos anos 50 e começo dos 60, materializava a idéia de Brasil como “país do futuro” e toda a celebração em torno do progresso científico, tecnológico e social (ARRUDA, 2001). A afirmação desse

progresso era uma das bases da matriz cultural que se desenvolvia na cidade (ibidem, p. 31), o que se reflete não só na produção artística mas também na política e em aspectos como o planejamento urbano, que pela primeira vez é colocado em questão (ibidem, p. 45; BRUNO, 1984, pp. 1332-9). Nesse momento em que se passa a considerar o planejamento urbano, a questão dos espaços para lazer e sociabilidade também é repensada, no âmbito da necessidade de se integrar uma periferia que avançava para cada vez mais longe (BRUNO, 1984, p. 1339-40), e novas propostas de espaços públicos para esses fins começam a surgir (NIEMEYER, 2005; BRUNO, 1984; POMPOLO, 2007). A própria criação do SESC, bem como sua consolidação (já na década de 50) como um espaço em que os cidadãos pudessem exercer lazer e cultura, pode, também por esse aspecto, ser relacionada a esse conjunto de transformações que se passavam na cidade.

Ainda no que diz respeito ao clima de otimismo e progresso característico do período pós Segunda Guerra, vale também explicitar a correspondência entre essa tônica e o “espírito” da Carta da Paz elaborada pela classe empresarial. O que é importante apontar é que tom da Carta, bem como das ações do SESC em seus primeiros anos, entendidos hoje como assistencialistas (MIRANDA, 2008) ou quase missionários – sempre no sentido de desenvolver o trabalhador, torná-los cidadãos mais capacitados, educá-los –, não era uma exceção ao contexto que se vivia na época; ao contrário, estava perfeitamente alinhado aos valores vigentes no meio social como descritos pelos autores já citados. Mais precisamente falando, os valores de progresso, organização e funcionalidade, civilidade e desenvolvimento que permeiam a atuação do SESC em seus primeiros anos não eram valores exclusivos dessa instituição, mas sim ideais que marcaram uma época, e que faziam parte do contexto modernista que se desenvolvia no país (especialmente nos centros urbanos) naquela época – o “moderno” imprimia suas marcas na organização do trabalho, nas formas de sociabilidade, na política, nas artes, na arquitetura, no planejamento urbano, e enfim, na cultura como um todo¹⁷.

---

¹⁷ É por conta da constatação desse “espírito” progressista e moderno em diversas esferas da sociedade, particularmente bem apresentado por Arruda (2001), que tendo a discordar da visão de

A criação do Serviço Social do Comércio – SESC- se deu por meio do Decreto-lei número 9.853, assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra em 13 de setembro de 1946. Sua primeira sede foi no Rio de Janeiro e o primeiro presidente do Conselho foi o próprio João Daudt D'Oliveira, que presidiu a Conferência de Teresópolis. Brasília Machado Neto, também presente na Conferência, foi o primeiro presidente do SESC São Paulo (função ocupada hoje por Abraham Szajman). Luís de Oliveira Paranaguá foi o primeiro diretor de Departamento Regional de São Paulo (função ocupada hoje por Danilo Santos de Miranda).

O SESC é classificado como uma entidade paraestatal que tem interesse público mas não faz parte propriamente do corpo de instituições governamentais, como também não o fazem as demais instituições do chamado *sistema S* (SENAC, Sesi e Senai, além de SEBRAE, Sest, Senat e Senar, incluídas nos anos 90). O SESC é mantido pelas contribuições compulsórias dos empregadores, calculadas sobre a folha de pagamento dos empregados, como determinado pelo artigo 240 da Constituição Federal¹⁸. A instituição tem patrimônio e direção próprios, mas deve prestar contas anualmente ao Tribunal de Contas da União. Conforme seu Regimento Interno, os Departamentos Regionais do SESC nos Estados são órgãos executivos da Administração Regional do SESC nacional e possuem elevado grau de autonomia. O

---

alguns autores (como Lemos e Rago) que enxergam as atividades de lazer e ocupação do tempo livre previstas pelo SESC, no início de sua atuação, exclusivamente como tentativas da classe produtora ou burguesa de dominar o tempo livre do trabalhador, e que enxergam os valores educativos da instituição à época como uma tentativa de “civilizar” os trabalhadores a partir de valores burgueses. Constatando-se todo o clima de progresso e desenvolvimento que permeava tantas esferas da vida social na época, julgo insuficiente a explicação que situa iniciativas como as do SESC apenas na chave da tentativa de domínio de uma classe sobre a outra. Parece-me mais satisfatória a associação dessa iniciativa com o que seria o espírito da época em seu sentido mais geral, ou seja, com um conjunto de valores e referências vigentes nesse contexto, fortemente baseados na crença no progresso e no desenvolvimento. Em outras palavras, julgo mais satisfatória a compreensão da criação do SESC e de suas primeiras linhas de atuação como algo que remete ao contexto de efervescência cultural e social que existia nos centros urbanos entre as décadas de 40 e 60 (mais especificamente, entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da ditadura), no qual passaram a ganhar espaços questões como o acesso à cidade e a diversos tipos de infra-estrutura por parte da nova classe de trabalhadores que nela se estabelecia.

¹⁸ A arrecadação compulsória do chamado Sistema S era de 2% do total da folha de pagamentos dos estabelecimentos do comércio até 1967. A partir desse ano, com a criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), a arrecadação passou a ser de 1,5% (POMPOLO, 2007, p. 14).

Departamento Nacional apenas estipula as diretrizes mais gerais de atuação (relativas à missão da atuação), e os Departamentos Regionais têm autonomia sobre as linhas de ação e as programações.

As primeiras atribuições do SESC eram ligadas principalmente às questões relacionadas à saúde, mas de um ponto de vista educativo (educação sanitária, prevenção de doenças, saúde alimentar, além de algumas áreas de atendimento mais específico, como maternidade e odontologia). Já nos primeiros anos, ainda na década de 40, foram sendo incluídas atividades nas áreas de educação (cursos de alfabetização e aperfeiçoamento) e lazer (espaços de convivência, contato com a natureza, cursos como culinária, jardinagem e corte e costura, eventos como desfiles e bailes, entre outros) (SESC, 1977; ALMEIDA, 1997). Segundo Miranda (2008) o que mais se destaca na história do SESC é justamente essa mudança. Para ele, a instituição nasce de uma perspectiva relativamente assistencialista dos empresários, a partir da percepção de uma classe que precisa de ajuda, mas que, nesse primeiro momento, não era vista como portadora dos mesmos direitos. No decorrer do desenvolvimento da instituição essa visão é transformada: não se trata mais de dar “ajuda”, mas sim de garantir os direitos que devem ser garantidos a todas as classes, como, por exemplo, o direito ao lazer e à cultura (MIRANDA, 2008). Complementando o discurso de Miranda, essa mudança se dá não só dentro do SESC como também na sociedade como um todo – por exemplo, o lazer passa a ser considerado um direito na Constituição de 1988.

O SESC- SÃO PAULO E SUAS LINHAS DE ATUAÇÃO

O departamento regional do Estado de São Paulo do SESC, ou simplesmente SESC-São Paulo, instalou-se ainda em 1946, em 30 de outubro, na capital do Estado. Seu foco inicial era o de prestar assistência especialmente no setor de saúde (médico-odontológico e sanitário) e também assistência jurídica aos comerciários. Alimentação (Restaurante do Comerciário) e maternidade são

relatados como dois dos mais importantes entre os primeiros serviços prestados pelo SESC-São Paulo nos primórdios de sua atuação (ALMEIDA, 1997).

Essas primeiras atribuições devem ser entendidas, novamente, no contexto do desenvolvimento do cenário urbano de São Paulo. As diretrizes mais assistencialistas justificam-se porque grande parte da classe de trabalhadores (principal público alvo do SESC) das primeiras décadas do processo de industrialização encontrava-se em situação bastante vulnerável a diversos problemas de saúde pública presentes numa cidade de crescimento rápido e desorganizado como São Paulo. Isso porque boa parte desses trabalhadores vivia em cortiços ou habitações simples nos bairros que se formavam ao lado das primeiras ferrovias, nas várzeas dos rios Tamanduateí e Tiête, como Lapa, Bom Retiro, Brás, Pari, Belém, Moóca e Ipiranga (ROLNIK, 2003, apud POMPOLO, 2007, p. 27), muitos desses locais desprovidos até mesmo de saneamento básico.

Nos anos imediatamente seguintes, foram surgindo outros temas na pauta de atividades do SESC-São Paulo, como “aperfeiçoamento moral e cívico” (já presente no Relatório Anual de 1948), defesa do salário real, melhoria nas condições de convivência, habitação e transporte, desenvolvimento cívico da coletividade, atividades recreativas, entre outros itens que passaram a ser defendidos como direitos dos trabalhadores e fomentados pelas ações da entidade. A própria saúde vai, aos poucos, ganhando uma perspectiva mais educativa. A explicação para essa mudança está presente nos documentos históricos do SESC:

O baixo nível de instrução constatado entre a população paulista predominantemente jovem levou o Regional [de São Paulo] a adotar amplos programas que visavam a atingir os objetivos da educação social permanente, através de atividades sócio-educativas, que incluíam o desenvolvimento da personalidade, juntamente com a aquisição de conhecimentos e a participação nos programas profissionais, familiares, sociais e comunitários. (SESC, 1977, p. 240).

As atividades do SESC, nessa época, eram direcionadas apenas a comerciários e suas famílias. As unidades-eixo de atuação eram chamadas, no início, de centros sociais, e que difundiam o trabalho da instituição a alguns bairros ou localidades – o primeiro foi o do Tatuapé, fundado em 1947 e instalado na Avenida Celso Garcia; depois surgem os da Bela Vista e de Santana. Em 1947 é inaugurado o primeiro centro social do interior, em Ribeirão Preto.

Já em 1948, o SESC-São Paulo já inaugurava sua colônia de férias na praia, em Bertioga (atual SESC Bertioga), que, segundo os registros, era dotada de cinema, salão de jogos, bar, ginásio de esportes, biblioteca, playground para crianças, salas de recreação, além de atividades como jogos, bailes, concursos, etc. A idéia da colônia era a de ter toda a infra-estrutura necessária e funcionar “como em uma pequena cidade, contando com serviços de barbeiro, cabeleireiro, farmácia, consultório médico, gabinete odontológico, supermercado, posto telefônico, restaurante, etc.” (SESC, 1977, p.244), para que os trabalhadores pudessem realmente vivenciar outro ambiente, desligando-se de suas realidades de trabalho por um período.

Esse é um dos primeiros registros da importância do lazer dentro dos objetivos institucionais do SESC-São Paulo – lazer que, já com concepção mais expandida, viria a se tornar uma diretriz central da instituição a partir dos anos 60, como mostraremos adiante. O chamado “trabalho recreativo e esportivo” era reconhecido, já no final da década de 40, como “elemento aglutinador” da população comerciária – há registros de desfiles de moda, bailes, encontros, jogos de futebol e competições entre as atividades da época. As próprias manifestações artísticas já tinham seu espaço na programação, logo nos primeiros anos:

Num país em que crescia o interesse pelas artes e espetáculos (um levantamento do IBGE em 1946 apontava a existência de quase duas mil casas de espetáculos e a realização de mais de meio milhão de sessões de cinema e teatro em todo o Brasil, com um total de quase 150 milhões de espectadores), não é de se estranhar que entre as

atividades ‘assistências’ do SESC em seus primeiros anos estivesse o ‘Teatro do Comerciante’, que comprava ingresso das principais peças em cartaz na Capital e distribuía entre os comerciantes através dos sindicatos. E pensava-se também na formação de um elenco permanente, constituído por comerciantes, além de haver um grande apoio ao teatro amador realizado nas unidades. Além disso, os primeiros relatórios de atividades do SESC, ainda na década de quarenta, registram inúmeros pequenos shows, festejos, comemorações cívicas festivas de arte e música, sessões de cinema e outras atividades que iam sendo incorporadas à medida que um número cada vez maior de comerciantes e familiares de comerciantes acorriam aos centros sociais. (ALMEIDA, 1997, pp. 47-51).

Nota-se que, aos poucos, começa a ficar perceptível a diferenciação entre uma parte da programação relacionada ao bem-estar do trabalhador (que se assemelha ao que hoje pode ser considerado como a programação cultural da unidade, englobando o lazer, as manifestações artísticas, o esporte, entre outras) e outra parte mais relacionada à saúde ou ao apoio jurídico (ou seja, mais relacionada a uma prestação de assistência ao trabalhador). Convém antecipar que aquela porção mais cultural dessa programação (que ganhou esse nome principalmente a partir da década de 80) começou a ganhar mais espaço a partir da década de 50 e não parou mais¹⁹.

Esse aumento das atividades mais relacionadas a cultura, bem-estar e lazer se explica não só pelas condições econômicas favoráveis trazidas pela década de 50, que permitiram um grande crescimento das atividades da instituição – em meados da década, a organização já era vista como “moderna” para a época: em 1956 completava 12 milhões de atendimentos em sua primeira década de existência (ALMEIDA, 1997, p.72) –, como também por um conjunto de

---

¹⁹ Para exemplificar com alguns números, no âmbito nacional, as atividades de grupo (em oposição aos atendimentos individuais, em áreas de assistência específicas como saúde e jurídica) que, em 1948, representavam 9,22% das atividades realizadas no SESC, chegariam, em 1964, à proporção de 48,88%. Os atendimentos especificamente em saúde, que representavam 41,36% em 1948, em 1964 estariam reduzidos a 23,01% (LEMOS, 2005).

transformações por que passava a cidade de São Paulo, que a apontavam, cada vez mais, como o centro de cultura mais diversificado do país.

A cidade, na metade do século XX, transformou-se em referência fundamental para as concepções estéticas “modernas” que se desenvolveram nesse período. Como já foi mencionado, a crescente complexidade da vida social na cidade foi, segundo Arruda (2001), produtora dos suportes que embasaram a dinâmica cultural de São Paulo. Segundo a autora, em nenhum outro lugar a urbanização e o crescimento industrial atingiram a completude que atingiram em São Paulo, o que permitiu que a cidade alcançasse a condição de metrópole. Além disso, como já foi mencionado, as diferentes correntes migratórias que chegaram à cidade a partir do início do século conferiam a São Paulo um ar cosmopolita, que se refletiu na ocupação do espaço, nas formas de sociabilidade e, enfim, na vida cultural que se estabeleceu na cidade (ARRUDA, 2001). Ainda soma-se a isso a consolidação do desenvolvimento, a partir do final dos anos 40, do mecenato burguês na cidade – isto é, a participação das classes empresarias no patrocínio da cultura, em diversas de suas formas (ibidem, p. 116).

Tais fatores relacionam-se estreitamente ao estabelecimento dos “ares cosmopolitas” e da diversidade, marcantes na São Paulo da metade do século XX, que, como bem descreve Arruda (2001), manifestam-se não apenas na esfera das artes, mas na vida cultural da metrópole como um todo, ou seja, nas formas e locais de sociabilidade, na construção da identidade da cidade (não só em termos de posicionamento no cenário nacional, mas também em termos de arquitetura e planejamento urbano), no desenvolvimento da imprensa e da propaganda, no desenvolvimento das classes artística e intelectual, bem como das instituições criadas por essas classes. É como se diferentes elementos e diferentes linguagens, por estarem enraizados no mesmo contexto da cidade, compartilhassem um pouco do mesmo “espírito” moderno e cosmopolita²⁰.

---

²⁰ Uma comparação que a autora pega emprestada de José Murilo de Carvalho é interessante para visualizar a influência das diversas correntes de imigrantes no “espírito” cosmopolita que se desenvolveu na cidade de São Paulo: enquanto o Rio de Janeiro se constituiu como uma cidade “ortogenética”, São Paulo era um tipo de cidade “heterogenética” (CARVALHO, 1988 apud ARRUDA, 2001, p. 25).

Assim, como bem sintetiza Arruda (2001), o tecido cultural construído nas décadas que compõem o meio do século XX (especialmente do final da segunda guerra mundial até o início dos anos da ditadura) *leva o pesquisador irrefreavelmente à cidade* (ibidem, p. 23). E, desde esse momento, a cultura passa a ser, em São Paulo, uma questão eminentemente urbana²¹ (ibidem, p. 32). Ademais, passa a ser uma questão bastante relacionada ao empresariado e à fração mais moderna do empresariado (ibidem, p. 42), não só pelo fato de essa classe estar diretamente ligada à promoção da cultura e, especialmente, das artes, como também pelo fato de grande parte das correntes estéticas modernas aproximarem a arte à tecnologia e ao conceito de produto (o que abria espaço para vertentes como a arquitetura, o design industrial, a publicidade, as artes gráficas, entre outras) (ibidem, p. 42). O próprio SESC com sua guinada para uma programação mais cultural pode ser um exemplo dessa tendência, identificada pela autora, de as classes empresariais passarem a investir em cultura.

Na década de 60, além de o viés para atividades culturais e de bem-estar continuar se intensificando, ganha mais espaço um novo elemento que tem bastante importância para os fins deste trabalho. É nessa década que o conceito de lazer é trabalhado e passa a ser um dos eixos mais centrais da atuação da instituição, como fica claro no Plano Plurianual do SESC de São Paulo, consolidado em 1969. Para condecorar esse novo momento da história do SESC-São Paulo, foi realizado, no mesmo ano, um grande seminário, *Lazer para uma cidade que trabalha* (ALMEIDA, 1997, p.85).

É nesse momento que se define a proposta de alcançar a educação social tendo “o lazer como roteiro”. Trata-se, em outras palavras, de uma identificação do lazer como caminho para se propor educação e valores, caminho este utilizado pela instituição até os dias de hoje.

O lazer passava a ser entendido como um instrumento de excelente condutibilidade para a difusão da educação social.

---

²¹ Para a autora, já em 1922, os intelectuais ligados à Semana da Arte Moderna transformaram a cultura numa questão essencialmente urbana. O que, segundo a mesma, muda dessa época para o pós-guerra, é o caráter da cultura, que deixa de ser unitário e caminha em direção a uma pluralidade cada vez maior (ibidem, pp.32-3).

No lazer, o indivíduo poderia repousar ou se divertir, recrear-se a entreter-se, ou ainda desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora, após cumprir suas obrigações profissionais, familiares e sociais (ALMEIDA, 1997, p. 84).

Renato Requixa, diretor regional do SESC- São Paulo entre 1969 e 1984, explica em uma de suas publicações (REQUIXA, 1979) que, no Brasil, os primeiros defensores do lazer como dimensão importante da vida social justificavam-se principalmente a partir de suas possibilidades sócio-educativas, ou seja, “voltavam-se mais para a funcionalidade do lazer” (ibidem, p. 13). O desenvolvimento do campo e do próprio país, segundo ele, fez com que o lazer passasse a ser compreendido em seu “sentido humanístico mais genérico e abrangente”. Pode-se dizer que nesse momento posterior, a preocupação com o bem-estar e o lazer da população passa a ser entendida mais no âmbito dos direitos sociais (culminando na inclusão, pela Constituição de 1988, do lazer como um direito do cidadão²²), sem que seja tão necessário justificar o investimento em lazer por suas funções de incutir certos valores educativos²³.

Um trecho de Almeida (1997), extraído das Diretrizes Gerais de Ação do SESC de 1973, é interessante para compreender como essa entrada pelo lazer representou um marco nas formas de atuação do SESC-São Paulo nos anos 60 e 70:

---

²² Segundo Lemos, no artigo 6 da Constituição Brasileira, de 1988, o lazer passa a ser considerado um direito social. O artigo 217, parágrafo terceiro, afirma ser dever do Poder Público incentivar o lazer, como forma de promoção social; e no artigo 227, ser um dever da família, da sociedade e do Estado assegurar tal direito. (LEMOS, 2005).

²³ Mesmo quando se trata de uma visão funcionalista do lazer, ou seja, quando se justifica os investimentos pelas possibilidades educativas, reitero que discordo dos autores que associam imediatamente esse tipo de iniciativa a uma tentativa da classe empregadora de dominar o tempo livre e os valores da classe trabalhadora – afinal, pelo mesmo raciocínio, qualquer outra forma de educação também poderia ser entendida nessa chave. Mais uma vez, parece-me fazer mais sentido situar essas iniciativas dentro do contexto de celebração do “progresso”, do “desenvolvimento” e da possibilidade de pacto social que marcaram os anos 50 e o início dos 60.

A adoção do campo do lazer trouxe, do ponto de vista da metodologia de ação, uma alteração fundamental no perfil de trabalho da entidade. Todas as propostas educativas anteriores, centradas na educação social, na vida em grupo e na participação comunitária, assentavam-se sobre a idéia de que só era possível transformar as pessoas e a realidade em que viviam através de sua inserção nos processos sociais. [...] **O lazer sócio-educativo, como foi assumido pela instituição, tornava prescindível a educação via processo social. As atividades de lazer eram, por si só, educativas.** Assistir a um filme, jogar uma partida de volei, ler um livro, eram atividades de lazer que já continham em si mesmas forte carga educativa. **O importante, então, passava a ser os produtos e serviços com que os trabalhadores preenchiam seu tempo livre. Da qualidade desses produtos, e não dos processos sociais, dependia a contribuição educativa que o SESC- São Paulo poderia proporcionar.** (ALMEIDA, 1997, pp.88-91, destaques meus)

A análise documental e algumas entrevistas com funcionários mostraram que três fatores estão essencialmente associados a essa aposta no lazer como porta para as diversas atividades de formação que o SESC-São Paulo propunha. O primeiro deles, mais uma vez, o próprio contexto sócio-cultural da cidade; o segundo, o peso que esse tema ganhava no cenário internacional; e o terceiro, as possibilidades de ação que a instituição encontrava no âmbito do regime militar. Passaremos brevemente por cada um deles.

Em relação ao contexto da cidade de São Paulo, pode-se dizer prosperidade econômica e redistribuição da massa salarial do final dos anos 50 havia trazido à cena atores até então ausentes (ARRUDA, 2001, p. 53), que começam a ter novas necessidades de consumo, incluindo necessidades de lazer e cultura. Nos anos seguintes, que compreendem o período de ditadura militar, a diferença entre o conteúdo do lazer das classes mais altas e das classes mais baixas era preocupante: se, por um lado, tinha-se a consolidação de uma classe alta com um consumo sofisticado e exigente, por outro, o processo de massificação da televisão balizava o consumo cultural das classes populares

(ALMEIDA, 1997, p.91). O desenvolvimento da indústria cultural²⁴ e o padrão de lazer das classes mais altas trouxe à tona, nas palavras de Lemos (2005), a necessidade de resolver a questão da educação e da cultura também para os operários e comerciários (segundo essa autora, numa perspectiva de luta de classes, em que as classes mais altas buscariam ditar o padrão de lazer e cultura a ser consumido pelas mais baixas). A problematização da disparidade entre os padrões de consumo das diferentes classes, assim como a percepção das atividades de lazer como potenciais instrumentos para a formação de cidadãos entraram em pauta, já a partir do final dos anos 50, em diversas instâncias políticas e sociais da cidade²⁵, e o SESC-São Paulo acompanhou também essa tendência.

O segundo elemento associado à centralidade que passou a ocupar o lazer nas diretrizes do SESC-SP das décadas de 60 e 70 foi o desenvolvimento de teorias, no cenário internacional sobre as possibilidades de formação por meio do lazer. Na prática, essa influência decorreu, em grande parte, do contato que o SESC-São Paulo estabeleceu com o sociólogo francês Joffre Dumazedier durante esses anos. Dumazedier foi um dos primeiros estudiosos a teorizar possibilidade de desenvolvimento por meio de atividades de lazer, tema que se destaca no campo das ciências sociais da década de 60 – e que está relacionado às discussões em pauta, na época, sobre as novas formas de trabalho e as novas divisões entre tempo de trabalho e tempo livre. Outra influência, segundo Lemos (2005), foi a do filósofo e historiador italiano, Ettore Gelpi, membro da UNESCO

---

²⁴ Segundo Ortiz (2001, pp. 113-148), nos anos 60 e 70, e principalmente no contexto da ditadura militar, as indústrias culturais consolidam-se no país em diversas áreas (indústria do disco, cinema, indústria editorial, publicidade, entre outras). Nesse cenário, consolidam-se, segundo o autor, os meios de comunicação em massa, além de diversas instituições como o Conselho Federal de Cultura, a EMBRAFILME, a FUNARTE, e EMBRATEL, etc.

²⁵ Ainda que as mencionadas decorrências sociais da década de 50 tenham destacado a necessidade de se pensar o lazer e a cultura para as classes mais baixas, podemos identificar, na cidade de São Paulo, iniciativas nesse sentido que datam já da década de 30, como é o caso dos Parques Infantis, um dos principais projetos de Mário de Andrade no recém-criado Departamento de Cultura da cidade. Segundo Niemeyer (2002), o projeto, pioneiro até no cenário internacional, foi idealizado pela intelectualidade brasileira de vanguarda e buscava não só garantir o lazer de uma classe operária que estava em formação naqueles conturbados anos 30 como também dissimilar valores de higiene e saúde por meio de atividades lúdicas e culturais.

que esteve no Brasil, a convite do SESC-São Paulo, para ministrar um curso sobre lazer e educação.

O terceiro elemento relacionado ao papel que o lazer passou a ocupar na pauta do SESC-São Paulo nos anos 60 foi o regime político do país. Aqui, a explicação é simples: “a mudança política trazida pelo regime militar já havia inviabilizado qualquer iniciativa que pudesse transpirar, ainda que timidamente, preocupações educativas muito explícitas nos processos sociais” (ALMEIDA, 1997, p.91). Restava, portanto, a opção do lazer como porta de entrada mais “discreta” para os valores educativos que a instituição pretendia transmitir, relacionados à educação cívica, cidadania, sociabilidade e integração com o meio social.

É necessário sublinhar ainda um outro aspecto dessa mudança de direcionamento do SESC-São Paulo. Pelo que expusemos acima, o leitor mais atento deve reparar que ganhou destaque também na pauta de objetivos da instituição, além do lazer, a finalidade educativa. Apesar de os registros indicarem que essa finalidade (ou, o objetivo de educar) sempre esteve presente entre as diretrizes da instituição, parece ser nesse momento que ela definitivamente se impõe. Essa mudança parece estar relacionada à superação definitiva de uma fase mais “assistencialista”, em que as atividades estavam mais voltadas a resolver problemas do público da instituição, e não tanto a desenvolver as capacidades desse público.

Cabe destacar aqui que a diretriz da educação por meio do lazer, adotada pelo SESC-São Paulo ainda nos anos 60, consistiu na semente daquele que é identificado, pelo diretor do SESC-São Paulo, como o objetivo principal da instituição nos dias de hoje: a educação informal. Ter essa informação em mente é fundamental para que se compreenda a programação cultural do SESC-São Paulo e de suas unidades.

Outro fato relevante da história do SESC- São Paulo, também da década de 60 e também relacionado a essa mudança em direção ao lazer, foi a inauguração do Centro Cultural e Desportivo da rua Dr. Vila Nova, atual SESC

Consolação, no ano de 1967. Tratava-se de uma nova concepção de equipamento social, cultural e desportivo, que tinha por objetivo o desenvolvimento integrado e permanente dos freqüentadores, a partir de um modelo bastante diferente do que o que SESC-São Paulo dispunha anteriormente. Os modelos anteriores (Centros Sociais) ocupavam antigos casarões alugados na cidade, não possuindo propriamente uma “consciência arquitetônica”, nas palavras de Pompolo (2007, p. 63). Nesses centros, o SESC- São Paulo dispunha seus serviços num modelo “escolar” (ALMEIDA, 1997, pp.80-1), com predomínio de atividades distribuídas em salas como as de aula, disposição esta que acabava também por direcionar a ação da entidade para atendimentos mais individuais (POMPOLO, 2007). Ou seja, a disposição do espaço limitava, em certa medida, os tipos de atividades que eram oferecidas.

No que diz respeito à disposição física dos equipamentos SESC, é interessante apontar que, antes da mudança para o conceito de Centro Cultural e Desportivo, inaugurado em 1967 na rua Dr. Vila Nova, algumas evoluções graduais ocorreram. A ampliação das atividades que se deu a partir da década de 50 – para além das atividades de atendimento, como médico e jurídico – tornou perceptível a insuficiência desses espaços no modelo “escolar. Ainda no final da década de 50, foram construídas algumas unidades (que, na época, ainda eram denominadas Centros Sociais) no interior do Estado de São Paulo²⁶ nos padrões da arquitetura moderna, para as quais já houve (ainda que num grau inferior ao atual) planejamento dos espaços – segundo Pompolo (2007), os técnicos do SESC à época já participaram do projeto indicando alguns direcionamentos e necessidades para as instalações. Essas novas instalações, e também boa parte das que surgiram nas décadas seguintes (como o próprio SESC Pompéia, de 1982), tiveram bastante influência dos desenvolvimentos da arquitetura moderna brasileira, que nesses anos já alcançava prestígio e reconhecimento. Marcada pela racionalização e pelo uso de elementos industriais, essa arquitetura representava o moderno – que, aos poucos, começava a se refletir em nossas cidades, nos prédios públicos, monumentos, e mesmo nas casas residenciais –

---

²⁶ Ribeirão Preto (1956), Marília (1958), Bauru e Santos (1959) e São José do Rio Preto (1960), todos projetos encabeçados pelo arquiteto Oswaldo Corrêa Gonçalves (POMPOLO, ibidem, p. 78).

(POMPOLO, 2007, p.70-76), e carregava, portanto, a imagem ideal para uma instituição como o SESC- São Paulo, que sempre buscou refletir os as tendências mais atuais da sociedade. Segundo a autora, o SESC- São Paulo elegeu a arquitetura moderna como linguagem representativa de sua identidade:

Pode-se dizer que ambos [SESC-São Paulo e movimento modernista na arquitetura] **nasceram como reação às mudanças que se operaram nas cidades desde o início do século**. Além disso, a nova feição do SESC, que privilegiava o aprendizado da vida social através da atividade em grupo, encontrava na primazia dos espaços coletivos da arquitetura moderna, a sua materialização. Da mesma forma, os conceitos de racionalidade, padronização e industrialização, divulgados pela arquitetura moderna, estavam de acordo com os anseios da entidade, que tinha a ampliação de sua rede de centros sociais como um de seus objetivos. (ibidem, p. 76)

O modelo de Centro Cultural e Desportivo proposto em 1967, enfatizando a proposta dos espaços coletivos defendida arquitetura modernista, dispunha os locais das atividades de forma mais integrada²⁷. Esse novo conceito operacional afirma-se como tendência nos projetos de ampliação da rede física do SESC – e também nas unidades já existentes, que iam, aos poucos, sendo renovadas. Como novidade em relação às unidades anteriores, o novo Centro Cultural e Desportivo da rua Dr. Vila Nova também incluía uma sala própria para espetáculos, o Teatro Anchieta.

O Centro Cultural e Desportivo da Consolação foi a primeira instalação do modelo que vigora até hoje no SESC-São Paulo. Essa mudança no conceito do

---

²⁷ Pompolo (2007) descreve esses novos espaços, associados à idéia de Centro Cultural e Desportivo, como edificações do tipo “monobloco coberto”, com grande espacialidade interior, “espaços amplos e fluidos, unidos por rampas e escadas que configuram percursos e indicam uma sequência gradual de acessos”. Ainda segundo a autora, esse modelo de construção destaca grandes salões de convivência centrais, que não abrigam funções exclusivas ou demarcadas, “o que os tornam mais receptivos a diferentes situações e à livre apropriação [...] por parte dos usuários” (ibidem, p. 154). São desse período as unidades da Consolação (fundada em 1967 como Centro Cultural e Desportivo Carlos de Souza Nazareth), de Interlagos (fundada em 1975 como Centro Campestre), de Campinas, de Catanduva, entre outras.

equipamento acompanhou a transformação do próprio modelo de atuação do SESC-São Paulo que, como já foi mencionado, passa a se voltar menos para questões relacionadas diretamente à saúde e à assistência e mais para questões relacionadas ao desenvolvimento do trabalhador de forma mais ampla, o que inclui esportes, cultura e lazer – sendo que este último passa a ser aliado fundamental na missão de colaborar para a educação social.

Como será mostrado adiante, alguns documentos do SESC-São Paulo, bem como as observações realizadas em campo apontam que um modelo de instalação que prevê essa continuidade do espaço interno das unidades é fundamental para a promoção da sociabilidade. Notamos também, na pesquisa, que esse tipo de espaço facilita a adesão, por parte do freqüentador, a diferentes tipos de atividades, e, mais ainda, a atividades antes “desconhecidas” ou “estranhas”, ou seja, que a pessoa não tem o hábito de praticar.

É importante destacar que essa mudança para uma concepção de espaço que multidisciplinar, que dispõe as atividades de forma mais integrada, pontua também uma etapa da consolidação da visão ampla de cultura defendida pelo SESC- São Paulo. Associada à multidisciplinaridade do espaço, podemos identificar uma negação, por parte da instituição, de uma suposta hierarquia entre esportes, atividades de lazer e manifestações artísticas. Como podemos perceber pela citação apresentada anteriormente, extraída das Diretrizes Gerais de 1973 (Almeida, 1997), naquele momento, tais atividades eram igualmente alocadas sob a rubrica lazer (“assistir a um filme, jogar uma partida de volei, ler um livro, eram atividades de lazer que já continham em si mesmas forte carga educativa”, Almeida, 1997). Durante as décadas que se seguiram, o SESC-São Paulo caminhou no sentido de classificar todas essas atividades, lado a lado, sob uma única rubrica “cultura” – processo que se consolida a partir dos anos 80. Segundo as observações empíricas, essa visão ampla de cultura é um dos elementos que favorecem a apropriação, por parte dos usuários, de diferentes tipos de conteúdos.

Ainda nessa época, é importante pontuar que em 1975 é inaugurado o primeiro centro campestre, atual SESC Interlagos, no qual se colocou em foco a

questão dos recursos naturais quando pouco se falava de ecologia. Em 1992, outra unidade seria implantada nos mesmos moldes: Itaquera. Essas unidades que até pouco tempo foram chamadas de “campestres”, englobam áreas nativas preservadas e estimulam o contato dos frequentadores com a natureza. Há registro de um comentário de Dumazedier, cujas teorias bastante influenciaram o trabalho do SESC-São Paulo, ressaltando a importância do Centro Campestre de Interlagos: “numa comunidade como São Paulo, carente de áreas verdes e livres como alternativa à sua intensa vida de trabalho.” (SESC, 1977, p.247).

Já no final da década de 70, em 1978, é criado um Centro de Estudos do Lazer, mais uma ação que legitimaria a questão do potencial do lazer na formação dos cidadãos, que permeia as ações do SESC-São Paulo até hoje.

No contexto da cidade de São Paulo, a preocupação com os espaços de lazer continuava em pauta, dado que os espaços disponíveis para essas atividades eram cada vez mais escassos. Segundo Lemos (2005), falava-se de lazer nos meios de comunicação, nos encontros culturais, políticos, médicos, em projetos arquitetônicos, entidades sindicais e de assistência ao trabalhador, com preocupação em defini-lo e ampliá-lo não sendo visto apenas como diversão e evasão, mas ao mesmo tempo como cultura e educação.

Ainda nesse final de década de 70, mais uma mudança significativa: a antiga denominação “orientadores sociais” aplicada aos técnicos do SESC muda para “animadores culturais”, o que já começava a anunciar a “grande virada” que ocorreria nos anos 80 e 90: o peso que a cultura ganharia na instituição e a entrada do SESC-São Paulo, de forma vigorosa, no campo da cultura e da ação cultural. (ALMEIDA, 1997, p.98; CENNI, 1991, p. 117).

Por último, vale mencionar que o lazer já era uma das prioridades também do Departamento Nacional do SESC na década de 70. Em documento de 1977 destaca-se que o “lazer é o ponto alto das atividades do SESC. É um dos programas que mais agradam aos seus beneficiários. Os comerciários passam férias e fins de semana em locais aprazíveis, divertem-se, praticam esportes e recebem educação física, cultural e orientação social.” (SESC, 1977, p.25).

Pode-se identificar os anos 80 como o início do que seria uma reorientação institucional do SESC-São Paulo em direção à cultura, última grande mudança de diretriz identificada nos documentos e discursos sobre o histórico da instituição. Essa atribuição de importância à questão da cultura vem sendo construída até os dias de hoje, e está bastante relacionada ao reconhecimento do SESC-São Paulo, por artistas e públicos, como um dos principais agentes do cenário cultural de São Paulo.

Segundo a análise documental e as entrevistas realizadas com funcionários da instituição, essa reorientação está ligada a dois principais fatores: ao fim da ditadura, que possibilitou uma explosão de manifestações e conteúdos culturais até então reprimidos (e aqui podemos identificar mais uma ocasião em que o SESC-São Paulo orienta suas diretrizes refletindo o contexto da época), e a mudança na direção da administração do SESC- São Paulo em 1984 (presidência e diretoria, saíram José Papa Jr. e Renato Requixa e entraram Abraham Szajman e Danilo Santos de Miranda). A colocação da cultura no centro da pauta de atuação do SESC-São Paulo foi formalizada pelo Plano de Ação do SESC de 1986 (CENNI, 1991), que definia o SESC-São Paulo como um articulador entre produtores e consumidores de bens culturais.

Para reforçar a visão que se sustenta nesse capítulo do SESC como uma instituição bastante relacionada com o cenário cultural externo (o que estamos chamando de enraizamento), vale registrar que esse movimento de valorização da diversidade da cultura pós final da ditadura também se manifesta em outras ações do período. Destacam-se a criação do Ministério da Cultura em 1985 e a elaboração da Constituição de 1988, que estabelece que o Estado trabalhará no sentido de garantir o exercício dos direitos culturais da população e de incentivar as manifestações culturais (POMPOLO, 2007, p. 220).

Para o SESC-São Paulo, a década de 80 já começa com o grande impacto da inauguração do SESC Pompéia (1982), na antiga fábrica de geladeira Gelomatic, comprada em 1973 – que também já havia sido fábrica de tambores industriais. O SESC Pompéia foi um dos eixos fundamentais da transformação para a ação do SESC no plano cultural, e é uma unidade referência, até os dias

atuais, quando o assunto é ação cultural. O histórico da unidade, bastante particular, será explorado no capítulo seguinte. No entanto, é importante antecipar que a Pompéia (ou Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia, como batizou Lina Bo Bardi, responsável pelo projeto e pelo conceito da unidade) foi o primeiro centro propriamente cultural pensado pelo SESC-São Paulo – segundo entrevista uma funcionária da gerência da unidade, o que havia antes eram espaços que privilegiavam as quadras, como era o caso da unidade Consolação, ou espaços campestres, como era o caso de Interlagos.

Pode-se dizer, a partir da análise de documentos e entrevistas, que o estabelecimento do Pompéia situou-se bem no meio da mudança de um paradigma de “lazer” para um paradigma de “cultura”, que muito esteve associada à transição da gestão do SESC-São Paulo que se deu em 84. Mais detalhes sobre a inovação que representou a unidade, tanto para o SESC quanto no cenário da cidade, serão apresentados no Capítulo IV.

Depois do Pompéia nos anos 80, a preocupação com as disposições físicas das unidades SESC-São Paulo definitivamente se estabelece. A própria tendência de se renovar espaços urbanos degradados a partir das unidades SESC já foi reproduzida: em 1996, o SESC-São Paulo compra um complexo desativado de uma indústria têxtil, no qual é construída a unidade Belenzinho, que está atualmente passando por uma reforma de ampliação. No entanto, no que diz respeito especificamente ao potencial das disposições espaciais no estímulo ao consumo, por parte dos frequentadores, dos diferentes conteúdos culturais propostos, pode-se dizer que opções arquitetônicas feitas nas unidades mais novas do SESC na cidade de São Paulo não são tão felizes quanto o modelo do Pompéia, o que será novamente abordado nos capítulos que se seguem.

Outro eixo fundamental para a “reviravolta” para a cultura, também criado na década de 80, foi o *Centro de Pesquisa Teatral* – o CPT, sediado no Teatro Anchieta do SESC Consolação e referência inquestionável no campo do teatro nacional. O próprio universo dos esportes e das atividades físicas teve sua formulação mais orientada para a cultura a partir dos anos 80: eram explorados na chave de “descoberta do corpo” – algo que remete também a uma abordagem

educativa. O uso dessa nomenclatura ilustra bem a “tradução” que o SESC- São Paulo fez de diversos elementos, nesse caso, o esporte ou o condicionamento físico, para uma chave mais cultural e educativa a partir da década de 80 – algo que se vê até os dias de hoje. Destaca-se uma passagem sobre a exploração da atividade da dança na década de 80 que ilustra bem a inserção do elemento educativo e cultural, em seu sentido mais amplo:

[...] não se trata apenas de assistir ao balé, ou de tomar aulas de dança, ou de praticar dança – mas do desenvolvimento da consciência corporal, percepção do espaço, expressão da personalidade, prazer do movimento, sentimento de lúdico, superação de bloqueios físicos e mentais, saúde e bem-estar pessoal. (ALMEIDA, 1997, pp. 105-6)

Fora da capital, o Centro Cultural e Desportivo de Santos também é inaugurado na década de 80, em 1986, tornando-se outro suporte para a ação cultural.

Na década de 90 o foco nas atividades culturais se intensifica ainda mais. O uso do tempo livre para o desenvolvimento cultural passa a ser entendido como “uma das alternativas mais ricas no sentido da humanização da sociedade e da formação de consciência crítica dos indivíduos” (ALMEIDA, 1997, p.102). Durante essa década, o SESC-São Paulo teve como eixo a ação cultural voltada à formação da cidadania e à distribuição social da cultura (ou seja, a educação por meio da cultura e democratização do acesso à cultura). Além das práticas culturais de natureza artística que já vinha desenvolvendo, a entidade passou a dar ênfase aos aspectos da cultura no cotidiano, da vida de trabalho, das relações sociais, da participação social e política, do conhecimento científico e tecnológico, entre outros que cabiam numa perspectiva de cultura como atividade de formação.

A idéia de democratização cultural adotada pelo SESC nessa época, e que permanece até os dias de hoje, passa não só pela garantia do acesso aos bens culturais já existentes, como também pelo estímulo à criação cultural que parta dos próprios indivíduos freqüentadores – ou seja, os cursos de desenvolvimento

artístico, bem como debates relacionados, ganharam força na programação a partir desse momento. No que diz respeito à democratização do acesso, destaca-se a preocupação de que:

[...] as práticas culturais pudessem ser mais eficazmente repartidas no seio da clientela, beneficiando particularmente aqueles segmentos mais carentes social e culturalmente, entre os quais se destacam as crianças, os adolescentes, os idosos, as mulheres e os trabalhadores de baixa renda (ALMEIDA, 1997, pp.114-15).

Para atingir esses objetivos, as atividades de iniciação, aprendizagem e domínio de linguagens culturais, passaram a fazer parte mais intensamente da programação, de forma a possibilitar que os beneficiários pudessem tanto consumir a produção cultural quanto se exprimir culturalmente.

No que diz respeito a conteúdos, a década de 90 é marcada pela adoção do multiculturalismo como valor, especialmente permeando a programação cultural. Nesse sentido há uma ruptura dos antagonismos entre “cultura popular e cultura de elite, entre cultura urbana e cultura regional, entre vanguarda e tradição” (ALMEIDA, 1997, p.120). A programação passa a abraçar uma enorme quantidade de gêneros e estilos, passando das manifestações mais tradicionais às mais experimentais. No que diz respeito a estéticas, os temas relacionados ao corpo se tornam mais freqüentes (o que se reflete, além de na programação propriamente esportiva, também nas novas modalidades de dança e de ginástica que passam a ser oferecidas na programação de aulas e oficinas). Também aparecem com força na programação atrações artísticas internacionais – Kazuo Ohno já havia sido precursor na década de 80, e na de 90 o SESC São Paulo recebe artistas como Merce Cunningham, Trisha Brown, La Fura dels Baus, entre outros.

A centralidade que a cultura ganhou nas diretrizes institucionais do SESC São Paulo a partir de meados da década de 80 intensificou-se a tal ponto que todas as atividades propostas na programação da instituição passaram a ser entendidas como “culturais”. Em outras palavras, a cultura, que passou a ser a

tônica das ações do SESC-São Paulo nos últimos anos, por ser concebida da forma mais ampla possível, acabou por englobar os diversos “tipos” de programação oferecidos. Assim, ainda que exista, atualmente, uma Gerência de Ações Culturais (responsável pela parte da programação que envolve mais diretamente as manifestações artísticas)²⁸, a cultura não é aprisionada a essa área específica. A cultura é, ao contrário, um grande vetor que perpassa todas as atividades propostas pelo SESC- São Paulo – ou seja, além das tradicionalmente vistas como “culturais”, também as esportivas, as de promoção de sociabilidade, as relacionadas à terceira idade e infância, as da área de saúde, as de meio ambiente, as de alimentação. A abordagem da programação, seja ela qual for, é sempre cultural.

Essa visão ampla de cultura (que não se restringe apenas ao universo das manifestações artísticas), ainda que não tenha sido adotada intencionalmente para tal finalidade, acaba por facilitar a apropriação de diferentes linguagens e conteúdos culturais por parte dos freqüentadores, como a pesquisa mostrou, já que o público tem diversas opções de porta de entrada para se aproximar do que se oferece na instituição. Como a pesquisa também mostrou, os tipos de usos que os freqüentadores fazem de cada uma das três unidades SESC estudadas aqui estão bastante relacionados ao ambiente cultural que se produz institucionalmente em cada unidade, a partir da programação e das próprias disposições do espaço físico. Esses pontos ficarão mais claros no decorrer da apresentação dos resultados.

O que se vê atualmente no SESC-São Paulo, portanto, é o objetivo de construir todo um ambiente permeado de cultura (o que só é possível quando se utiliza uma visão ampla de cultura), o que a princípio, parece ser uma boa estratégia para aproximar os indivíduos de conteúdos culturais mais específicos. Essa visão ampla de cultura, portanto, é elemento central para que as unidades SESC se configurem como circunstâncias que incitam os indivíduos a realizarem práticas culturais (nos termos de Lahire). Um depoimento de uma gerente da

---

²⁸ Ver, no Anexo I, o organograma do SESC – São Paulo.

Administração Central do SESC-São Paulo é expressivo no que diz respeito a essa idéia:

O público passa a entender o todo, ele passa a entender por que que o chão está limpo, por que a atividade começa na hora certa e tem preço baixo, por que a alimentação é diferenciada, ele começa a perceber as conexões. Isso que é importante: como a gente trabalha para que ele perceba o todo. A grande estratégia é dar acesso ao todo. Tendo acesso ele pode escolher, ele pode começar a estruturar uma linha de pensamento própria. E a partir daí, as transformações são várias... (funcionária da Administração Central do SESC-São Paulo).

Registra-se ainda que o único viés que, de alguma forma, “subordina” a cultura, no sentido de estabelecer suas fronteiras, é o caráter educativo, imperativo de todas as ações culturais propostas pelo SESC-São Paulo. Apesar de ainda ser cedo para se falar em direcionamentos institucionais que marcam estes anos 2000, deve-se mencionar que, eventos ocorridos recentemente provavelmente desencadearão uma ênfase ainda maior sobre o objetivo educativo do SESC-São Paulo. Trata-se de uma série de debates que ganhou espaço na mídia no final de 2008, e que se desencadeou, mais uma vez, a partir de um questionamento sobre as quantias destinadas ao chamado Sistema S e sua utilização. Não é o caso de entrar em detalhes aqui, mas destaca-se que o Ministério da Educação, na figura do Ministro Fernando Haddad, teve papel central no questionamento do uso das verbas do Sistema S. Após algumas negociações, ficou definido que SENAC e SENAI devem (de forma progressiva até 2014) destinar dois terços de seus recursos para financiar cursos técnicos e profissionalizantes gratuitos para trabalhadores de baixa renda, e que SESC e SESI devem passar a aplicar (também de forma gradativa), um terço de seus recursos em atividades de educação. Não se sabe ao certo, no que diz respeito ao SESC, em que tipos de mudanças essa decisão deve resultar, e nem como será feita a verificação das novas metas. Mas não é improvável que diversas das atividades da programação passem a ter o seu caráter educativo enfatizados – foi notável, por exemplo, o aumento na ênfase do objetivo da educação informal da

instituição no discurso dos funcionários entrevistados após esses debates públicos. Assim, ainda que os documentos analisados mostrem que o viés formativo e educacional exista na instituição desde pelo menos meados da década de 50, é possível que, por conta do atual contexto, ele ganhe um destaque maior.

São duas as principais idéias que se deve levar, deste capítulo, para a leitura do que se segue. Em primeiro lugar, a idéia de que o SESC-São Paulo, bem como suas unidades da cidade (como será mostrado nos próximos três capítulos) estão enraizados no cenário cultural que os envolve e em constante discurso com o entorno. Como sintetizaremos no ultimo capítulo, isso está bastante relacionado à imagem que a instituição vem construindo perante seus públicos e as comunidades que estão ao seu redor, e, conseqüentemente, influencia nos tipos de uso que os freqüentadores fazem dos equipamentos SESC.

Em segundo lugar, a concepção ampla de cultura e o caráter essencialmente educativo que se desenvolveram na instituição nesses anos de história. É a partir deles que devemos observar tanto as atividades da programação do SESC-São Paulo quanto suas instalações físicas. Como ficará claro, esses direcionamentos estão também bastante ligados aos padrões de práticas culturais dos freqüentadores do SESC-São Paulo, e relacionam-se diretamente às alterações que a instituição gera na relação desses indivíduos com a vida cultural.

CAPÍTULO III

PINHEIROS E SEUS CONTRASTES

Quando se desce no Largo da Batata, que sedia um dos maiores terminais de ônibus da cidade, e se caminha em direção ao SESC Pinheiros, localizado à Rua Paes Leme, nota-se um certo padrão na ocupação do espaço, um conjunto mais ou menos homogêneo, ainda que consideravelmente caótico, de lojas, casas e barracas de comércio de rua. O encontro com o prédio do SESC Pinheiros, nesse contexto, chega a ser chocante.

Imagem: Vista aérea do SESC Pinheiros e seu entorno. Fonte: Arcoweb, 2009.

Imagem: O SESC Pinheiros e a Paes Leme. Fotografado pela autora (2008).

Imagem: Entrada do SESC Pinheiros. Fotografado pela autora (2008).

O prédio do SESC é caracterizado por alguns usuários (e mesmo por alguns funcionários) como um “elefante branco” no meio da região do Largo da Batata: um prédio de design contemporâneo, com a face principal em vidro espelhado, e uma entrada com um pé direito bastante imponente, em meio a uma região em que predominam construções simples, muitas delas relativamente descuidadas.

Os contrastes não param por aí. Se os funcionários do SESC entrevistados nesta pesquisa foram quase unânimes em identificar uma diferença entre o que seria o “público do dia” e o “público da noite” (de todas as unidades SESC da cidade que oferecem programação noturna), pode-se dizer que na unidade Pinheiros esse contraste atinge proporções especiais. Aos finais de semana e durante alguns horários mais concorridos (como finais de tarde), esses dois “tipos” de públicos coexistem nas instalações do Pinheiros.

Além do impacto que o prédio do SESC representa, visualmente, em seu entorno e da diferença entre os diferentes públicos que coexistem no SESC Pinheiros, destaca-se ainda um terceiro contraste: aquele que é notado numa escala maior, no âmbito do bairro²⁹ de Pinheiros como um todo, e mais especialmente em alguns quarteirões que separam suas partes mais nobres de suas partes mais degradadas.

O SESC Pinheiros foi escolhido como um dos objetos desta pesquisa pois a observação anterior (a frequência despretensiosa ao SESC e à região) já sugeria esses contrastes, tanto no espaço quanto no tipo de frequência do equipamento. A possibilidade de verificar se a diferença entre perfis de frequentadores, em parte decorrente desses contrastes no espaço (bairro e entorno imediato), tinha algum impacto nas práticas culturais dos usuários do SESC Pinheiros – já que algumas teorias apontam que a convivência com grupos de perfis sociais diferentes pode ter o resultar na diversificação das práticas culturais de um indivíduo (Lahire, 2006) – pareceu animadora. Outras razões

---

²⁹ A unidade “bairro” é uma categoria informal, não existe legalmente na cidade de São Paulo, que é dividida por distritos e subprefeituras, unidades maiores e que englobam diversos “bairros”. Para efeitos deste trabalho, no entanto, utilizarei a terminologia “bairro” como utilizamos cotidianamente.

pontuais para a escolha da unidade serão mencionadas no decorrer deste capítulo.

Propomos analisar o caso Pinheiros a partir desses contrastes: no bairro, entre o SESC e seu entorno e entre os públicos. Esses contrastes só são compreendidos se forem também levadas em conta as escolhas institucionais que envolvem tanto as diretrizes da programação (que explicitamente privilegia o diálogo com as formas mais contemporâneas de produção cultural) quanto a concepção espacial do prédio da unidade.

O CONTRASTE NO BAIRRO

Mesmo um transeunte desatento seria capaz de notar facilmente que a parte do bairro Pinheiros que circunda o Largo da Batata e o Rio Pinheiros, onde se situa o SESC, é bastante diferente da porção de Pinheiros que se situa entre para cima da Avenida Pedroso de Moraes – em termos de tipo de ocupação, de padrão de comércio e de residências³⁰. A porção de Pinheiros que se situa entre essa avenida e o Rio Pinheiros (onde se encontra o SESC) apresenta-se como essencialmente comercial, marcada principalmente pela intensidade da atividade informal (camelôs e barracas) – o que se apresenta visualmente como um cenário de degradação, principalmente quando em comparação às regiões vizinhas (algumas delas, partes do próprio bairro de Pinheiros). Registra-se, especialmente nas ruas Teodoro Sampaio e Cardeal Arcoverde, uma alta concentração de grandes lojas populares, de roupas, alimentos e utensílios domésticos, grande parte das quais vendendo também no atacado. Destaca-se ainda um número considerável de lojas com produtos típicos do Nordeste, em sua maioria, alimentares, mas também de artigos religiosos, além de bares, casas de música e de shows que tocam músicas regionais, o que reflete a alta taxa de trabalhadores provenientes daquela região. Especialmente na rua do SESC Pinheiros, a Paes

---

³⁰ À exceção das Ruas Teodoro Sampaio e Cardeal Arcoverde, que mesmo na região mais próxima à Avenida Doutor Arnaldo têm são marcadas por comércio intenso e moradias de padrão mais baixo, em sua maioria sobrelojas.

Leme, destaca-se ainda o comércio e os armazéns de ferragens e madeira, que ocupa praticamente toda a extensão da rua.

No entorno da região conhecida como Largo da Batata, as habitações são mais escassas, sendo que boa parte delas são sobrelotas, e há também algumas habitações coletivas. Já especificamente na parte do bairro em que está localizado o SESC, que fica entre o Largo e o Rio Pinheiros, há mais incidência de casas comuns e pequenos sobrados dividindo espaço com os estabelecimentos comerciais, sendo a maioria dessas construções bem mais simples do que as casas dos bairros vizinhos, como Vila Madalena, Alto de Pinheiros, Alto da Lapa, entre outros.

O contraste que se vê no âmbito do bairro deve-se ao fato de que a região descrita acima faz fronteira direta com bairros mais nobres como os já mencionados Vila Madalena, Alto de Pinheiros e imediações da Praça Panamericana, Jardim Paulistano, Itaim Bibi e a própria parte de Pinheiros que está antes da Avenida Pedroso de Moraes. Essas localidades têm perfis bastante diferentes do encontrado na porção de Pinheiros que circunda o Largo da Batata: são locais mais residenciais (e com residências de mais alto padrão), com um tipo de comércio diferente (lojas de varejo de diferentes bens de consumo vendidos a preços mais altos), com maior disponibilidade de serviços (bancos, supermercados, consultórios em geral, academias de ginástica, entre outros serviços mais comuns de serem encontrados em regiões residenciais), e, principalmente, providos de mais equipamentos de cultura e lazer³¹ (como praças, parques, clubes, galerias, salas de cinema e espetáculo, entre outros).

De acordo com a Prefeitura de São Paulo (2008), a degradação do entorno do Largo da Batata (que está tentando ser revertida a partir de um projeto de revitalização) está relacionada principalmente à enorme quantidade de ônibus que chegam no terminal existente no Largo, o que, supostamente, fomenta a acumulação de barracas (de comerciantes informais) e de lixo na área. No entanto, pelo que se pode notar, parece ter havido também um certo descaso do

---

³¹ Ver mapas de distribuição dos equipamentos culturais na cidade de São Paulo no Anexo VII.

poder público com a região, o que é sugerido pelo mau estado de conservação das calçadas (ainda que algumas estejam em reforma atualmente), a falta de iluminação em algumas ruas (dentre as quais a Paes Leme, onde está o SESC Pinheiros) e a decorrente falta de segurança do local. Conforme se chega próximo ao Rio Pinheiros (onde está a estação de trem), o local vai ficando ainda mais mal iluminado³².

A emergência de Pinheiros como centro comercial data já do início do século XX e está bastante relacionada ao fato de essa região ter representado uma possibilidade de entrada e saída na cidade para aqueles que vinham do sul trazendo produtos a serem negociados na capital, principalmente alimentos cultivados em fazendas. Segundo Amaral (1985), o bairro, que passou longos anos sem maior atenção do poder público da cidade que se desenvolvia em torno do centro, só não desapareceu por conta dessa sua situação geográfica privilegiada. Mesmo tendo abrigado famílias de homens importantes para o desenvolvimento da cidade – em sua maioria, bandeirantes e seus descendentes, que dão nome a várias das principais ruas do bairro –, foi só a partir do final do século XIX que a região de Pinheiros começou a se integrar, de fato, ao restante da cidade (ibidem, p. 79).

A expansão do bairro ocorreu principalmente a partir de 1930, refletindo o inchaço populacional que se deu na cidade como um todo. Até então, Pinheiros poderia ser considerado uma “cidade satélite, gozando de vida própria e independente da grande metrópole”, mas também tendo as “diversas áreas do além rio” como satélites seus (ibidem, p. 80). Boa parte do desenvolvimento do bairro como se deu a partir do século XX girou em torno da evolução, já mais incentivada pelo poder público, do seu grande centro comercial.

Alguns eventos são apontados como marcantes para o desenvolvimento do bairro como o centro comercial que é hoje. O primeiro que merece destaque foi

---

³² A esse respeito, é bastante importante explicitar que muitos dos entrevistados que freqüentam o SESC somente durante o dia justificaram a não adesão à programação noturna por não possuírem automóvel próprio, o que dificulta as saídas noturnas (principalmente dos que moram mais longe, não só pela questão da segurança como também por conta do horário de funcionamento da rede de transportes públicos).

o processo, iniciado ainda na década de 20, de canalização e alargamento de partes do rio Pinheiros, que até então provocava inundações na região inviabilizando qualquer desenvolvimento mais ambicioso (Amaral, 1985, pp. 86). O segundo evento foi a chegada do transporte público, inicialmente o bonde, que em 1909 passa a incluir em sua rota o Largo dos Pinheiros. A intensa confluência de meios de transporte é uma característica marcante da região até os dias de hoje – e foi esse um dos motivos pelos quais a unidade SESC Pinheiros foi escolhida para ser objeto deste trabalho. Já no início da década de 60, serviam o bairro de Pinheiros mais de 70 linhas de auto-ônibus, sem mencionar as linhas inter-municipais ou inter-estaduais (Amaral, 1985, p. 89).

Um terceiro evento essencial para o desenvolvimento da região como centro comercial foi a criação do Mercado em 1910. O “Mercado dos Caipiras”, como passou a ser conhecido, por conta da proveniência dos produtores que ali vendiam seus produtos – vindos de Cotia, Itapecerica e outras adjacências –, foi criado por uma lei do prefeito da cidade à época, que previa a comercialização de diversos tipos de produtos, não só alimentícios, como também materiais de construção, lenha, instrumentos agrícolas, veículos, etc. (ibidem, p. 91). A prefeitura também realizava no local, anualmente, feiras de produtos de todas as espécies. A título de curiosidade, está relacionado a isso o apelido que ganhou o largo, “Largo da Batata” – batatas eram a especialidade da Cooperativa de Cotia, que se estabeleceu ainda em meados da década de 10, formada por imigrantes japoneses³³ que as cultivavam e traziam para negociar nas imediações do largo

---

³³ Se hoje notamos, pelas ruas do bairro, uma forte presença de nordestinos – o que se reflete em lojas, restaurantes ou barracas de produtos regionais do Nordeste, principalmente alimentícios –, foram os japoneses que primeiro colaboraram para compor a variedade de etnias que coexiste atualmente no local. A emigração japonesa para o Brasil inicia-se em meados da década de 10, após o fim da guerra russo-japonesa, e intensifica-se especialmente entre os anos 20 e 40. Segundo Lemos e França (1999), esses imigrantes vinham ao país principalmente para trabalhar nas plantações de café, e logo começaram um movimento de aquisição de terras próprias, nas periferias da cidade, nas quais cultivavam gêneros agrícolas diversificados – o que está consideravelmente relacionado ao processo de diversificação dos hábitos alimentares dos paulistanos, que passaram a incluir frutas e hortaliças em suas refeições. Grande parte dos imigrantes japoneses prosperava comercialmente e mudava-se para o centro, estabelecendo-se como comerciantes e exercendo profissões liberais e possibilitando mudanças significativas de padrões de vida para as gerações seguintes – o que provavelmente está relacionado ao fato de não identificarmos visualmente muitos japoneses nas periferias da cidade (vale mencionar que

(ibidem, pp. 97-105). Amaral destaca que o Mercado e a Cooperativa de Cotia foram fundamentais para o desenvolvimento do comércio mais diversificado que se desenvolveu no bairro nas décadas seguintes, que atraiu grandes lojas de varejo (como a Mesbla) e de atacado (especialmente de cereais, adubos, rações, conservas, materiais de construção, entre outros) (ibidem, p. 116).

De modo geral, portanto, nas palavras de Amaral, “a evolução do bairro de Pinheiros está diretamente relacionada à larga rede de transportes que o serve, [...], e, principalmente, ao seu comércio, que teve um desenvolvimento surpreendente nos últimos trinta anos”. (AMARAL, 1985, p. 115). O autor também dá indícios para que se creia que a região que circunda o Largo da Batata tenha passado por um processo de degradação gradual, principalmente ao mostrar que, durante a primeira década do século XX, o local era relativamente nobre. Amaral relata que a região era habitada, nesses anos, por algumas figuras ilustres, como médicos e advogados que foram marcantes na história do bairro (alguns deles dão nome a ruas). Outro indício que sugere a existência de um grupo educado e ilustrado nessa região é o fato de, entre as décadas de 1920 e 1960 terem existido mais de dez jornais e revistas de produção e circulação locais (AMARAL, 1985, pp.114-15). Registra-se ainda, nesse sentido, a transferência da Sociedade Hípica Paulista, em 1921, para um enorme terreno que se situava entre as ruas Teodoro Sampaio, Arthur de Azevedo, Mourato Coelho e Pedroso de Moraes (uma área que tem, em seu limite inferior uma das atuais fronteiras entre a parte nobre do bairro e a área degradada do entorno do Largo da Batata), e fez com que as visitas ao bairro se intensificassem muito – mas o crescimento exacerbado da região fez com que o clube tivesse que se mudar, cerca de dez anos depois, para local mais afastado e amplo (ibidem, pp.93-7). Supõe-se, a partir dessas informações, que a degradação tenha vindo, como em outras regiões de São Paulo, por conta do crescimento desorganizado das atividades comerciais e de um relativo descaso por parte do poder público.

---

nenhum nipo-descendente foi entrevistado no âmbito dessa pesquisa, e sua freqüência nas unidades SESC pesquisadas não pareceu ser muito recorrente).

O que mais interessa aqui é entender como esse dualismo que se identifica no bairro e em seu entorno (o tipo de ocupação da região do Largo da Batata *versus* o tipo de ocupação do restante de Pinheiros e dos bairros que o circundam) reflete no público que se encontra no SESC Pinheiros – na verdade, *nos públicos*, no plural (utilizando a formulação de Fabiani, exposta no Capítulo I), e mais especificamente, na diferença entre esses públicos.

PÚBLICO DO DIA *VERSUS* PÚBLICO DA NOITE

O que os funcionários do SESC Pinheiros chamam de “público do dia” é o conjunto basicamente composto pelos trabalhadores do tipo de comércio que caracteriza o entorno da unidade SESC (o perfil da atividade econômica da região sugere que esses trabalhadores tenham baixa remuneração e baixo perfil educacional) e também pelos habitantes das periferias da região oeste da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP), que tem o SESC em seu caminho cotidiano de acesso à cidade. As estatísticas sociais mais gerais dessas regiões sugerem que seus habitantes tenham também perfil educacional e ocupacional mais baixo. No tocante à questão do acesso, é importante lembrar que a unidade Pinheiros foi inicialmente escolhida como objeto desta pesquisa também por conta de estar localizada numa região de confluência de transportes públicos, cujas origens em muitos casos são localidades das periferias da região oeste da RMSP, que são bastante desprovidas de equipamentos culturais e de lazer³⁴. Além das diversas linhas de ônibus que chegam às ruas Butantã e Paes Leme, que cercam o prédio do SESC, há ainda uma estação de trem na Marginal Pinheiros e uma estação de metrô sendo construída na Rua Teodoro Sampaio.

A observação empírica e as entrevistas corroboraram a hipótese que se tinha no início desta pesquisa em relação a essa parte do público do Pinheiros (o chamado “público do dia”): são indivíduos que possuem baixo perfil educacional e

---

³⁴ Como mostra o já mencionado mapa da distribuição de equipamentos culturais na RMSP no Anexo VII.

ocupações que remuneram pouco³⁵ (quando em comparação ao público do Pompéia e à parte do público do Pinheiros que habita os bairros mais nobres das proximidades).

A maior parte dos entrevistados desse “público do dia” eram moradores dos arredores (o que inclui as periferias da região oeste), ainda que tenham sido entrevistados indivíduos que trabalham na região, como era previsto (trabalhadores informais, além de uma mulher que trabalha como babá numa residência em um dos bairros de padrão médio a alto que são vizinhos do SESC). Em relação aos trabalhadores das lojas da região, eles normalmente freqüentam o SESC nos horários de almoço e, por vezes, voltam aos finais de semana com a família (como foi mencionado em entrevistas). Vale adiantar que se constatou que as questões relacionadas à alimentação têm mais peso na unidade Pinheiros do que nas demais unidades do SESC da cidade de São Paulo, e que a atenção que a instituição investe nessa área impacta positivamente no enriquecimento do universo cultural dos indivíduos que utilizam o serviço. Mas antes de entrar nessas questões que estão mais propriamente relacionadas à programação, devemos prosseguir com a análise da questão dos públicos do Pinheiros.

O que os funcionários do SESC chamam de “público da noite”, por sua vez, consiste basicamente no público de apresentações artísticas que é parte da categoria que denominamos *público das manifestações específicas*, construída na introdução deste trabalho, em oposição ao que seria o *público do SESC*. As duas categorias não coincidem plenamente pois *i)* o que chamo de *público das manifestações específicas* inclui também aqueles que só freqüentam o SESC pela quadra de esportes ou pelo atendimento odontológico e *ii)* o “público da noite”, pelo que foi apreendido nas entrevistas com os funcionários que criaram a categoria, não compreende apenas os indivíduos que *só freqüentam* manifestações artísticas, ao passo que a categoria *público de manifestações*

---

³⁵ Nunca é demais reforçar que esta pesquisa fez uso de uma abordagem essencialmente qualitativa que envolveu um número limitado de entrevistas com usuários, e que, portanto, só se pode fazer generalizações em relação ao próprio universo do total de entrevistados. Assim, essa metodologia permite a comparação *do conjunto de entrevistados do SESC Pinheiros* em relação ao *conjunto de entrevistados dos SESC's Pompéia e/ou Itaquera*, mas não permite que se possa fazer afirmações generalizadas sobre o conjunto total de usuários do SESC Pinheiros.

específicas engloba apenas esses indivíduos “exclusivistas” (justamente por conta disso optei por não buscar, para compor o conjunto de entrevistados, indivíduos dessa categoria). Assim, esse “público da noite” caracteriza-se por uma frequência mais intensiva às manifestações artísticas que acontecem à noite, mas uma parte dele frequenta também atividades físicas, exposições e outros eventos da programação que ocorrem durante o dia. Isso nos permitiu chegar, aleatoriamente, a alguns integrantes dessa categoria na seleção dos entrevistados.

Esse “público da noite” habita não exclusivamente os bairros de padrão médio a alto que estão localizados nos arredores do SESC, mas também outros bairros de habitação de classes médias a altas do chamado centro expandido – no geral, são pessoas de perfil social de médio a alto em termos de nível de educação, ocupação, local de habitação e renda. A frequência desse público é explicada não apenas pela localização da unidade Pinheiros, mas também, em boa parte, pela programação proposta pela instituição.

A programação é um aspecto fundamental para entender não só a atração do chamado “público da noite”, mas também a coexistência de perfis sociais diferentes no Pinheiros. Esse assunto será abordado adiante, mas por ora, pode-se dizer que pelo fato de essa programação ser explicitamente pensada para dialogar com a arte contemporânea, com as práticas mais complexas de atividade física (envolvendo, por exemplo, ginástica multifuncional e esportes menos convencionais), com teorias relativamente refinadas sobre a prática alimentar, entre outras “vanguardas” – incluindo as do próprio espaço físico –, ela acaba ganhando adesão dos indivíduos com mais alto nível de educação – o que pode ser justificado a partir dos desenvolvimentos teóricos apresentados no Capítulo I, mais especialmente as descobertas de Pierre Bourdieu e sua equipe. De outro lado, no entanto, têm-se o fato de que, por mais “indigestas” que possam soar essas vanguardas para um indivíduo de baixo perfil educacional, elas estão sendo oferecidas *i.* numa região que “pertence” mais a esses indivíduos do que àqueles de nível social mais alto, e, muito mais importante, *ii.* sob um selo “SESC”, já tradicionalmente reconhecido, no âmbito da cidade de São Paulo, como um

espaço aberto, especialmente à categoria dos comerciários, altamente concentrados naquela região³⁶. O item *ii* tem mais impacto que o *i* no argumento, porque poderíamos enumerar diversas iniciativas de levar conteúdos de vanguarda às regiões periféricas que fracassam, principalmente porque não conseguem estabelecer uma aproximação efetiva com o habitante daquele local (e dado que o “gosto” por determinadas práticas culturais não se transmite apenas pelo contato com elas, como ficou claro no Capítulo I).

Como foi mencionado, mesmo não tendo sido uma opção “buscar” freqüentadores de perfil social mais elevado nos eventos artísticos, alguns deles, que são parte do “público da noite” (mais especificamente, fazem parte da porção desse grupo que também freqüenta certas atividades durante o dia), caíram em nosso conjunto de entrevistados – foram selecionados aleatoriamente ou sugeridos por estarem matriculados em cursos regulares do SESC (de atividade físicas). Em comparação às outras duas unidades SESC estudadas, pode-se dizer que no Pinheiros encontramos uma maior incidência de entrevistados com perfil educacional mais alto, ocupação de maior remuneração e local de habitação mais valorizado.

Algo que se viu no SESC Pinheiros e não em outras unidades (à exceção de um caso no Pompéia) foram casos de pessoas na terceira idade com formação universitária, o que é pouco comum, já que se sabe que a expansão do ensino superior é relativamente recente. Os dois casos de pessoas de terceira idade com formação superior entrevistados no SESC Pinheiros tornam-se mais interessantes pelo fato de se tratar de duas mulheres – no caso encontrado no SESC Pompéia, tratava-se de um homem. A constatação de que é incomum encontrar pessoas de terceira idade com formação universitária, e ainda mais do gênero feminino, somada ao tipo de ocupação profissional exercida por essas duas senhoras e o bairro em que elas habitam, sugere que elas tenham um perfil social mais alto (e o fato de elas terem tido a oportunidade de freqüentar a universidade sugere que o

---

³⁶ De acordo com os funcionários entrevistados da Administração Central, a concentração de comerciários e estabelecimentos comerciais é justamente um dos principais pontos que a administração do SESC-São Paulo considera ao escolher a localização de uma nova unidade.

padrão de vida de suas famílias já fosse mais alto à época, o que depois ficou claro nas entrevistas).

Por outro lado, todos os demais entrevistados no SESC Pinheiros possuíam apenas o ensino fundamental, à exceção de um jovem que estava cursando a universidade no momento da entrevista (e que na verdade, é freqüentador assíduo da unidade Pompéia, e não da Pinheiros). Dentre esses que possuem apenas o ensino fundamental (cinco entrevistados de idade entre 23 e 61 anos, sendo que todos exercem trabalho remunerado, formal ou informalmente), a maioria freqüenta o SESC Pinheiros pelo fato de estar localizado próximo ao seu trabalho ou à sua residência³⁷, como era previsto, e o faz por meio de transporte público. Apenas um caso destoou desse padrão: o de um senhor, desempregado, de 61 anos que mora no bairro do Brás, mas vai ao SESC Pinheiros quase todos os dias da semana, de ônibus, por conta de uma “preferência” – ele explicou que prefere a unidade Pinheiros porque “aqui tem tudo o que eu gosto: jornal, internet e jogo de damas” (matriculado, 61 anos, entrevistado na sala de leitura do SESC Pinheiros), ainda que essas atividades provavelmente sejam encontradas em qualquer outra unidade SESC da cidade (o que sugere que esse senhor freqüente o Pinheiros por conta de uma rede de conhecidos já estabelecida).

Esse conjunto de entrevistados que possui apenas o ensino fundamental freqüenta assiduamente a unidade (mais de três vezes por semana), especialmente a sala de leitura, jogos, música e internet, a Comedoria (restaurante), e em menor grau também a piscina e a sala de ginástica (que têm acesso disponível somente aos usuários que possuem carteirinha). A sala de leitura, jogos, música e internet e a Comedoria são, como a observação mostrou, os espaços mais “públicos” e permissivos do prédio, no sentido de que os usuários podem freqüentá-los para “não fazer nada”, conversar, jogar, ter uma

---

³⁷ Essa proximidade da residência é relativa, há entrevistados que disseram morar a poucas quadras do SESC (provavelmente em algum dos albergues que existem na região, por conta do perfil ocupacional que declararam ter), enquanto outro apontou Embu das Artes como “perto” do SESC Pinheiros (ainda que não seja tão próximo, o transporte público para essa região é relativamente fácil e rápido e não há muitas outras opções de lazer na periferia da zona oeste).

leitura despretensiosa; ao passo que nos espaços expositivos, eles se sentem na obrigação de desfrutar da exposição, nos espaços de atividade física, eles se sentem na obrigação de realizar alguma prática. Essa percepção surgiu não de formulações explícitas dos entrevistados, mas da observação de suas atitudes e dos tipos de resposta que apareciam quando era perguntado sobre causas de frequência e não frequência a certos ambientes.

Em relação a manifestações artísticas, esses entrevistados revelaram que assistem às apresentações que são disponibilizadas gratuitamente em espaços alternativos aos do teatro e das salas de exposições e em horários diurnos. A presença dessas apresentações na programação – pequenos shows musicais, de teatro, de circo, entre outros realizados na sala de leitura ou na Praça (espaço de convivência situado na entrada do prédio do SESC, semi-aberto para a rua) – mostram uma preocupação institucional em atingir, também com manifestações artísticas, o público que por conta de diversos impedimentos (preço, horário das apresentações, constrangimento) não assiste às apresentações noturnas do Teatro Paulo Autran. As entrevistas a esses usuários mostraram que esse tipo de evento tem bastante potencial no sentido de formar públicos e ampliar o leque de consumo cultural dos indivíduos principalmente por conta dos locais em que são oferecidos – locais esses que já “pertencem” ao público que os frequenta, o que faz com que os conteúdos apresentados apareçam, para esse público, como mais próximos e de mais fácil apropriação. Outro fator que facilita a adesão do público a esses *pocket shows* é o fato de que os *habitués* da sala não precisam parar o que estão fazendo para tomar contato com a manifestação artística, o que poderia gerar uma indisposição. Convém mencionar ainda, já que problematizamos a questão do “gosto” no Capítulo I, que todos os entrevistados com baixa escolaridade disseram ter gostado das apresentações ao vivo que assistiram no espaço da sala de leitura ou da Praça. Contra o argumento de que essa resposta seria induzida pela formulação da pergunta, tem-se o fato de que dois dos entrevistados que disseram gostar das apresentações ao vivo, disseram “odiar” as exposições e as opções de discos disponibilizados na sala de leitura, música,

jogos e internet (que os usuários podem ouvir com fones individuais)³⁸. A esse respeito, é interessante apontar que esses entrevistados “odeiam” a música que é tocada em CD, mas gostam quando o mesmo tipo de música é tocada ao vivo, talvez porque a própria presença do artista já signifique algum tipo de mediação em relação ao conteúdo artístico (não apenas por comentários que ele eventualmente teça sobre o repertório, mas pela própria proximidade em relação ao público).

Uma das entrevistadas com apenas ensino fundamental completo mencionou freqüentar eventualmente manifestações artísticas que acontecem à noite, especificamente peças de teatro, mas não tanto no SESC Pinheiros quanto na unidade da Paulista (o que se explica, em parte, pelo fato de essa unidade possuir geralmente mais opções de peças teatrais para adultos em sua programação do que a unidade Pinheiros). A respeito da origem desse hábito de ir ao teatro, a entrevistada comentou que ele se estabeleceu apenas após o contato com o SESC. Em seu discurso, não há identificação de nenhuma influência anterior (de família, amigos ou conhecidos) que a tenha levado ao hábito de ir ao teatro (a única menção a isso é quando ela diz vagamente que já “achava interessante”):

[...] eu já achava [o teatro] interessante, mas eu comecei a vir mesmo quando eu comecei a freqüentar o SESC. [E você freqüenta teatro em outros lugares também ou só no SESC?] Não, eu só venho no SESC. (matriculada, auxiliar de atendimento, 23 anos, selecionada na sala de ginástica do SESC Pinheiros).

Essa associação, feita pela entrevistada, entre o início da prática de ir ao teatro e o momento em que ela passa a freqüentar o SESC é interessante pois

---

³⁸ Uma das entrevistadas em questão deu a seguinte resposta, reclamando que as opções de CDs eram, na maior parte, de música puramente instrumental: “eu acho que pra criança está bom.... definitivamente não dá. Eu queria ouvir uma Marisa Monte, uma Elis Regina. Pelo menos uma MPB. Uma MPB boa, Djavan...também podia ser música estrangeira, pop-rock, ou mesmo jazz” (freqüentadora sem carteirinha, diarista, 37 anos, selecionada na sala de leitura, jogos, música e internet do SESC Pinheiros).

corroborar a hipótese principal de que o SESC tem uma atuação positiva no sentido de ampliar o leque de práticas culturais dos indivíduos. Isso porque, ainda que não se possa comprovar, por meio da análise do discurso, que tenha sido o SESC o principal “fator” que desencadeou esse hábito na entrevistada, pode-se dizer, com mais certeza, que é no espaço da instituição que ela encontra espaço para exercê-lo – e, se ela só o faz no âmbito do SESC, como é afirmado na entrevista, certamente grande parte de suas referências e gostos são construídos a partir da programação da instituição, e, portanto, a partir de seus direcionamentos e valores.

Outras respostas que corroboram a importância do SESC na vida cultural de frequentadores de perfil educacional mais baixo e empregos que remuneram menos (e também de aposentados, o que apareceu como uma surpresa) apareceram também nas entrevistas realizadas nas unidades Itaquera e Pompéia. Grande parte desses entrevistados afirmaram não realizar as práticas que realizam no SESC em nenhum outro lugar. Registra-se que a prática mais freqüente, nesse sentido, foi a leitura de periódicos: inúmeros entrevistados de perfil social mais baixo afirmaram só ler nos espaços de leitura do SESC, já que não compram revistas ou jornais para lerem em casa e nem freqüentam outros locais que disponibilizam gratuitamente esses materiais.

Já em relação à freqüência de eventos artísticos noturnos da programação por parte das três pessoas entrevistadas que possuem nível superior concluído ou em andamento (um jovem que está cursando a faculdade e as duas senhoras já mencionadas com ensino superior completo³⁹), essas pessoas não só afirmam freqüentar mais assiduamente tais eventos – e também as exposições de arte

---

³⁹ No decorrer da entrevista com uma dessas senhoras, descobriu-se que se tratava de uma arquiteta e designer de considerável renome dentro do campo. Essa senhora, que é matriculada no SESC e freqüenta a unidade Pinheiros pelo menos duas vezes na semana por conta de seu curso de ginástica (ela também freqüenta exposições, shows, sala de leitura e restaurante da unidade), concluiu quatro cursos de graduação e, entre todos os entrevistados, pareceu ser a que mais acumula práticas culturais (especialmente as mais eruditas), bem como a que mais demonstrou domínio de repertórios quando discorria sobre seus gostos. Isso parece estar menos relacionado à exposição às diretrizes do SESC e mais relacionado à natureza de sua profissão, ao seu grau de escolaridade e ao fato de ela ser filha de uma família de imigrantes. No entanto, ela própria enumerou algumas práticas culturais com que ela tomou contato somente após freqüentar o SESC, como é o caso da própria ginástica multiuncional.

visual contemporânea oferecidas na programação –, como também demonstram uma notável tranquilidade (que, em alguns casos, beira o orgulho) para falar sobre seus gostos culturais e artísticos.

Nem por isso, as ações e diretrizes institucionais do SESC têm menos impacto sobre esse grupo (poderíamos questionar se, para esses indivíduos que já têm opinião e gostos formados, as ações educativas ou propositivas com vistas à formação de públicos seriam menos eficientes). Isso não ocorre nem mesmo com as duas senhoras de terceira idade, que mencionaram, nas entrevistas, freqüentar exposições ou mesmo shows de artistas desconhecidos a partir de justificativas na linha de *se está no SESC, é porque merece ser visto*. Certamente o prestígio da instituição no cenário cultural da cidade, que foi construído historicamente, como mostramos no Capítulo II, está relacionado a esse tipo de percepção.

No caso do jovem de 22 anos que está cursando a faculdade (Graduação em Ciências Sociais pela UNIFESP, Universidade Federal de São Paulo, em Guarulhos), a influência do SESC na formação dos hábitos culturais é ainda mais clara – na verdade, esse jovem pode ser considerado o caso ideal desta pesquisa. Esse rapaz não freqüenta o SESC Pinheiros, mas é freqüentador do SESC Pompéia desde criança, por motivo de proximidade de sua casa (ele chegou a freqüentar a unidade diariamente, mas diminuiu a freqüência por conta dos estudos). Chega a ser impressionante a afinidade que se nota entre os gostos desse entrevistado e o tipo de cultura que o SESC Pompéia oferece (manifestações mais urbanas, populares, de rua, muitas vezes associada a movimentos de grupos sociais e a ideais de liberdade, que podem ser consideradas uma marca do estilo que Lina Bo Bardi implantou no Pompéia, a partir do qual se desencadeia a trajetória da unidade). Esse caso será novamente abordado quando a unidade Pompéia for analisada.

Portanto, pode-se dizer, de forma geral, que se confirmou a suspeita inicial de que no SESC Pinheiros encontraríamos uma coexistência de pessoas de perfis sociais mais alto e mais baixo. As etapas da pesquisa realizadas no SESC Itaquera e Pompéia sugeriram conjuntos de entrevistados bem mais homogêneos

do que o encontrado em Pinheiros. A hipótese inicial não se confirma completamente, no entanto, porque essa coexistência não parece resultar propriamente num convívio, que possibilitaria trocas de conhecimentos mais intensas entre os diferentes grupos. Por exemplo, dentre os entrevistados, apenas uma senhora afirmou que alimenta, fora da unidade SESC, suas amizades desenvolvidas dentro da unidade⁴⁰. Os demais entrevistados até identificam um “grupo de amigos ou conhecidos” dentro do SESC (principalmente os envolvidos em atividades físicas, e mais especialmente os jovens que jogam nas quadras), mas afirmam que essa relação não se estende para fora da unidade.

O relato de um funcionário do Pinheiros, no entanto, é o que se tem de mais ilustrativo da idéia de que a coexistência nem sempre significa convivência. Ele contou que, durante a última Copa do Mundo, os jogos eram transmitidos na televisão do SESC e os moradores de rua e de um albergue que existe a poucas quadras dali se interessavam por entrar para assistir – o acesso ao Pinheiros sempre foi aberto a qualquer pessoa que se interessasse, mas é evidente que a exibição dos jogos representava um chamariz. Foi percebido pelos funcionários que algumas dessas pessoas passaram a freqüentar a unidade, e segundo esse entrevistado, elas eram bem-vindas, já que as unidades são abertas a quem quiser entrar. O funcionário relatou, no entanto, que os demais freqüentadores passaram a reclamar da presença de pessoas “sujas”, “fedidas” e “bêbadas” na unidade. Ele relata que a parte mais difícil do trabalho não foi estabelecer, com os moradores da rua e do albergue, o acordo de que eles não deveriam entrar no SESC embriagados, e nem mesmo a conversa sobre questões de higiene básica, que poderia soar preconceituosa ou segregadora. Segundo ele, o mais difícil foi mesmo convencer os demais freqüentadores de que aquelas pessoas poderiam continuar freqüentando a unidade, já que o SESC pretende propor espaços “abertos e democráticos”.

---

⁴⁰ “A gente já tem uma turminha montada, e a gente tem uma vida social independente daqui. [...] Somos em 8, que fizemos amizade no SESC. Daí a gente comemora aniversário, Natal....é todo mundo na mesma faixa etária. Daí é assim, se uma não vem, a outra quer saber por quê....é muito bom” (matriculada, 68 anos, selecionada na sala de ginástica do SESC Pinheiros).

A despeito do esforço dos funcionários, que fica claro nas entrevistas, de forma geral, dois aspectos, se não dificultam o convívio e a troca de conhecimentos entre freqüentadores de diferentes perfis, ao menos não parecem estimulá-los nas mesmas proporções em que se vê nas unidades Pompéia e Itaquera: as escolhas da programação e a própria estrutura física da unidade Pinheiros.

VANGUARDAS: PORTAS OU PAREDES?

I. PROGRAMAÇÃO

Antes de mais nada, deve ficar claro que não se defende aqui a idéia de que não se deva estimular os desenvolvimentos mais contemporâneos e mais conceituais da arte ou da arquitetura porque o grande público não dispõe dos códigos necessários para sua fruição. Pelo contrário, considera-se que estimular que os indivíduos se apropriem das linguagens relacionadas a esses desenvolvimentos constitui um grande avanço. Sabemos, todavia, que, para tanto, é necessário que ocorra um processo educativo, formal ou não, por meio do qual se equipa os indivíduos dos códigos e ferramentas necessários para a compreensão desses conteúdos, o que pode culminar em “gosto” ou não. Pelas especificidades da arte contemporânea – que tem, via de regra, um forte componente conceitual, além de ser, em muitos casos, meta-referenciada (fazendo alusão a correntes e escolas do próprio universo artístico) –, os códigos necessários para sua compreensão são ainda mais complexos e numerosos⁴¹.

Dessa forma, quando se faz a opção por privilegiar os desenvolvimentos mais contemporâneos da arte (e também da arquitetura, da gastronomia, da educação física, etc.), opção essa absolutamente legítima e louvável, deve-se também considerar que o processo de adesão do “grande público” pode ser mais

---

⁴¹ Alguns teóricos das artes, como Cauquelin (2005), atentam para as dificuldades especiais de compreensão das diversas manifestações de arte contemporânea. No campo da sociologia, Bourdieu (2007a) também chamou atenção para essas especificidades.

demorado e que, provavelmente, novas ferramentas serão necessárias para garantir essa adesão. Especificamente tratando do caso do SESC, talvez as ferramentas de que os funcionários da instituição já dispõem para lidar com a questão da educação dos públicos de cultura no geral não sejam as mesmas que são necessárias para garantir que esse público se aproprie das linguagens mais complexas envolvida nas manifestações de cultura contemporâneas. Ainda que o objetivo deste trabalho não seja propriamente o de fazer uma avaliação das políticas e estratégias institucionais do SESC, registra-se aqui a impressão de que o SESC Pinheiros, como instituição cultural, parece estar começando a mobilizar esforços para atingir esse objetivo, como sugeriram as entrevistas com funcionários; todavia, e talvez pelo fato de a instituição ser relativamente nova, as entrevistas com frequentadores mostraram que algumas estratégias de mediação ainda precisam ser mais bem planejadas e sistematizadas.

A entrevista com uma funcionária da gerência do Pinheiros mostrou que a opção por privilegiar a arte contemporânea na programação da unidade é fruto de uma decisão pensada e embasada. Segundo ela:

Em relação às artes, a gente fez uma opção um eixo, que é a arte contemporânea. É a nossa opção mesmo. E essa opção veio um pouco por conta do SESC não ter nenhuma unidade fazendo isso, então decidimos atacar esse filão. A gente tem autonomia para fazer essa escolha, apresentamos para a administração central a idéia de que nenhuma das unidades estão fazendo isso. Nós somos um prédio perto da Vila Madalena, perto da USP, um prédio que é em si contemporâneo, temos competência técnica para isso, então queremos fazer essa opção. (funcionária da gerência do SESC Pinheiros)

Como já sugerimos, a opção pela contemporaneidade, no SESC Pinheiros, não é notada apenas na esfera das artes, como também no âmbito da alimentação, dos esportes, e, mais visivelmente, da arquitetura (esse aspecto, em particular, será abordado adiante). Tanto na parte da programação que diz respeito às atividades físicas quanto na que diz respeito à alimentação (não só no conceito do cardápio como também na identidade visual da Comedoria) podemos notar conteúdos com algum teor conceitual e de complexidade maior do que o que encontramos em outros SESC.

Em relação às atividades físicas, esse diferencial (que se expressa, por exemplo, na presença da ginástica multifuncional na grade de programação regular, modalidade que hoje também está presente em outras unidades SESC) está, em parte, ligado ao fato de um dos principais locais destinado para essas práticas, a sala de ginástica do quarto andar, ter sido pensada como um espaço aberto e integrado, sem paredes, o que, de certa forma, incentiva o desenvolvimento de novas abordagens na programação –como foi explicitado por um funcionário entrevistado, que afirmou que as novas configurações espaciais que foram propostas no Pinheiros, especialmente do quarto andar e da sala de leitura, por consistirem em espaços mais abertos e integrados, representaram para os programadores novas situações às quais as atividades deveriam se adequar). Outra razão para o diferencial das atividades físicas no Pinheiros é o fato de que suas instalações e equipamentos esportivos são dos mais modernos da rede SESC.

Em relação à alimentação, a diferença em relação às demais unidades fica bastante clara na fala dessa entrevistada:

As unidades ainda estão preocupadas com a questão da saúde, com a alimentação saudável. Não que a gente não se preocupe com isso, mas o foco, por exemplo, do *Comidas, Palavras e Prazeres* [programa da unidade Pinheiros], é despertar o interesse pela cultura gastronômica. (funcionária da gerência do SESC Pinheiros)

Esse trecho ilustra bem nossa afirmação de que, no Pinheiros, o tipo de cultura da programação envolve conteúdos mais complexos e refinados, no que diz respeito aos códigos e linguagens envolvidas. Como fica claro na primeira frase da entrevistada (*as outras unidades **ainda** estão preocupadas...*), há o pressuposto de que esses conteúdos estão além das preocupações mais básicas, como a de incentivar uma alimentação saudável. Outra inferência interessante que essa fala nos permite fazer é em relação ao próprio desenvolvimento do SESC-São Paulo, em termos de diretrizes institucionais e linhas de atuação. Como mostramos no Capítulo II, até a gestão anterior à de Abraham Szajman e Danilo Miranda, predominava uma linha de atuação a que alguns funcionários

entrevistados se referem como “mais assistencialista”, mais voltada a necessidades mais básicas dos trabalhadores (como saúde e mesmo lazer, ainda que a preocupação com o lazer possa ser considerada como uma etapa de transição entre essa linha de atuação mais antiga e a atual). A partir da metade dos anos 80, em contraste, quando a cultura ganha foco nas diretrizes de atuação do SESC-São Paulo, o que ganha pauta é uma questão de desenvolvimento da capacidade de fruição, de raciocínio metafórico e abstrato (que está envolvido, por exemplo, nos processos de educação menos formais, que se dão por meio de atividades mais simbólicas e menos diretamente educativas). A entrevistada dá a entender, no entanto, que essa passagem para essa nova tendência de ação ainda pode estar em processo nas diferentes unidades (principalmente quando se compara as unidades mais recentes às mais antigas, que supostamente incorporaram as tendências de atuação anteriores), como também nas diferentes áreas da programação.

Convém abordar a questão mais difícil relacionada à (bem justificada) opção pelo diálogo com as produções culturais contemporâneas: como fazer a mediação entre esses conteúdos, que têm sua fruição associada ao domínio de códigos e linguagens relativamente complexos, e o “grande público”? Os funcionários do SESC Pinheiros são honestos em constatar que as ações pensadas para solucionar esse problema ainda estão em processo de definição, e que algumas medidas estão ainda sendo experimentadas. Isso fica claro na fala da já mencionada funcionária da gerência do Pinheiros: “a gente acha que dialogar com as linguagens de ponta a gente já conseguiu, então a proposta agora é investir em mediação educativa”.

As entrevistas com usuários do Pinheiros, mais especificamente com aqueles considerados “público do dia”, sugerem que as estratégias de mediação que começam a ser adotadas ainda não têm impacto suficiente, já que grande parte desse público ainda apresenta resistência a atividades como exposições, palestras e programação da Comedoria (ligadas à cultura gastronômica), apresentações artísticas e mesmo práticas físicas mais elaboradas como a

ginástica multifuncional⁴². Não se deve perder de vista que a adesão a conteúdos mais refinados e complexos também é diferente para cada tipo de manifestação – por exemplo, a propensão a “experimental” um tipo diferente de comida na Comedoria, a um preço acessível, pode ser maior do que a de “experimental” visitar uma exposição de arte visual contemporânea na sala de exposições do terceiro andar. Mas entender a diferença entre esses processos não faz parte do objetivo deste trabalho.

O fato é que, quando se fala em mediação no SESC Pinheiros, o que aparece nas entrevistas com funcionários são basicamente apenas estratégias de mediação para conteúdos artísticos (talvez porque esses funcionários percebam que as atividades de esportes, alimentação e de sociabilidade já tenham adesão suficiente do público). Percebe-se que essas estratégias são ainda pouco sistematizadas e institucionalizadas, parecendo depender da disposição de funcionários específicos. Por exemplo, foi mencionado o papel que os funcionários que transitam pela unidade têm como “estimuladores”: “as pessoas que trabalham ali no térreo são as grandes estimuladoras: ‘vai lá ver [uma exposição], tem umas coisas interessantes, depois me conta o que você achou’.” (funcionária da gerência do SESC Pinheiros). Outra menção, nesse sentido, foi o uso dos ascensoristas dos elevadores para divulgar e sugerir atividades da programação:

[...] o que a gente faz, principalmente, é investir na comunicação nos elevadores. O ascensorista é uma figura que a gente acaba vendo também como um educador. Eles são estimulados a [sugerir]: “ah, senhor, você está com criança, sugiro que vá ao quarto andar, porque tem isso e aquilo...” (funcionária da gerência do SESC Pinheiros).

---

⁴² Como já foi enfatizado, as entrevistas realizadas não são suficientes para que se generalize essa percepção, que é formulada quando se compara, principalmente, as observações do Pinheiros às observações do Pompéia (já que, ainda que essas duas unidades apresentem diferenças significativas em termos de trajetória, o que certamente influencia nos tipos de uso que os frequentadores fazem delas, é mais plausível estabelecer uma comparação entre as duas do que entre uma delas e a unidade Itaquera, que é significativamente diferente em termos de programação e de perfil dos usuários).

Os instrutores de atividades físicas são também estimulados a divulgar para os seus alunos as atividades artísticas que ocorrem nas unidades (uma entrevista com um funcionário da área de atividades físicas revelou que esses funcionários, nos diversos níveis hierárquicos, são bem informados sobre o restante da programação da unidade, já que realizam reuniões semanais com funcionários das outras áreas). Esses instrutores, então, são estimulados a divulgar a programação da noite ou do final de semana (e, segundo entrevistas, certas vezes podem doar ingressos a alguns alunos, mas isso não pareceu uma prática muito sistemática). Isso faria que as atividades físicas, que têm mais fácil adesão especialmente do público menos escolarizado, funcionassem como “portas de entrada” para outras atividades culturais. Esse tipo de achado comprova uma das hipóteses iniciais desta pesquisa, que apontava o próprio caráter multidisciplinar do SESC-São Paulo como um elemento que favoreceria a ampliação das práticas culturais dos freqüentadores (uma vez que eles dispõem de diferentes portas de entrada para se apropriar da instituição, o que facilitaria a apropriação posterior de conteúdos mais específicos). Vale ponderar, no entanto, que esse tipo de trânsito dos usuários entre as diversas atividades se mostrou mais visível no Pompéia e no Itaquera do que no Pinheiros, o que, sustenta-se aqui, está bastante relacionado à disposição do espaço físico de cada unidade.

O fato é que, ainda que esses esforços pontuais dos funcionários possam ter algum efeito, eles parecem, em comparação aos mecanismos de mediação apontados pela literatura (especialmente Fleury 2006b e 2007), ainda pouco enraizados na dinâmica da instituição, e bastante dependente da boa vontade de funcionários que não têm a mediação como sua função principal no trabalho. Isso é bastante diferente da disponibilização de monitores de exposições, por exemplo, que, além de terem formação e informação específicas para realizar a mediação, têm nessa atividade sua ocupação principal⁴³.

---

⁴³ Em algumas exposições realizadas no SESC Pompéia nos deparamos com monitores que, ao serem abordados, informaram que haviam sido contratados temporariamente para trabalhar na exposição em questão (em sua maioria, estudantes de faculdades relacionadas às artes). No Pinheiros, essa prática não havia sido mencionada nas conversas com funcionários e nem identificada durante o período das entrevistas com usuários. No entanto, numa visita à unidade realizada durante o mês de junho de 2009, deparamo-nos com uma cena bastante interessante: a

Elementos que parecem ter função interessante no que diz respeito à mediação de conteúdos artísticos no Pinheiros são o livro de visitas e os formulários de impressões e satisfação, presentes em grande parte das exposições. Ainda que essa possa ser entendida como uma estratégia mais passiva do que as mediações via monitor (já que o visitante só preenche o formulário ou escreve no livro se quiser, e, mais do que isso, esse tipo de esforço não faz com que indivíduos que não visitariam habitualmente exposição optem por visitá-la), trata-se de uma iniciativa interessante, pois “convida a pessoa a avaliar, a pensar a respeito” (funcionária da gerência do SESC Pinheiros). Os livros de visitas, além de registrarem muitos elogios versados nas mais diversas linguagens, são repletos de frase do tipo *não gostei, não entendi nada, isso eu mesmo faço em casa*, que acabam mostrando que o espectador absorveu, de alguma forma (ainda que pelo rechaço), as informações expostas e alguns dos códigos envolvidos nas obras. Por exemplo, o depoimento *isso eu mesmo faço em casa* poderia até mesmo dar nome a uma exposição de *readymades*⁴⁴, tamanha sua aderência aos aspectos postos em questão pelos artistas de arte contemporânea que fazem uso desses objetos.

Ainda no âmbito da mediação, algo que se identifica, não apenas nas falas dos funcionários entrevistados do SESC Pinheiros, mas também entre outros funcionários entrevistados do SESC-São Paulo, é a estratégia de se incentivar a prática de um determinado conteúdo cultural (normalmente artístico, que é tradicionalmente visto como o mais “difícil” de ser aceito pelo público não praticante) a partir da construção de todo um ambiente que se mostre coerente, em termos de ações e linguagens. Retoma-se o discurso, já mencionado no Capítulo II, de uma funcionária da Administração Central, sobre a importância de

---

exposição do artista visual Geraldo de Barros, numa terça feira por volta das oito horas da noite, contava com um público bastante superior ao constatado nas exposições da época em que foi realizada mais intensamente a pesquisa empírica, público esse que ouvia atentamente a explicação de um monitor sobre as obras expostas. Os funcionários que circulavam por lá informaram que a monitoria era disponibilizada todos os dias da semana. A julgar pelo tamanho do público que estava presente nessa ocasião, a iniciativa de disponibilizar monitores parece estar trazendo bons resultados.

⁴⁴ Instalações feitas a partir de objetos cotidianos e ordinários, que colocam em questão o limite do que é arte – como por exemplo a clássica fonte de Marcel Duchamp, feita a partir de um mictório.

se construir um “todo que faça sentido”, a partir do qual os conteúdos culturais específicos, isoladamente, podem ser mais facilmente assimilados. A concepção desse ambiente passa pela adequação dos espaços (arquitetura, decoração, sinalizações e anúncios, música ambiente, entre outros) e das mais diversas atividades da programação (incluindo alimentação e esporte), que são submetidos ao imperativo cultural. Nesse contexto, as manifestações propriamente artísticas ou de “cultura” em suas formas mais tradicionais parecem mais situadas e menos “estranhas” aos indivíduos que não costumam praticá-las.

Essa preocupação com o estabelecimento de um ambiente coeso é um bom gancho para começarmos a abordar a questão do espaço físico do Pinheiros.

II. ESPAÇO E FLUXOS

Parece não haver dúvidas sobre a adequação, em termos de linguagem, do tipo de arquitetura e design do prédio do SESC Pinheiros à opção explícita pelas manifestações culturais mais contemporâneas da programação. No que diz respeito à construção do ambiente coeso a que nos referíamos acima, portanto, tudo se encaixa perfeitamente. Por outro lado, quando se compara a disposição dos espaços do Pinheiros com a de outras unidades (destaca-se, sem sombra de dúvida, a Pompéia, mas também se pode mencionar Itaquera, apesar de todas as peculiaridades dessa unidade), percebe-se que lá os espaços parecem menos funcionais no sentido de estimular o fluxo dos indivíduos (e, conseqüentemente, dos conteúdos específicos, das mensagens educativas, das trocas entre usuários, entre outros tipos de conhecimento).

Além das disposições internas, retoma-se a questão da integração com o entorno. Se o Pompéia é “caso exemplar” quando se trata desse assunto, a começar pelo fato de ter sido construído numa fábrica desapropriada típica do bairro, e também por conta dos acabamentos e padrões estéticos utilizados, as opções estéticas adotadas no Pinheiros, de outro lado, desencadeiam uma transição bastante brusca entre o ambiente externo e as dependências internas da unidade. Como será mostrado, isso é percebido pelos usuários, e tem impacto

sobre o seu processo de apropriação do espaço e dos conteúdos culturais lá oferecidos.

Antes de prosseguir, cabe expor mais um alerta: não se trata de defender, aqui, que a estética da arquitetura ou do design deva ser submetida à sua funcionalidade – nem tampouco de defender que essa estética não deva ser submetida a aspectos funcionais; deixemos essa discussão a cargo dos arquitetos e designers⁴⁵. O fato é que, tendo em vista o que se pretende analisar neste trabalho, isto é, *as ações, mediações e disposições (incluindo espaciais) identificadas nas unidades SESC como positivas no sentido de ampliar o universo de práticas culturais dos frequentadores*, alguns modelos de espaço se mostram mais apropriados que outros.

A unidade Pinheiros, inaugurada em setembro de 2004 a partir do projeto do arquiteto Miguel Juliano, consiste num edifício de sete andares e cinco subsolos, que abriga: um dos mais bem equipados teatros da rede SESC (o Teatro Paulo Autran), um espaço de convivência aberto à rua (a praça), duas áreas de exposições, um restaurante (a Comedoria), um espaço para leitura, jogos, música e internet, sala de ginástica, duas quadras poliesportivas cobertas, conjunto aquático e *solarium*, além de algumas salas, consultórios para atendimento odontológico e estacionamento. O prédio de Miguel Juliano ganhou o prêmio de Melhor Projeto para Centro Cultural e Esportivo do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) em 2002.

Trata-se de um espaço bem diferente do das unidades Pompéia e Itaquera, assim como de outras unidades SESC marcadas por construções mais amplas e abertas. O tipo de arquitetura vertical aplicada no Pinheiros dispõe seus andares de forma isolada: eles só se ligam entre si por elevadores ou escadas de emergência, que são fechadas (à exceção da ligação do térreo com o primeiro

---

⁴⁵ Apenas para situar o leitor, é conveniente apontar que a corrente modernista da arquitetura (e das artes aplicadas, de forma geral) adotava a funcionalidade como uma de suas principais diretrizes, enquanto parte das correntes mais contemporâneas (ou ditas pós-modernas) “rebelaram-se” contra esse imperativo da funcionalidade, reivindicando mais liberdade estética. O SESC Pompéia, de Lina Bo Bardi, é um excelente exemplo de criação arquitetônica pautada pela funcionalidade (e que nem por isso deixa de exalar personalidade estética), como será mostrado no capítulo seguinte.

andar, que se dá também via escada rolante). Assim, por exemplo, um indivíduo que utiliza o SESC Pinheiros para fazer esportes pode, perfeitamente, estacionar seu carro, pegar o elevador no subsolo, subir até o sétimo andar (onde há a quadra) ou até o quarto (onde há a sala de ginástica), e depois voltar ao subsolo e ir embora, tudo isso sem tomar contato com nenhum outro conteúdo da programação da unidade que esteja nos demais andares. Isso ocorre com menos frequência numa instalação como a do Pompéia, em que os galpões que sediam as atividades da programação estão “no meio do caminho” e quase sempre com suas grandes portas abertas (ou seja, o indivíduo fica praticamente impossibilitado de chegar à sala de internet, à piscina, à sala de odontologia ou ao prédio de atividades físicas sem tomar algum contato com diversas outras atividades que ocorrem na unidade).

O que se nota, portanto, é que a disposição do espaço por andares isolados no SESC Pinheiros, de forma mais geral, não facilita o contato do freqüentador com a programação, como se dá em espaços mais contínuos. Como foi observado em outras unidades, os espaços mais abertos, visíveis àqueles que simplesmente transitam, fazem com que os freqüentadores que “gostam” ou costumam praticar determinadas atividades saibam mais facilmente da sua ocorrência, mas também fazem com que o freqüentador que não tem intimidade com determinada atividade absorva algumas informações sobre seu conteúdo de maneira bastante despreziosa, quase acidental⁴⁶.

Outro aspecto que chama atenção na unidade Pinheiros (e também na Santana, projeto do mesmo arquiteto) são os acabamentos, mais sofisticados do que os que se vê nas demais unidades do SESC-São Paulo. Naturalmente, isso está relacionado ao fato de essas unidades serem mais recentes, e expressarem tendências estéticas também mais novas. O fato é que a imponência da unidade Pinheiros, a começar pela sua fachada, muitas vezes “assusta” os freqüentadores

---

⁴⁶ Vale pontuar que essa é a principal razão pela qual discordo de alguns autores que criticam ou menosprezam o que seria um consumo “passivo” de cultura: muitas vezes essas situações consistem em boas porta de entrada para algo que se pode chamar de um consumo mais “ativo” ou “consciente”.

à primeira vista, como foi mencionado em quase todas as entrevistas realizadas na unidade⁴⁷.

Assim como a opção por privilegiar a arte contemporânea na programação, a opção pelo espaço e pelo padrão de acabamento do prédio do Pinheiros tem suas justificadas. A começar, a já mencionada funcionária da gerência do SESC Pinheiros deu a informação de que a idéia de construir uma única torre foi uma tentativa de solucionar o problema de isolamento encontrado em unidades que possuem dois prédios (e ela mencionou o exemplo do SESC Vila Mariana) ou uma torre e outra construção separada (e ela mencionou o exemplo do SESC Pompéia). Ainda que, em termos gerais, essa pesquisa tenha avaliado o modelo do espaço físico do Pompéia mais eficaz para a promoção de sociabilidade e de contato com conteúdos culturais desconhecidos em relação ao espaço físico do Pinheiros, não se pode negar também que as entrevistas com usuários do Pompéia dão a entender que há mesmo um certo grau de isolamento entre o complexo dos galpões e da rua central e o prédio para atividades físicas da unidade – por exemplo, muitos freqüentadores entrevistados no Pompéia mencionaram não saber que a unidade oferecia programação esportiva. A idéia de construir uma torre buscou justamente minimizar esse isolamento.

A mesma funcionária foi enfática em ressaltar que a proposta da administração central para alguns andares do Pinheiros era a de espaços contínuos que possibilitassem o convívio de diferentes perfis de usuários. No trecho abaixo, ela conta como isso representou um desafio para a equipe que estava trabalhando para estabelecer e implantar a programação do novo SESC:

O que a gente conhecia e vinha praticando era: espaço de leitura. Parede. Internet. Parede. Sala de oficina. Parede. Quando [o SESC] veio para cá, veio com esse desafio: recebemos a definição que seria integrado, recebemos da administração central. O arquiteto também recebeu essa pauta: queremos vãos grandes, abertos, abertos. Então foi

---

⁴⁷ “Eu passei na frente [...]....daí quando eu vi eu achei que fosse um prédio comercial, daí eu falei: ‘nossa, aqui é o SESC!’ é bem mais ajeitado que o da Pompéia!” (freqüentador sem carteirinha, 22 anos, estudante, selecionado na sala de leitura do SESC Pinheiros).

assim na sala de ginástica, no segundo andar [sala de leitura, jogos e internet] e na Comedoria. [...] Na sala de ginástica, por exemplo, estávamos acostumados com o modelo de ‘salas’. No início, tivemos um pouco de resistência do público, mas hoje avaliamos que deu muito certo. No segundo andar, temos a sala de leitura, os jogos e a internet convivendo, sem paredes, e daí a programação tem que dar conta desse convívio, sem segmentar (funcionária da gerência do SESC Pinheiros).

Segundo ela, a adoção dessa diretriz pretendia unir “pessoas com temperamentos mais introspectivos” a “pessoas com mais facilidade de lidar com grupos”, a fim de estimular e acelerar o processo de aprendizado para ambos os perfis. Pode-se dizer, a partir das observações e das entrevistas com usuários, que os três espaços mencionados pela entrevistada, a saber, a sala de leitura, jogos e internet, a Comedoria e o espaço de ginástica do quarto andar, são de fato os que mais facilitam as experiências de sociabilidade e de convívio do SESC Pinheiros. A sala de leitura, jogos e internet destaca-se especialmente como o espaço em que a maioria dos usuários (especialmente os de menor escolaridade e empregos que remuneram menos) mais tomam contato com manifestações culturais novas. Esse espaço merece comentários mais detalhados.

Já em relação à opção pelos padrões de acabamento, as entrevistas a funcionários do SESC apresentaram justificativas que passam pela durabilidade dos materiais e facilidade de manutenção. Em relação ao uso de materiais mais sofisticados, como o mármore por exemplo, foi colocada a seguinte justificativa:

O acabamento mais bonito, ainda que seja relativo, em princípio pode sinalizar para a pessoa: ‘isso não é para mim’. Mas quando ela percebe que é para ela, ela passa a respeitar aquele lugar e a treinar seu exercício estético...então, acaba sendo formativo. Essa experiência tivemos em Itaquera e aqui também: em princípio, um afastamento porque ‘eu sou pobre, não tenho direito àquilo’ e, depois, ‘não, mas a porta está aberta, eu posso entrar, eu posso sentar nesse banco’ (funcionária do SESC Pinheiros).

Uma parte dos funcionários com que conversamos, formal ou informalmente nas unidades SESC visitadas (bem como na Administração Central) identificou esse padrão de construções mais “sofisticados” como uma tendência recente do SESC-São Paulo. Além dos já mencionados Pinheiros e Santana, há comentários sobre a nova unidade Belenzinho, que está em reforma, e que parece que segue também esses padrões mais associados a prédios comerciais (alguns, contrários a esse novo padrão, lamentam o fato de que as antigas ocupações do Belenzinho, improvisadas sobre as instalações da antiga fábrica que lá existia, eram bastante interessantes no sentido de deixar os usuários “à vontade”, além de remeterem ao modelo de sucesso do Pompéia).

Ainda nesse sentido, para finalizar a discussão mais genérica acerca do espaço do Pinheiros, dentre as questões que ficaram sem resposta nesta pesquisa, a mais intrigante diz respeito justamente a esse que foi identificado como um novo padrão de construção das unidades do SESC-São Paulo. Isso porque, por um lado, o modelo implantado na Pompéia é freqüentemente citado como o caso de mais sucesso no que diz respeito à integração com o entorno e o ambiente de sociabilidade que proporciona para os usuários (a exaltação ao modelo do Pompéia aparece não só nas entrevistas realizadas no âmbito desta pesquisa, mas também em comunicações públicas feitas por funcionários do SESC-São Paulo). No entanto, por outro lado, identifica-se essa “nova tendência” nos padrões de construção das novas unidades, que se baseia em valores basicamente antagônicos aos que Lina Bo Bardi tinha em mente quando concebeu a unidade Pompéia (assunto que será tratado no capítulo seguinte). Seria bem-vinda uma pesquisa que, conjugando arquitetura e sociologia política, prestasse-se a esclarecer como se dão os processos de decisão que envolvem as instalações físicas e a implantação das novas unidades SESC⁴⁸.

---

⁴⁸ Esse não foi o foco deste trabalho, mas algumas pistas sobre essas questões apareceram nas entrevistas. De um lado, surgiram comentários sobre o aspecto político da seleção dos projetos para as unidades; de outro, também foi mencionado que, em alguns casos, como o Belenzinho, há uma chamada prévia de projetos antes da seleção, numa situação de semi-concorrência (já que a chamada prévia seria relativamente direcionada). Para compreender tais processos, seria fundamental entrevistar funcionários da ATP (Assessoria Técnica e de Planejamento, que

Por fim, dois espaços específicos do Pinheiros, o segundo andar e a sala de exposições do térreo merecem algumas considerações. O espaço mais interessante que identificamos no SESC Pinheiros foi o segundo andar, espaço contínuo e aberto que agrega as atividades de leitura, internet, música (fones de ouvido), jogos de tabuleiro e uma sala de atividades específicas (essa sim, separada por um vidro). Em todas as visitas realizadas, o local estava sempre cheio, mesmo em dias e horários menos propícios (por exemplo, dias de semana à tarde). Chamava atenção, nesse espaço, a recorrência de algumas pessoas, o que sugere que a alta adesão do público à programação desse local seja em partes explicada por um efeito de rede (as pessoas freqüentam porque sabem que encontrarão seus amigos e conhecidos, como foi mencionado em algumas entrevistas).

A composição etária variada desse espaço foi talvez o achado mais interessante da observação. É freqüente a constatação de pessoas de faixas etárias bastante diferentes partilhando as mesmas atividades, como senhores de mais de 60 anos jogando damas ou xadrez com crianças ou adolescentes (a atividade do jogo, como mostrou a observação, é predominantemente masculina)⁴⁹. Também não é incomum ver, nessa mesma sala, idosos e crianças ou adolescentes lado a lado utilizando a internet.

O resultado desse tipo de observação, somado às entrevistas, é bastante importante no sentido de reiterar o efeito positivo da convivência com pessoas de perfis sociais diferentes na ampliação do leque de práticas culturais de um indivíduo – algo que a literatura já destacava (especialmente Bernard Lahire). Diversos dos entrevistados nessa sala afirmaram ter aprendido a jogar damas ou a usar a internet naquele mesmo local, via oficinas oferecidas pelo próprio SESC ou com ajuda dos próprios freqüentadores. Isso ilustra a idéia, apresentada também no Capítulo I, de que ambientes que estimulam o convívio acabam por

---

responde diretamente ao Diretor Regional) e que é encarregada, juntamente com o Diretor, pelas decisões relacionadas à implantação de novas unidades.

⁴⁹ No Pompéia, os jogos de tabuleiro também fazem parte das atividades mais populares do espaço de leitura e convívio, mas lá, o que se vê freqüentemente, são homens da mesma faixa etária jogando (normalmente, de terceira idade).

propiciar melhores condições para o fluxo de um determinado conteúdo, nesse caso específico, as linguagens do jogo ou da internet. No ambiente de sociabilidade que se estabelece na sala em questão, as pessoas claramente se mostram menos constrangidas em relação à sensação de “não saber” ou “não conhecer” algum conteúdo, e, portanto, mais abertas a conhecê-los⁵⁰, como as entrevistas e a observação revelaram.

Não menos importante do que a configuração física do espaço, nesse segundo andar do SESC Pinheiros, é a programação que é desenhada para lá. Além da disponibilização de livros e revistas para consulta (que variam de jornais e revistas semanais a livros de arte), CDs para serem escutados com fones de ouvido, tabuleiros de jogos e computadores, há atividades como oficinas relacionadas ao uso de internet ou de outras ferramentas relacionadas ao computador, além dos já mencionados *pocket shows* de música, pequenas encenações, e atividades relacionadas à literatura⁵¹. Essa sala, portanto, foi identificada como um local em que há, de fato, uma convivência entre perfis diversificados e uma oferta de atividades que interferem positivamente nos processos de aprendizado, na chave da educação informal, de algumas linguagens e conteúdos culturais e intelectuais. Defende-se aqui que esse potencial certamente está relacionado ao fato de o espaço físico ser contínuo e integrado, diferencial que certamente potencializa a ação das não menos importantes diretrizes da programação.

Por último, ainda no que diz respeito à disposição dos espaços *vis-à-vis* o fluxo de conhecimentos e de aprendizados no SESC Pinheiros, é curioso o que se passa na sala de exposições que existe no espaço térreo. Essa sala é bem mais integrada do que a que existe no quarto andar, já que fica localizada num local de

---

⁵⁰ Vale apontar, a esse respeito, que esse processo se dá mais facilmente com idosos e crianças, que aparentam ter menos barreiras em relação aos conteúdos culturais novos, pelo menos no âmbito das três unidades SESC estudadas – essa impressão também foi explicitada por alguns funcionários dessas unidades. Isso será retomado adiante.

⁵¹ Registra-se ainda o fato de que, numa visita realizada ao local em maio de 2009 (depois de encerrado o campo), notamos que uma exposição foi instalada naquele andar, numa sala multimídia fechada e isolada (por conta da iluminação necessária para a exposição, que tratava de textos em meios digitais e dispunha de uma série de dispositivos interativos).

passagem (bem na entrada do SESC Pinheiros, anexada ao espaço de sociabilidade que existe no andar térreo, onde se encontram também os caixas que vendem ingressos para os espetáculos e produtos com a marca SESC), apesar de ser minimamente separada desse espaço por meio de uma parede e de uma passarela. Nessa sala de exposições, uma das paredes é de vidro, e por meio dela se vê a área das piscinas do subsolo. Esse vidro, pelo que foi observado, é uma espécie de ponto de encontro e de espera de diversos freqüentadores, especialmente jovens⁵². O interessante é como a disposição das obras de algumas das exposições que ocorreram por lá, no período da observação, pareciam ser pensadas para induzir os indivíduos a se aproximarem delas, fazendo uso do “ponto de encontro” do vidro que permite a visão da piscina. Em certas exposições, por exemplo, as instalações maiores e mais chamativas (algumas com uso de vídeo, projeções ou equipamentos interativos) foram colocadas bem ao lado do vidro, ou mesmo no próprio vidro (com o uso de adesivos, por exemplo), o que motivava o público “observador da piscina” a dar alguma atenção ao conteúdo exposto. Quando mencionamos, em entrevista, a percepção dessa “estratégia” (que não se sabe bem se é proposital ou acidental) a uma das funcionárias da gerência do Pinheiros, ela comentou que esse contato, que, à primeira vista, parece “forçado”, entre o público e as manifestações artísticas, acaba produzindo o efeito de deixar os freqüentadores mais acostumados ou familiarizados com alguns conteúdos, mas de uma forma que respeita os tempos diferentes de cada usuário para se apropriar daquela linguagem.

---

⁵² Talvez isso se explique pelo fato de a piscina ser um dos equipamentos preferidos do público (em todos os horários em que foram feitas as observações, nunca havia menos de 30 pessoas nesse local).

Imagem: Entrada da sala de exposições do térreo e vidro para a piscina. Fotografado pela autora (2008).

Imagem: Pessoas diante do vidro que dá para a piscina. Fotografado pela autora (2008).

QUESTÃO DE TEMPO?

Assim, de forma geral, se é verdade que no segundo andar, na Comedoria, na sala de ginástica, e na sala de exposições do térreo os espaços contínuos promovem mais convívio e facilitam o contato com conteúdos novos, também é verdade que, no seu conjunto, o SESC Pinheiros continua chamando atenção pelo isolamento trazido por sua estrutura de andares pouco conectados – o que está bastante relacionado à área disponível para sua construção – e por uma considerável diferença em relação aos padrões do seu entorno. A conjugação desse modelo de espaço físico à opção por privilegiar as linguagens culturais mais contemporâneas desencadeiam numa dificuldade especial para que os diferentes tipos de público se apropriem dos diversos conteúdos da programação.

No SESC Pinheiros, temos, portanto, como aspecto mais chamativo os seus contrastes – entre os públicos, em relação aos públicos das outras unidades, do prédio em relação ao entorno, do prédio em relação às demais unidades SESC da cidade, e entre seus próprios espaços e ambientes internos. Como se procurou mostrar, esses contrastes estão relacionados ao perfil do próprio entorno (área que faz fronteira tanto com periferias como com bairros mais nobres), às opções da programação (que atraem mais facilmente um certo tipo de público e impõem a necessidade de estratégias de mediação para atrair o “grande público” do entorno), e ao próprio perfil do espaço físico (que, no geral, não é dos mais eficazes em proporcionar o fluxo de pessoas, informações e conhecimentos, e tende a favorecer que freqüentadores de determinados perfis se concentrem em determinados espaços).

A pesquisa mostrou que os esforços institucionais de mediação entre público e conteúdos, bem como os esforços no sentido de estimular o convívio entre públicos de perfis sociais diferentes, no Pinheiros, parecem apontar para caminhos interessantes, mas talvez ainda não sejam suficientemente sistemáticos e institucionalizados. Isso parece estar bastante relacionado ao fato de a instituição ser ainda muito jovem (foi inaugurada em 2004), e estar ainda consolidando aquilo que se caracteriza como seu ambiente cultural. É provável que o cenário do Pinheiros mude bastante no decorrer dos próximos anos, à

media que os públicos se apropriem mais fortemente do local e que a equipe de funcionários estabeleça ações de mediação mais fortemente institucionalizadas.

CAPÍTULO IV

O POMPÉIA E A CULTURA

Não é necessário se debruçar muito profundamente sobre a história do SESC-São Paulo e nem conversar com muitos de seus funcionários para perceber que o Pompéia representa um paradigma para a instituição. A unidade é citada em praticamente todas as entrevistas com funcionários, é objeto de uma série de abordagens na mídia, é exemplo citado em diversos seminários, eventos e discursos sobre ação cultural que ocorrem na cidade (e não só os realizados pelo SESC-São Paulo). Não resta dúvidas: o Pompéia continua sendo a referência do SESC-São Paulo, o “filho exemplar”, quando o assunto é cultura.

Quando se adentra a unidade, as razões para essa “predileção” parecem misteriosamente tomar forma – mesmo com a ponderação de que, como não poderia deixar de ser, as percepções desta pesquisadora não são as mais neutras, já que se conhece minimamente a história do Pompéia. Uma rua aberta e explicitamente convidativa. Pessoas dirigindo-se a algum dos galpões ou simplesmente passando, aos montes, o tempo todo, e convivendo com aquela arquitetura inusitada – dura porém divertida –, como se aquilo fosse “normal”. Música e outras intervenções artísticas acontecendo em espaços abertos. Jovens circulando em trajes de ginástica ou esporte, bem ao lado de idosos mais formalmente vestidos que chegam ao baile vespertino ou ao espaço de leitura, ao lado também de mulheres em trajes de banho que tomam sol no deck e de adolescentes uniformizados que acabam de sair da escola. Se existe uma definição visual para “multi-culturalismo” ou para “diversidade cultural”, deve ser algo parecido com o que se vê da Rua Central do Pompéia num dia qualquer.

Imagem: Rua Central do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Espaço de convivência do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Espaço de convivência do SESC Pompéia. Detalhe da programação Pompéia Inverno...Vocês Verão! Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Sala de Internet Livre do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Não bastassem tais constatações visuais, a maior parte dos freqüentadores entrevistados na unidade – nunca é demais lembrar: escolhidos conforme os

mesmos critérios utilizados nas demais unidades pesquisadas – associou o Pompéia a uma imagem de “cultura” que envolve principalmente o universo artístico e intelectual⁵³. Assim, mesmo que as entrevistas com funcionários tenham indicado que não exista uma estratégia de “especializar” as unidades em termos de conteúdos da programação⁵⁴, o Pompéia continua sendo, aos olhos do público, um equipamento mais “cultural” – alguns dos freqüentadores entrevistados, por exemplo, nem sabiam que as atividades físicas e esportivas fazem parte da programação da unidade.

Ainda nesse sentido, mas focando especificamente o assunto das manifestações artísticas, praticamente todos os usuários entrevistados no Pompéia disseram freqüentar espetáculos, shows (dançantes ou não), e/ou exposições que ocorrem na unidade. Essas atividades são identificadas pela literatura como práticas de mais difícil adesão, principalmente por envolverem o domínio prévio de linguagens mais específicas, e, conseqüentemente, são identificadas como atividades mais praticadas pelas elites (em termos de classe social e de educação, como foi abordado no Capítulo I deste trabalho). O fato é que nem o perfil social (sugerido pelas variáveis ocupação e bairro em que habita) e nem o perfil educacional dos entrevistados da unidade Pompéia parece ser muito diferente dos indivíduos abordados na unidade de Pinheiros – na unidade de Itaquera sim houve diferença no que diz respeito a perfil ocupacional e bairro em que habita, como será mostrado no capítulo seguinte. E mesmo assim, os

---

⁵³ Mesmo que, no âmbito institucional, o SESC-São Paulo tenha uma visão ampla de cultura, que engloba esportes, alimentação, sociabilidade, entre outros; os freqüentadores entrevistados parecem ter uma visão de cultura como algo separado do universo dos esportes e da ginástica, ou seja, uma visão de cultura que engloba basicamente o conjunto das atividades artísticas e intelectuais (como shows, espetáculos de teatro ou dança, literatura, cursos de artesanato ou de artes, uso de internet, palestras sobre comportamento ou temas atuais, etc). Para ilustrar, uma senhora freqüentadora do Pompéia, declarou ser “sócia” do SESC e do Clube Palmeiras e explicou que “lá [Palmeiras] eu vou mais para fazer atividade física, e aqui [no Pompéia] é mais cultura” (freqüentadora sem carteirinha, 56 anos, selecionada na sala de leitura do SESC Pompéia).

⁵⁴ Os funcionários entrevistados do SESC-São Paulo colocaram que alguns tipos de espaço e instalações são mais apropriados para certos tipos de atividade, em termos técnicos, mas todos foram enfáticos em afirmar que não há unidade “especializada” em esporte ou em certo tipo de cultura, por exemplo. Há suspeitas, no entanto, de que esse discurso possa ser influenciado pela preocupação em garantir uma diretriz mais geral, que é a de dar espaço aos diferentes tipos de programação, sem hierarquização. De qualquer forma, a considerável autonomia que cada uma das unidades possui em relação à escolha da programação pode estar relacionada a essa percepção de que diferentes conteúdos são privilegiados pelas diferentes unidades.

entrevistados no SESC Pompéia mencionam freqüentar mais atividades artísticas no SESC do que os da unidade Pinheiros. Não bastasse, alguns dos indivíduos entrevistados nas próprias unidades Itaquera e Pinheiros referiram-se ao Pompéia (pela reputação da unidade ou, na maioria das vezes, por já terem freqüentado) quando o assunto era freqüência a espetáculos e shows (destaca-se, especialmente, a reputação do Pompéia pelos shows de música).

Assim, se nas demais unidades pesquisadas (Pinheiros e Itaquera) a pergunta “o que você costuma fazer aqui no SESC?”, direcionada aos usuários, normalmente era seguida do complemento “e shows de música, peças de teatro, exposições, eventos de dança, você também costuma freqüentar?” (uma vez que apenas uma pequena parte dos entrevistados mencionava espontaneamente a freqüência a esses eventos), no Pompéia, ao contrário, grande parte dos entrevistados citaram a freqüência a manifestações artísticas sem a necessidade do estímulo. Ainda que, no decorrer da entrevista, alguns desses entrevistados tenham dado a entender que sua freqüência a essas manifestações não fosse propriamente assídua, é fato que uma parte bastante considerável dos entrevistados associa imediatamente a unidade Pompéia a manifestações culturais que envolvem as artes, e mais especialmente a música (e como já foi dito, não apenas os entrevistados na própria unidade Pompéia).

Explicar tudo isso com a afirmação de que “a unidade da Pompéia oferece mais atividades artísticas do que as demais unidades da cidade” é tentador. No entanto, a análise da revista mensal de programação das unidades não mostrou nenhuma grande discrepância nesse sentido, a não ser o indício de que as atividades musicais parecem ter um pouco mais de peso na programação do Pompéia – o que foi justificado pelos funcionários entrevistados a partir da adequação dos espaços do Pompéia para tais atividades.

Avançando um pouco na investigação, descobrimos outra informação interessante: até os dias de hoje o SESC Pompéia tem o maior orçamento dentre as unidades do SESC-São Paulo, primeiro pelo fato de ter a maior área construída, mas também porque o orçamento anual das unidades do SESC-São Paulo é definido com base nos custos de anos anteriores. Outras pesquisas

realizadas sobre o SESC Pompéia trouxeram à tona o fato de que a unidade era dotada, principalmente até 1984, de altos orçamentos que sustentaram o experimentalismo e a diversidade característica da programação cultural e artística da época. Para compor essa informação, apareceram, nas entrevistas com usuários do Pompéia, recorrentes discursos nostálgicos em relação à programação e às atividades do Pompéia do início dos anos 80.

Diante desse primeiro mosaico de informações, surgiram diversas dúvidas referentes aos *comos* e aos *por quês* do SESC Pompéia: por que a unidade é diferente das demais? Por que é sempre citada como caso exemplar quando o assunto é cultura? Como consegue sustentar aquele clima? Por que seus usuários parecem aderir mais às manifestações artísticas propostas na programação do que os usuários de outras unidades? Por que a unidade é tão diretamente associada à “cultura”? A pesquisa apontou dois grandes caminhos que parecem conter as matrizes de explicação dessas dúvidas. O primeiro está relacionado à trajetória da unidade e ao ponto de inflexão que ela representou na história do SESC. O segundo, ao “corpo” da unidade, seus espaços extremamente inusitados e inovadores, que parecem desafiar o frequentador a exercitar sua criatividade.

O POMPÉIA E SEUS MITOS:

I. UM MARCO NA TRAJETÓRIA DO SESC-SÃO PAULO

O primeiro desses caminhos explicativos está relacionado à construção histórica da unidade e ao que ela representou na história do SESC- São Paulo. Segundo uma funcionária da unidade,

Quando o Pompéia foi inaugurado, ele era basicamente o único **centro cultural** do SESC-São Paulo. Na época existiam o Interlagos, numa região pobre, com conceito de clube de campo; o SESC Carmo que era basicamente um restaurante; o Consolação, que era basicamente um conjunto de quadras – tinha o Teatro Anchieta mas era só isso [promovia alguns eventos culturais, mas não com a mesma intensidade com que o Pompéia se propunha a fazer].

(funcionária da gerência SESC Pompéia, destaque meu)

A inauguração do Pompéia, em 1982, numa antiga fábrica de geladeiras, condecorou a mudança que o SESC-São Paulo ensaiava desde a década anterior para uma diretriz de ação que tem a cultura como elemento central, já comentada no Capítulo II deste trabalho. Essa tomada de importância da cultura, como *direito do indivíduo* (o que se traduz em ações que visam à democratização cultural) e como *ferramenta de desenvolvimento de capacidades* (o que se traduz em propostas de educação informal), impôs-se no SESC-São Paulo a partir da década de 80 e prevalece na instituição até hoje – num processo que culmina no reconhecimento atual do SESC (pela sociedade, pelos estudiosos do campo da cultura, pela mídia) como uma das principais instituições relacionadas à cultura em São Paulo – reconhecimento este maior do que o de muitas instituições governamentais mais formalmente destinadas à cultura. O Pompéia consiste no maior símbolo dessa mudança institucional do SESC- São Paulo.

Segundo Garcia⁵⁵ (1982, em SESC-São Paulo e INSTITUTO, 1999) a inauguração da unidade Pompéia, como um “equipamento não convencional de lazer”, em 1982, caracterizava-se como uma “inovação cultural” na cidade. Para se ter uma dimensão do efeito que a implementação do Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia⁵⁶ teve em naquele cenário, o próprio presidente da República, à época João Batista Figueiredo, compareceu à inauguração. Num texto que antecedeu a inauguração do equipamento, Garcia (idem) explicitou quatro pressupostos de orientação da ação cultural que se daria no Pompéia. Essa lista é interessante pois materializa essa mudança de paradigmas que o Pompéia representava na trajetória institucional do SESC- São Paulo.

O primeiro desses pressupostos de orientação dizia que “a Fábrica Pompéia é um equipamento de ponta, que tem a inovação como valor” (ibidem, p. 9). Garcia defendia que, por mais rica que houvesse sido a experiência anterior do

---

⁵⁵ À época, coordenador da Assessoria Técnica e de Planejamento do SESC- São Paulo.

⁵⁶ A arquiteta Lina Bo Bardi não gostava que se referissem à unidade sem o nome “Fábrica” (CENNI, 1991, p. 145), mas hoje em dia, institucionalmente (nos discursos, no site e em material impresso), esse nome não é mais utilizado, ainda que alguns frequentadores continuem fazendo uso dele.

SESC-São Paulo, o novo equipamento deveria ser orientado de uma forma nova, tomando tais experiências apenas como referenciais a serem superados. Nas palavras do autor: “quando nos assaltar a dúvida sobre o que fazer, a resposta é simples: fazer o que ainda não se fez, o que ainda não se ousou fazer” (ibidem, p.9).

O segundo pressuposto dizia que “a Fábrica da Pompéia é um patrimônio cultural da coletividade”, e não só daquela que era vista como clientela mais tradicional do SESC, os comerciários. Por outro lado, defendia que também não fazia sentido restringir o potencial impacto da nova unidade ao bairro ou à região, já que o fato de ela ser localizada numa fábrica e sua concepção inovadora acabavam pesando mais do que o fato de ela estar localizada na Pompéia ou em outro bairro. Garcia chegou a colocar que “considerar a Pompéia como ‘mais uma unidade do SESC’ é restringir significativamente sua potencialidade” (ibidem, p. 9).

O terceiro dos pressupostos de Garcia era o de que “o público da Pompéia é basicamente um público de criadores, de animadores e de futuros animadores culturais” (ibidem, p. 10). Acerca disso, vale dar voz ao autor:

[...] *a idéia de produção cultural deverá sempre preceder, em importância, à de consumo.* Evidentemente que o público geral terá na Pompéia excelentes condições de apropriação e de usufruto de atividades, mas esta circunstância será decorrência natural do próprio processo de produção cultural, que não poderá prescindir do público que o legitime e enriqueça (ibidem, p. 10, destaques no original).⁵⁷

---

⁵⁷ Essa afirmação é um pouco polêmica, especialmente se lida no contexto atual, em que o SESC cada vez mais se compromete com a formação e o desenvolvimento dos seus freqüentadores, por meio da educação informal fortemente ancorada em ações culturais. Naturalmente, não faz sentido simplesmente deslocarmos para o contexto atual uma idéia formalizada em 1982, há mais de vinte anos. No entanto, é importante pontuar que a pesquisa apontou que esse direcionamento de privilegiar o lado da produção cultural, em prol do lado do consumo, parece ter deixado marcas nas diretrizes do SESC-São Paulo. Em diversos momentos da pesquisa surgiu a dúvida “*para quem é o SESC? para o público ou para os produtores de cultura?*”, uma vez que, se nos discursos o objetivo de formação e desenvolvimento do público era fortemente presente, em termos de ações práticas e diretrizes mais sistemáticas esse objetivo parece, muitas vezes, ser colocado em segundo plano em relação ao objetivo de dialogar com as principais tendências da esfera da produção cultural (e isso não só no campo artístico, mas também no dos esportes, no intelectual, entre outros, como foi abordado especialmente no capítulo que tratou da unidade Pinheiros). Em outras palavras, em alguns momentos parece que os esforços de mediação entre a esfera da produção cultural e o grande público ainda precisam ser mais bem delineados no âmbito das unidades pesquisadas. Isso será novamente abordado no último capítulo.

O último pressuposto era o de que “o campo cultural na Pompéia tem uma concepção abrangente e flexível”, de modo que “as noções de cultura popular ou erudita, de cultura de classe ou de cultura de massa, poderão ser instrumentos didáticos ou operacionais mas nunca constituirão critérios para discriminação em termos de valor” (ibidem, p. 10). Esse pressuposto sustentaria a adoção do multiculturalismo como valor, que se impõe na pauta de ação cultural de todo o SESC-São Paulo a partir da década de 90, como já foi explicitado no Capítulo II.

O estabelecimento do Pompéia não só pontuou uma mudança de diretrizes na história do SESC-São Paulo – em direção à valorização da cultura como elemento central na agenda da instituição – como o fez em grande estilo. A ousadia do projeto arquitetônico, a personalidade de Lina Bo Bardi, as transformações envolvidas na mudança no quadro da Administração Central do SESC-São Paulo, tudo isso aparece como um conjunto de mitos que tornam o caso do Pompéia simbolicamente ainda mais expressivo.

Antes de adentrar essa discussão, que já envolve a questão do espaço físico do Pompéia, é conveniente introduzir o argumento a que se quer chegar, para que o leitor não se perca em histórias: o que o Pompéia representa hoje e o tipo de uso que os freqüentadores do SESC fazem dele parece ser explicado, em alguma medida, pelo próprio histórico da unidade e pelo tipo de posicionamento que o SESC-São Paulo conferiu ao Pompéia na época de sua implantação. Pode-se dizer que parte da explicação para o caso Pompéia passa por uma *path dependence* (Mahoney, 2004; Pierson, 2000; Nelson e Winter, 1982), conceito que alguns autores, notadamente do campo da Ciência Política e da Economia utilizam para definir os efeitos, em muitos casos, não racionalmente planejados, da trajetória e da história na conformação das instituições e de seus padrões de atuação. Em outras palavras, ainda que atualmente não haja um direcionamento institucional que define o Pompéia como uma unidade especializada em “cultura” (da forma como os freqüentadores a concebem, ou seja, relacionada a manifestações artísticas ou intelectuais), a imagem que a unidade passa para os freqüentadores, na prática, é a de um local para a “cultura” (muitos chegaram a se referir à unidade como “Centro Cultural”, terminologia encontrada também em

alguns documentos do SESC e no discurso de alguns funcionários, quando se referiam aos primeiros anos de existência da unidade e à sua concepção), o que parece estar bastante relacionado às inovações culturais que marcaram o Pompéia durante sua trajetória.

O que também sustenta a explicação da imagem atual do Pompéia perante os usuários a partir de sua trajetória é o fato de a unidade não ser tão antiga. Diversos freqüentadores entrevistados relacionam-se com o Pompéia desde a década de 80⁵⁸ – época em que a unidade era fortemente associada, institucionalmente, a uma programação artística altamente inovadora (até pelo fato de o conjunto esportivo só ter sido construído anos depois da inauguração). Dessa forma, muitos freqüentadores parecem ter “guardado” a imagem do SESC Pompéia dos anos 80, época em que sua programação representava uma novidade bastante impactante no cenário cultural da cidade (por conta do espaço não convencional, da programação inovadora, que dava espaço a formas artísticas novas e experimentais, aos preços acessíveis, entre outros fatores). Registra-se também que o Pompéia, no início dos 80, era o único equipamento que “agitava culturalmente a então pouco lembrada zona oeste da cidade” (CENNI, 1991, p. 135).

É interessante também apontar que muitos desses freqüentadores mais antigos (o que inclui também jovens, que ainda eram crianças ou adolescentes nos anos 80), apresentam em seus depoimentos um certo tom de nostalgia ao se referirem ao Pompéia “daquela época”, que julgavam ter programação mais rica em termos de atividades artísticas. No relato de um usuário, que, apesar de dizer não freqüentar mais assiduamente os shows de música, continua indo ao Pompéia todos os dias para almoçar, ler, e manter atividades de sociabilidade, temos (deve-se ponderar o fator idade desse entrevistado na interpretação de suas opiniões sobre a programação atual da unidade):

Quando abriu esse SESC tinha muito show aqui, coisas interessantes. Hoje em dia, para o meu gosto, não tem nada interessante. Na época eu vinha bastante. [...] E o único

---

⁵⁸ Esse é um dos aspectos interessantes que apareceu nas entrevistas com usuários da unidade: a maior parte deles freqüenta a unidade há mais de cinco anos (principalmente entre os mais velhos, é bastante comum encontrar usuários que freqüentam a unidade há mais de dez anos, como foi mencionado nas entrevistas com freqüentadores e funcionários).

ponto de diversão do bairro era aqui! (matriculado aposentado, 72, entrevistado no espaço de convívio do SESC Pompéia).

Também nesse sentido, segundo Cenni,

[...] comentava-se que as novidades se reuniam no SESC Fábrica da Pompéia, ponto de gente diferente e bonita, de badalação, de encontro de intelectuais. Tudo o que era feito na fábrica brilhava, como seu logotipo do SESC em neon vermelho, colocado acima do portão principal. Diziam que lá havia o melhor *chopp* da cidade, o mais gelado, servido ainda com gelinho na beirada do copo, além do requinte dos lanches especiais a da famosa sopa de cebola gratinada [...]. Nos seus primeiros anos, o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia foi um lugar muito requisitado para receber visitantes internacionais, e qualquer pessoa importante vinda de fora ia lá [...] A imprensa abriu-se em elogios para a fábrica, comentando o dinamismo de suas atividades [...] que ofereciam ao grande público o que antes era privilégio da elite. (CENNI, 1991, pp.135-6)

A mudança de direcionamento que houve na unidade, se é que se pode formalizar desse modo, da primeira metade dos anos 80 para os dias de hoje, não é muito clara para além da fala dos freqüentadores. O que aparece de mais concreto relacionado a essa eventual mudança, tanto em documentos quanto nas entrevistas com funcionários, é uma alteração mais geral nas formas de gestão do SESC-São Paulo quando da troca do seu Presidente e do seu Diretor, em 1984, que desencadeou uma racionalização de recursos que parece ter impactado especialmente no Pompéia, famoso pelos orçamentos generosos de que dispunha na gestão de José Papa Júnior e Renato Requixa⁵⁹ (CENNI, 1991).

Outro elemento que não se deve perder de vista e que certamente influi para a imagem “cultural” que se construiu em torno do Pompéia é o fato de a unidade ser de uma geração de instituições nascidas no início dos anos 80, o primeiro momento, em cerca de vinte anos, em que se podia promover e celebrar a

---

⁵⁹ Segundo Cenni (1991, p. 119), “Requixa ousava e se impunha perante o presidente Papa Júnior; comenta-se que o SESC Pompéia é um resultado meritório do seu arrojo”. Isso se reflete, além de no projeto arquitetônico, nos altos gastos com manifestações artísticas realizado no Pompéia à época.

diversidade cultural sem se preocupar com a repressão. Da mesma forma, se os usuários notam uma mudança na programação da unidade durante o decorrer das décadas de 80 e 90, ou, como muitos mencionaram, uma diminuição quantitativa e qualitativa das atividades culturais, isso pode ser efeito de uma supervalorização de tais atividades no início dos anos 80, que pode se dever bastante ao contexto de redemocratização do país – nesse sentido, vale retomar a idéia, sustentada no Capítulo II, de que a instituição SESC-São Paulo sempre pareceu bastante enraizada ao contexto cultural da cidade como um todo.

Enfim, o caso do Pompéia é permeado por acontecimentos e mitos que parecem estar intimamente relacionados à construção do ambiente cultural da unidade e ao uso que os freqüentadores fazem dela. Tão importante quanto esses mitos, para explicar o caso do Pompéia, é a inovação que a unidade representou em termos de espaço físico e instalações. De qualquer forma, quer pelo caminho dos mitos, quer pelo da inovação espacial, chegamos inevitavelmente a uma mesma figura: Lina Bo Bardi.

O POMPÉIA E SEUS MITOS

II. LINA, A FÁBRICA, O BAIRRO

O CLSFP⁶⁰ tem a sua identidade intimamente ligada à pessoa de Lina Bo Bardi. Sua presença é percebida em várias soluções estéticas e, enquanto a arquiteta permaneceu no SESC, também na programação cultural [...]. Com personalidade impetuosa [...], esbravejando para todos os lados (poucos escaparam de um xingamento da arquiteta, do tipo “*imbecil*”, “*fatchista*”, ou “*isto é uma porqueria*”), enciumada com sua obra [...], a arquiteta espalhava respingos de genialidade num folheto, num arranjo de objetos, numa pequena concepção. Lina Bo Bardi foi considerada uma heroína pelos técnicos e instrutores da fábrica e era detestada pelos funcionários da área burocrática e administrativa, que a consideravam uma bruxa. Mesmo atualmente [1991] algumas pessoas do SESC reconhecem que a arquiteta deu unidade e colocou o CLFSP num trilho, e

---

60 Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia, nome original do equipamento cujo uso foi abandonado no decorrer dos anos.

que sem a sua presença a fábrica teria sido apenas um amontoado de coisas. (CENNI, 1991, PP. 248-9).

Lina Bo Bardi⁶¹, arquiteta que se formou entre as guerras mundiais na Escola de Arquitetura de Roma e migrou para o Rio de Janeiro em 1946, foi escolhida para coordenar o projeto do Pompéia pela equipe de Renato Requixa – diretor regional que assumiu em 1976, antecessor imediato de Danilo Santos de Miranda, atual diretor do SESC-São Paulo. Segundo Pompolo (2007), Requixa era amigo pessoal de Pietro Maria Bardi, marido de Lina, que já o havia assessorado em algumas exposições no Centro Campestre de Interlagos (atual SESC Interlagos, fundado em 1975).

A arquiteta viveu o contexto do estabelecimento da versão brasileira da arquitetura moderna, e destacou-se por ter radicalizado a busca pela identidade nacional brasileira. Ela pertenceu à chamada terceira geração da arquitetura modernista (FERRAZ, 2002), e opunha-se ao movimento *Post-Modern* que ganhava espaço na arquitetura, ao qual ela se referia como “retromania”, por abusar do uso de elementos arquitetônicos típicos de outros períodos históricos (o que, nas palavras da arquiteta, consistiria em “chupar ao máximo os princípios da documentação histórica reduzidos a consumo”, BARDI, 1986 em SESC-São Paulo e INSTITUTO, 1999, p. 38).

Se, nas palavras de Arruda (2001, p.21), o Modernismo impôs a necessidade de relacionar criação e funcionalidade, foi na simplicidade das soluções das construções brasileiras, especialmente do sertão nordestino, que Lina encontrou sua principal fonte de inspiração (SANTOS em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996). Segundo Santos (2005), o contato com as soluções “extremamente simples e frescas” das construções brasileiras causou em Lina um

---

61 A arquiteta, que fazia questão de ser chamada de “arquiteto”, no masculino (FERRAZ, 2002 e CENNI, 1991), foi também designer, coreógrafa, editora e ilustradora. Ela viveu entre 1914 e 1992 e foi bastante importante para o cenário cultura da cidade de São Paulo durante os anos em que viveu aqui. Além de ter sido responsável por grandes marcos da arquitetura moderna na cidade como a Casa de Vidro, o MASP, o próprio SESC Pompéia, e o Teatro Oficina, destaca-se também seu envolvimento na criação do IAC (Instituto de Arte Contemporânea, ligado ao MASP, onde se formaram alguns dos mais importantes artistas e designers do país) e da Revista Habitat (publicação bastante importante para o movimento artístico moderno-funcionalista) (ITAÚ CULTURAL, 2009a e 2009b).

encantamento: a funcionalidade de sua arquitetura desenvolveu-se com ares de espontaneidade, rudeza e simplicidade, e sempre buscando uma incorporação do entorno e da paisagem. A contribuição dessa busca pela essência da cultura brasileira na arquitetura de Lina Bo Bardi traduz-se em formas despojadas, indigestas, secas e duras (ibidem), que podem ser notadas nas disposições do SESC Pompéia – por exemplo, na irregularidade das passarelas que ligam os prédios, no uso do concreto aparente, nas aberturas irregulares que substituem as janelas⁶², entre outros. Por outro lado, ainda segundo Santos, uma série de detalhes poéticos permeiam as construções da arquiteta, como, no exemplo do SESC Pompéia, o espelho d'água desenhado no piso de concreto aparente da área de convivência (batizado de São Francisco, com referência ao rio), a lareira presente no mesmo espaço, a cerâmica colorida em alguns pontos do piso dos sanitários, os azulejos desenhados da piscina-açude (nome dado pela arquiteta à piscina esportiva, em mais uma referência à cultura popular brasileira), entre outros. Segundo Ferraz (2002), Lina, sempre que pôde, combateu a procura formal e o “belo” clássico. Ele menciona uma das imortais frases da arquiteta: *“nunca procurei a beleza, mas sim a poesia”* (FERRAZ, 2002).

Outra característica marcante no trabalho de Lina Bo Bardi (como também da arquitetura modernista de forma geral) era a prerrogativa de integrar socialmente. A idéia de construir espaços democráticos, participativos, estimuladores de convivência e diversidade é marca nos projetos de Lina. Ferraz (2002) conta que

[...] certa vez, questionada sobre ‘o que era a arquitetura ou qual o seu papel no mundo atual’, respondeu: ‘para mim, arquitetura é ver um velho, ou uma criança, carregando um prato de comida, caminhando com altivez, com a dignidade de um ator de teatro no palco, desfilando, num dia qualquer da semana, no Restaurante do SESC Pompéia’. Lina se referia às possibilidades de atuar na realidade através da arquitetura, [...], em sua capacidade de alterar

---

⁶² Num trecho em que explica os “buracos” que substituem as janelas do conjunto esportivo do Pompéia, Lina declarou: “tenho pelo ar condicionado o mesmo horror que tenho pelos carpetes. Assim, surgiram os ‘buracos’ pré-históricos das cavernas, sem vidros, sem nada. Os ‘buracos’ permitem uma ventilação cruzada permanente”. (Lina Bo Bardi em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996).

comportamentos, dignificar, confortar: ser útil. (FERRAZ, 2002).

Imagem: Restaurante do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Sala de Leitura do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

A região da Pompéia, para Santos, "traz no seu traçado ortogonal e regular a memória de um bairro cuja história está ligada ao início da industrialização em São Paulo" (SANTOS em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996). O bairro da Lapa e suas proximidades começaram a crescer a partir da inauguração da estrada de ferro São Paulo Railway (em 1867, atual estrada Santos-Jundiaí), que era destinada principalmente a trazer a produção agrícola do interior do estado (CENNI, 1991, p. 116). Os engenheiros ingleses que participaram da construção da estrada acomodaram-se ao seu redor, e o bairro foi aos poucos mudando seu aspecto – por exemplo, foram se tornando cada vez mais comuns as construções de tijolo aparente, típicas dos ingleses (ibidem). Já no começo do século XX, a região foi ocupada por imigrantes italianos, num contexto em que a então “periferia” oeste sediava chácaras que forneciam alimentos ao centro de São Paulo. Além disso, desde o final do século XIX, modelos de casas de operários do início da industrialização (as chamadas casas geminadas) foram tomando conta do espaço do bairro, junto a galpões e prédios industriais, num crescimento que se deu de forma aleatória. Segundo Santos (ibidem), muitas dessas construções foram sendo abandonadas já na metade do século XX.

A fábrica que hoje é o SESC Pompéia foi constituída em 1938 pela firma alemã Mauser & Cia Ltda num projeto arquitetônico inglês, característico do início do século XX. Em 1945, a fabricante brasileira de tambores Ibesa comprou a fábrica e lá instalou a Gelomatic, indústria de geladeiras a querosene (SESC-São Paulo e INSTITUTO, 1999, p.15). O SESC adquiriu a antiga fábrica em 1971. O local começou a funcionar como um centro do SESC já em 1973, de forma relativamente improvisada e com uma programação mais limitada (CENNI, 1991, p. 117). Em 1977 foi fechado para a reforma que seria feita segundo o projeto de Lina Bo Bardi, tendo sido reaberto apenas em 1982.

Diz-se que quando Lina Bo Bardi entrou pela primeira vez na abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em 76, ela logo detectou o projeto arquitetônico típico dos ingleses do começo da industrialização européia, e convenceu-se de que deveria conservar o máximo possível daquela obra. Quando foi à fábrica abandonada pela segunda vez – nessa ocasião, um sábado

–, deparou-se com outro ambiente: aquela que era apenas “uma antiga fábrica”, abrigava um público alegre e diversificado que transitava entre os galpões, jogava bola embaixo da chuva que caía entre os telhados rachados, preparava refeições, ria. Ela então pensou: isso tudo deve ser conservado. Segundo a arquiteta: “ninguém transformou nada. [...] Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira” (BARDI, 1986, em SESC-São Paulo e INSTITUTO, 1999, p.27).

Lina aproveitou boa parte das instalações da fábrica, como a rua central, "espinha dorsal do conjunto" (SANTOS em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996), os galpões antigos, que deram origem às áreas de convívio, a administração, as salas de exposições, os ateliês e o restaurante polivalente. O mezanino destinado à sala de jogos, na área de convívio, e o teatro, emergiram de intervenções um pouco mais profundas nas disposições da antiga fábrica (ibidem). No final da rua central, foram erguidos blocos de edifícios em concreto aparente que sediam as atividades esportivas (quadras e piscinas), algumas salas de ginástica, luta e danças, o laboratório fotográfico e um almoxarifado. Esses prédios estão ligados pelo deck (solarium) que cobre a área em que há o córrego e, em alguns andares, por passarelas suspensas⁶³.

---

⁶³ Para mais detalhes sobre a arquitetura do SESC Pompéia, bem como sobre seu processo de concepção e implementação, ver, além das referências mencionadas no decorrer desta seção, o trabalho de Liana Oliveira (2007).

Imagem: Deck e entrada do conjunto esportivo do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Rua Central e fila para o Restaurante do SESC Pompéia. Fotografado pela autora (2009).

Uma das questões mais interessantes relacionada ao projeto do SESC Pompéia foi a recusa, por parte da própria Lina Bo Bardi, de se referir ao local como um centro cultural, e concebendo-o como um centro de lazer, o que sugere uma das razões para as divergências que a literatura aponta entre a arquiteta e a administração central do SESC – já que, como foi dito, a proposta do SESC para o Pompéia era a de um equipamento do tipo “centro cultural”.

O cultural, dizia Lina, *‘pesa muito e pode levar as pessoas a pensarem que devem fazer cultura por decreto. E isso, de cara, pode causar uma inibição ou embotamento traumático’*. Dizia que a palavra cultura deveria ser posta em quarentena, descansar um pouco, para recuperar seu sentido original e profundo. E o termo desportivo implicava no esporte como competição, disputa. Um rumo, segundo ela, nocivo na sociedade contemporânea, que já é competitiva em demasia. Então, simplesmente lazer. O novo centro deveria fomentar a convivência entre as pessoas, como fórmula infalível de produção cultural (sem a necessidade do uso do termo). Deveria incentivar o esporte recreativo, com uma piscina em forma de praia para as crianças pequenas ou para os que não sabem nadar; quadras esportivas com alturas mínimas abaixo das exigidas pelas federações de esporte e, portanto, inadequadas à competição. A idéia era reforçar e fomentar a recreação, o esporte *‘leve’*. Assim, programa e projeto se fundiriam, indissociáveis, amalgamados.(FERRAZ, 2008, p. 3).

Apesar de identificarmos, nos documentos históricos do SESC-São Paulo, elementos que parecem “preparar o terreno” para o surgimento de um espaço como o SESC Pompéia (por exemplo, as progressivas constatações de que o espaço físico das unidades importa, a idéia de utilizar o lazer para transmitir conteúdos educativos, a idéia de desenvolvimento pessoal por meio de atividades de sociabilidade, além de outros elementos, principalmente inspirados nas teorias de Dumazedier, que ganharam espaço na instituição a partir do final dos anos 60), algumas pessoas que conviveram com Lina Bo Bardi ou que acompanharam o desenvolvimento do projeto do Pompéia afirmam que, em diversas ocasiões, a administração do SESC- São Paulo se mostrou “reacionária” em relação à ousadia das idéias de Lina. Para Santos (1996), por exemplo, os velhos prédios da fábrica, atravessados por uma rua de serviços (a mesma que hoje corta o SESC Pompéia) que conduzia a um córrego (área em que hoje está situado o

deck que fica entre os prédios do SESC Pompéia), provavelmente teriam cedido lugar a um moderno centro cultural e esportivo do SESC se Lina Bo Bardi não tivesse sido responsável pelo projeto⁶⁴.

São Paulo é uma estrutura urbana extremamente heterogênea e descontínua, formada e reformada ao sabor dos humores do mercado e de algumas regras de zoneamento que foram perdendo seu significado sem perder a validade. [...] Edifícios compactos, a maioria autistas e inexpressivos, acomodados em pequenos lotes, mantendo recuos laterais e frontais que comprometem a configuração das quadras, justapoem-se a residências, terrenos vazios, edifícios institucionais, sem obedecer a critérios claros [...]. Coube a Lina Bo Bardi, por meio da arquitetura e da implantação geral do projeto do SESC, a atitude corajosa de reproduzir esse modelo pragmático de crescimento, de acirrar as contradições, forçando sua leitura e entendimento. Ao usuário, conhecedor no seu dia-a-dia de tantos espaços homólogos, destinou a tarefa de conferir unidade ao conjunto ao percorrê-lo e a identificar-se com sua estrutura. E mais: encarregou-o da crítica dos mesmos espaços, motivando-o através de uma série de pequenos gestos semeados ao longo do projeto. (SANTOS em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996)

Lina não só foi responsável pela arquitetura da unidade como também permaneceu bastante envolvida na programação cultural do Pompéia por algum tempo, além de ter sido responsável pelo uniforme dos funcionários pela elaboração de impressos informativos e até pela escolha do cardápio da cozinha (CENNI, 1991, p. 138).

Nos primeiros anos de funcionamento, sob sua supervisão [de Lina Bo Bardi], a Fábrica da Pompéia foi uma grande novidade do cenário cultural brasileiro. Ali, Lina levou a cabo a arquitetura do comportamento humano, projetando espaços e nele interferindo, criando contextos e provocando vidas. 'Aqui fizemos uma pequena experiência socialista', disse Lina

---

⁶⁴ É interessante apontar que, segundo Cenni (1991), o arquiteto cotado pelo SESC, na época, para edificar uma nova construção no lugar da antiga fábrica, foi Júlio Neves. O projeto de restauração de Lina Bo Bardi correspondia a 15% do valor do projeto da nova construção. Além disso, segundo Cenni (ibidem, p. 119), "sustentava-se a idéia de que a permanência da paisagem urbana habitual seria um fator de integração comunitária".

repetidas vezes. (Marcelo Ferraz em FERRAZ e TRIGUEIROS, 1996).

Autores como Cenni (1991) e Pompolo (2007) identificam a mudança na gestão do SESC-São Paulo, em 1984, como o ponto de inflexão que levou Lina Bo Bardi a se afastar da unidade. Para Cenni, Abram Szajman passou a dirigir o SESC como uma empresa, com a meta de diminuir os subsídios às unidades e aumentar o seu número (ibidem, p. 138). O fato é que, naquela época, houve mais um dos questionamentos, por parte do poder público e da sociedade, do escopo de atuação das organizações do chamado Sistema S e de suas formas de financiamento. Não é o caso, todavia, de expor neste trabalho as polêmicas e discussões que os autores (Cenni, Lemos, Pompolo) remetem a essa época – e que, vale dizer, tiveram o Pompéia como um de seus palcos principais, já que era a unidade do SESC-São Paulo que estava mais exposta à mídia, à sociedade e à própria administração do SESC, tanto por conta de seu caráter inovador quanto por conta de seus grandes orçamentos⁶⁵.

O SESC Pompéia é freqüentemente mencionado por funcionários do SESC-São Paulo como um caso de sucesso no que diz respeito à concepção do espaço físico. O próprio diretor regional do SESC-São Paulo, em ocasião de um seminário oferecido pelo Instituto Itaú Cultural, referiu-se ao Pompéia como “o melhor exemplo da idéia de integração com o espaço, com a cidade e com a sociedade que o SESC procura propiciar aos seus usuários; um exemplo reconhecido internacionalmente de instituição que busca uma interlocução permanente com a cidade” (MIRANDA, 2008). Em entrevista, Miranda também comentou que sempre tenta transpor, para as novas unidades SESC que são planejadas, a idéia de “uma rua que entra”, presente na Rua Central do Pompéia, que, para ele,

---

⁶⁵ Basta, para os fins deste trabalho, reproduzir os comentários de um dos autores que abordaram o tema do afastamento de Lina: “devido a sua personalidade forte, foram criados vários desentendimentos entre a arquiteta e a administração da entidade, os quais eram, sempre que possível, controlados pelo então Diretor Regional Renato Requixa, amigo pessoal de Pietro Maria Bardi, marido de Lina. No entanto, com a mudança na estrutura organizacional do SESC em 1984, a arquiteta se viu sem apoio de Requixa, o que a impeliu a deixar a Fábrica da Pompéia algum tempo depois” (POMPOLO, 2007, p. 217)

simboliza o caráter democrático que guia a concepção dos equipamentos SESC.

O que pareceu intrigante é que, mesmo a despeito desse reconhecimento, as novas unidades do SESC-São Paulo vêm sendo construídas a partir de modelos bastante diferentes do do Pompéia, e que prescindem de diversos elementos arquitetônicos ou mesmo de estilo que são tão associados, naquela unidade, à existência de um ambiente democrático, facilitador dos fluxos de conhecimento e em interlocução com a cidade e com o entorno – e essas diferenças parecem envolver opções que estão além das limitações relacionadas ao tamanho do terreno.

Sem entrar no mérito dessa questão, que certamente abre espaço para novas pesquisas (como foi sugerido no capítulo anterior), o que merece destaque aqui é a condição que a estrutura física do Pompéia, associada à própria trajetória da unidade (e todas as histórias nela envolvidas), representa para os fluxos de pessoas e de conhecimentos como se dão no ambiente da unidade.

O POMPÉIA ATUAL: A PRESENÇA DE LINA, A CULTURA E SEUS FLUXOS

Retomando o que se apresentou no início deste capítulo, toda a construção desenvolvida até aqui visa sustentar dois argumentos principais que são resultados da pesquisa realizada na unidade Pompéia.

O primeiro, a idéia de que o uso mais “cultural” que o público faz hoje do SESC Pompéia, bem como a imagem “cultural” a que esse público associa à unidade, estão calcados na trajetória da unidade *i.* no contexto do desenvolvimento da própria cidade (por conta da inovação que o equipamento representou à época, quer por atributos físicos ou pela programação, por conta de representar a possibilidade de uma instituição formalmente “cultural” logo após um longo período de repressão política); *ii.* no contexto da evolução institucional do SESC-São Paulo (por simbolizar a passagem para uma diretriz que tem a cultura como foco); e *iii.* no contexto de sua própria trajetória (por conta de o histórico da unidade ser permeado por acontecimentos de caráter alegórico, que contribuíram para a construção de sua imagem como é hoje – por exemplo, as disputas

envolvidas na mudança de gestão que tiveram o Pompéia como arena, o tipo de cultura ou contracultura da programação, que tinha um caráter inédito e até transgressor, sem mencionar os diversos acontecimentos envolvendo a forte personalidade de Lina Bo Bardi).

O segundo ponto que se sustenta neste capítulo é que a estrutura física do Pompéia favorece o fluxo de pessoas e de conteúdos e atua numa simbiose positiva com a “imagem cultural” que a instituição carrega, o que resulta numa mais fácil apropriação, por parte dos usuários, dos conteúdos artísticos e intelectuais (ou seja, os conteúdos que esses usuários enxergam como “culturais”, como foi explicado anteriormente), quando em comparação às outras unidades pesquisadas.

No que diz respeito ao primeiro argumento – o de que a imagem e os usos que os freqüentadores fazem do Pompéia estarem calcados em sua trajetória –, constata-se que, dentre todos os elementos que identificamos como “marcas” importantes na história da unidade, o que mais parece pesar para a configuração atual do seu ambiente cultural é o fator Lina Bo Bardi. A presença dos valores e da personalidade da arquiteta parece estar impressa em todos os cantos da “fábrica”, em cada tijolo ou bloco de concreto, mas também nos diversos conteúdos da atual programação – e não apenas da programação do tempo em que a arquiteta ainda estava no comando, como Cenni (1991) já havia sugerido – que envolvem a chamada contracultura, as manifestações culturais populares ou regionais, a cultura com viés libertário ou social, ou quaisquer outros conteúdos que, de alguma forma, transgridam a visão mais “estabelecida” ou “elitista” de cultura.

Talvez se possa dizer que, no que tange a presença da “personalidade transgressora” de Lina na programação ainda hoje, ele se explica porque existe, no âmbito do SESC-São Paulo, uma prerrogativa de adequar as atividades aos locais “tecnicamente” mais apropriados para recebê-las – como foi mencionado em todas as entrevistas realizadas com funcionários. O limite desse “tecnicamente” é que não é claro, já que muitas escolhas da programação parecem levar em conta também o que seria uma afinidade do conteúdo cultural com o “ambiente”, ou o “espírito” da unidade. Não fica totalmente claro se esse

“ambiente” é que condiciona a seleção da programação ou se a própria programação é que constitui o “ambiente”, mas pode-se notar a afinidade entre esses dois elementos quando se olha comparativamente para mais de uma unidade SESC. O fato é que, ainda que uma apresentação de *rap* ou de *manguebit* (manifestações associadas ao que se poderia chamar de contracultura) não pareça apresentar restrições “técnicas” que as impeçam de serem realizadas num teatro como o do SESC Pinheiros ou na concha acústica do SESC Itaquera, a probabilidade de que ela ocorra na Chopperia ou no Teatro do Pompéia é bastante maior⁶⁶ – ainda que seja necessário frisar que a programação da unidade Pompéia não abarca apenas esse “tipo” de cultura (o raciocínio deve ser feito ao contrário: dentre as unidades SESC da cidade, a que mais aparece como provável para sediar eventos culturais desse tipo é a da Pompéia).

Para ilustrar essas considerações sobre o “tipo” de cultura que caracteriza o Pompéia, convém apresentar o caso de um usuário entrevistado. Esse caso poderia ser considerado o “ideal” desta pesquisa, já que se adequa bastante bem à hipótese de que o convívio com uma unidade SESC colabora para construir e diversificar as opções de práticas culturais dos indivíduos (funcionando como uma instância de socialização secundária, em que se incitam padrões de comportamento a partir de situações de convívio mais “fracas” do que a família ou a escola, para usar as idéias expostas no Capítulo I). Trata-se do caso de um jovem de 22 anos, universitário, que foi entrevistado na unidade Pinheiros, mas frequenta mais assiduamente a da Pompéia. Nesta seção, esse caso se presta principalmente para ilustrar a questão do tipo de ambiente cultural desenvolvido no SESC Pompéia (a partir dos diversos elementos de sua trajetória mencionados, com peso especial para o “fator Lina”).

O jovem em questão, estudante de graduação de Ciências Sociais pela UNIFESP, Universidade Federal de São Paulo, em Guarulhos, frequenta o SESC Pompéia desde criança, pois mora nas redondezas – ele contou que frequentava

---

⁶⁶ Mesmo que isso esteja ligado a uma opção dos artistas mais do que a escolhas propriamente institucionais, isso não invalida a percepção de que a imagem da unidade pesa na escolha dos conteúdos da programação.

a unidade praticamente todos os dias na saída do colégio e aos finais de semana com os pais, e hoje frequenta menos por conta dos estudos. Novamente, não se pode e nem se pretende afirmar que a programação do Pompéia sozinha tenha “moldado” todos os gostos e práticas culturais desse entrevistado. O que se pretende apontar é, mais uma vez, uma afinidade geral entre os tipos de gosto desse entrevistado e o tipo da cultura oferecida no Pompéia⁶⁷ (como já mencionamos, associada à contracultura, às manifestações de cunho social e libertário e a elementos mais populares). O mais interessante da entrevista foi a maneira como o próprio entrevistado acabava remetendo ao Pompéia quando era perguntado sobre a origem ou o aprendizado de determinadas práticas e gostos.

Esse jovem tem como uma de suas ocupações o trabalho de professor de dança *free-lancer*. O estilo de dança praticado por ele é o *hip hop* e a dança de rua em suas diversas variações. Ele discorreu com bastante segurança sobre surgimento de diversos desses movimentos de dança e música, no cenário nova-iorquino dos anos 70, como afirmações da cultura negra (que era mal vista pelas elites), demonstrando dominar um considerável repertório sobre o assunto, algo que será retomado adiante. Quando lhe foi perguntado sobre a origem desse gosto, ele fez uma pequena digressão (pontuando que “nunca havia parado para pensar nisso”) e chegou à lembrança de que seu primeiro contato havia sido via um amigo do SESC Pompéia, que também o apresentou ao universo do teatro (ele chegou a fazer teatro amador por um tempo com esse amigo)⁶⁸. No Pompéia ele tomou contato com um grupo profissional de dança de rua, com o qual começou a fazer aulas, e, em paralelo, continuava treinando com seus amigos na quadra da unidade.

Já no final da entrevista, ele mencionou outro gosto, pelo basquete (que, a propósito, está também bastante associado à cultura de rua norte-americana, contexto das músicas e da dança de que o entrevistado gosta), e quando lhe foi perguntado sobre como começou a praticar esse esporte ele respondeu: “Eu

---

⁶⁷ Nesta pesquisa, faz-se a opção explícita de não colocar as relações apontadas nesta seção em termos de causa e consequência, mas sim em termos de afinidade, tanto por razão de preferências teóricas quanto pelo fato de que uma pesquisa do tipo qualitativa e com um universo pequeno de entrevistados, como a realizada, não possibilitar o isolamento preciso dos fatores que supostamente explicam comportamentos ou perfis sociais como o mencionado.

⁶⁸ Por precaução, vale formalizar que o entrevistado não sabia das hipóteses desta pesquisa.

estava em Santos [tem familiares nessa cidade]... no SESC! (risos) que droga!!! Minha vida foi pautada pelo SESC!!”. Ele também mencionou o gosto por filmes ditos *trash* (ele exemplificou com filmes de terror nacional, como os de Zé do Caixão, ou filmes da produção paulistana dos anos 70, o chamado Cinema da Boca), a resistência a periódicos e portais de notícias (que são “emburrecedores” por trazerem informação manipulada), o gosto por programas como o *Invenção do Contemporâneo*, da TV Cultura, entre outros elementos que podem ser genericamente associados ao que seria um universo cultural mais “alternativo” (em relação tanto ao que se chama de “cultura de massas” quanto ao que se chama de “cultura erudita”).

Pode-se argumentar que o perfil de práticas desse usuário deve ser explicado a partir do seu grau de educação (superior em andamento em uma universidade federal), a partir do próprio tema do seu curso superior (ainda que pudéssemos, nesse sentido, contra-argumentar com idéia de que ele esse perfil cultural é que o pode ter levado a escolher cursar Ciências Sociais), ou mesmo a partir do perfil sócio-educacional de seus pais. Não resta dúvidas de que todos esses fatores, de fato, influenciam no perfil cultural desse jovem, mas o que procuramos destacar aqui é que o “tipo” de cultura do Pompéia também possui uma considerável afinidade com os gostos desse indivíduo e com seu perfil de práticas culturais – e, ressalta-se não só aquelas realizadas no âmbito das unidades SESC, mas também as realizadas fora do SESC. E o fato de ele ter convivido no ambiente da unidade desde a infância parece ter fortalecido a influência que as diretrizes da programação do Pompéia exerceram sobre seus gostos pessoais. Uma outra frase do entrevistado também parece ilustrativa nesse sentido (essa, referindo-se a suas preferências musicais): “minhas visitas sempre se concentraram no SESC Pompéia... eu não costumava frequentar shows em outros lugares, **então minha agenda era um pouco pautada pela programação do SESC Pompéia**” (destaque meu).

É interessante tecer um comentário no que diz respeito ao domínio sobre o universo do gênero cultural de que se gosta, identificado no discurso desse entrevistado. No senso comum, tendemos a nos remeter à idéia de domínio de repertório apenas quando se trata de um universo de conteúdos artísticos ditos

“eruditos”. Quando se diz que alguém tem conhecimento sobre as informações e referências de um determinado campo artístico, costuma-se imaginar que o campo em questão seja o das artes plásticas ou da música erudita. Um dos achados interessantes desta pesquisa, que já havia sido apontado também na pesquisa realizada por Botelho e Fiore (2005), foi a identificação de indivíduos que gostam de manifestações artísticas entendidas como “populares” ou mesmo “de massa” e que mostram um domínio considerável das referências, origens e códigos relacionados a essas manifestações. Esse tipo de achado, como bem colocam Botelho e Fiore (ibidem), é mais um indício de que é errada a visão do senso comum de que os indivíduos que não apreciam ou praticam as manifestações artísticas mais legitimadas “não têm cultura”. Além disso, resultados empíricos como esse sugerem que o consumo desses conteúdos “massificados” não é necessariamente sempre passivo.

Comentando de forma mais geral o conjunto de entrevistados da unidade Pompéia, pontua-se que ele é mais homogêneo em relação aos tipos de ocupação e ao perfil dos bairros de habitação (não há tanto contraste como no caso de Pinheiros) e, no que diz respeito ao perfil educacional, há entrevistados de todos os graus de educação possíveis, com destaque para universitários ou indivíduos com formação superior em faculdades privadas, associadas ao contexto de massificação do ensino privado superior que constatamos na cidade nos últimos anos (que normalmente não são associadas propriamente à idéia de uma “boa formação”). Da mesma forma como encontrado nas demais unidades, os freqüentadores mais assíduos da unidade Pompéia (especialmente o público dos dias de semana) costumam morar, trabalhar ou transitar pelas redondezas.

Algo interessante que se identificou na fala dos entrevistadores da Pompéia em relação às das outras unidades é que, no geral, eles parecem menos atentos à programação relacionada a esporte ou atividade física da unidade. Isso pode ser decorrência de um viés dos locais de seleção: como já explicitamos na seção introdutória deste trabalho, optamos por selecionar os entrevistados prioritariamente em áreas de passagem ou em espaços de convivência. Ainda essa percepção esteja relacionada a esse viés do local de seleção, no entanto, isso não deixa de ser uma informação interessante, já que nas demais unidades

os usuários eram selecionados em locais semelhantes. Um dos funcionários entrevistados do SESC Pinheiros já havia sugerido a constatação de que há um isolamento do conjunto esportivo do Pompéia em relação às demais disposições da unidade, por conta de ele estar localizado ao fundo da construção e numa torre separada – isso pode explicar, em parte, uma eventual menor adesão do público a essas atividades (que, aqui, não passa de uma impressão, e precisaria ser confirmada a partir de dados quantitativos). O fato é que mesmo os entrevistados que praticam esportes ou ginástica no Pompéia, quando indagados sobre que tipo de atividades realizam na unidade, responderam espontaneamente que também freqüentam manifestações artísticas.

Dentre as práticas mencionadas pelos entrevistados do SESC Pompéia, destacam-se claramente os shows de música, que apareceram em todas as entrevistas. Como já foi dito, a programação musical da unidade é especialmente rica, o que se explica, institucionalmente, a partir da adequação dos espaços do conjunto. Além das tradicionais apresentações noturnas, que ocorrem, a preços populares, no Teatro ou na Chopperia (onde não há cadeiras e sim pista, o que explica a recorrência estilos musicais mais dançantes), há shows gratuitos (alguns envolvendo a gravação de DVDs) durante o dia, além de um baile dançante com música ao vivo destinado à terceira idade, que acontece sempre nas tardes de quarta-feira.

Por serem um elemento tão forte na programação, os shows do Pompéia parecem influenciar consideravelmente os hábitos musicais dos freqüentadores, o que aparece em diversas entrevistas, como por exemplo:

Eu comecei a me interessar um pouco por esse circuito mais alternativo, esse pessoal que não está tanto na mídia, por conta do que o SESC oferece. Então hoje eu gosto e conheço um pouquinho por conta do SESC oferecer, mesmo. Às vezes estou em casa e daí ‘ah, vamos ver alguma coisa no SESC’, e acabo vindo, sem conhecer mesmo (matriculada, bibliotecária, 36 anos, selecionada nas imediações da sala de ginástica do SESC Pompéia).

Convém mencionar ainda uma outra percepção acerca do conjunto de

entrevistados do Pompéia: eles parecem realizar mais práticas culturais fora do âmbito da unidade do que os entrevistados das demais unidades. De forma geral, o conjunto de entrevistados do Pompéia apresentou um leque de práticas externas consideravelmente mais diversificado, que incluiu saídas freqüentes para ir a apresentações de teatro nas casas situadas na Praça Roosevelt (matriculado, atendente, 26 anos, selecionado na sala de convivência), a palestras sobre saúde e bem estar oferecidas em “casas do saber” (freqüentadora sem carteirinha, aposentada e terapeuta corporal, 56 anos, selecionada na sala de leitura), a bailes de dança (matriculado, funileiro aposentado, 77 anos, selecionado na sala de jogos), ao cinema (matriculado, aposentado, 72 anos, selecionado na sala de convivência e matriculada, atendente de restaurante, 23 anos, selecionada na sala de convivência).

Ainda que esses achados possam estar relacionados à escolaridade e à renda dos entrevistados, como também a inclinações pessoais que nada tem a ver com o SESC, a observação do conjunto das três unidades pesquisadas sugeriu fortemente que o ambiente cultural do Pompéia também está bastante relacionada aos perfil de freqüentadores que se encontra na unidade. Vale lembrar que usuários com perfil sócio-educativo semelhante e entrevistados em outras unidades não mencionam tantas práticas artísticas e intelectuais quanto os usuários da Pompéia, e que usuários das unidades Pinheiros e Itaquera muitas vezes mencionam a Pompéia quando o assunto é freqüência a atividades artísticas ou intelectuais (que eles entendem como atividades propriamente “culturais”).

Finalizaremos esta seção discorrendo sobre o segundo argumento que apontamos acima: o de que a estrutura física do Pompéia favorece os fluxos de pessoas e conhecimentos, reforçando positivamente o tipo de uso mais “cultural” que os freqüentadores fazem da unidade. As observações no espaço e as entrevistas com usuários mostraram que o modelo espacial do SESC Pompéia facilita a adesão, por parte dos freqüentadores, aos conteúdos culturais propostos na programação, e facilita especialmente, em comparação às demais unidades estudadas, a apropriação, por parte do público, das manifestações especificamente artísticas e intelectuais.

Essas constatações estão relacionadas a duas idéias: a de que certos tipos de disposição física facilitam o convívio dos indivíduos, a troca e a circulação de informações e idéias (questão abordada também no Capítulo I); e a de que o uso de determinados padrões espaciais e visuais favorece a apropriação dos conteúdos culturais mais específicos por parte dos indivíduos pois atua no sentido de minimizar constrangimentos que eles tenham, a priori, em relação a esses conteúdos (como as manifestações artísticas, por exemplo, mais tradicionalmente geradoras de constrangimentos para aqueles que não dominam seus códigos).

Deve-se explicitar que essa relação que se aponta entre os usos que os públicos fazem do equipamento e a disposição de seus espaços foi constatada principalmente a partir da comparação entre as unidades Pompéia e Pinheiros (também se pode optar por observar a unidade Itaquera a partir desse viés de análise, mas algumas diferenças cruciais dessa unidade em relação às demais devem ser pesadas, especialmente o fato de Itaquera ser uma unidade de proporções imensas, em que se nota com menos clareza os padrões de fluxos entre um espaço e outro, e também o fato de a programação dessa unidade ser consideravelmente diferente das demais, o que será explorado no capítulo seguinte). Se na unidade Pinheiros, como já foi dito, é mais difícil que o freqüentador tome contato com a programação que está sendo realizada em alguns dos andares – esse contato parece depender de uma decisão prévia de pegar o elevador ou a escada e se dirigir especialmente ao andar em questão –, no Pompéia, ao contrário, é praticamente impossível que os transeuntes que passam pela Rua Central por qualquer motivo não tomem algum contato com o que está acontecendo dentro dos galpões, que estão quase sempre com suas grandes portas abertas.

Nesse sentido, parece haver uma opção mais explícita em disponibilizar a programação “no meio do caminho” do visitante. No Pinheiros isso acontece no andar térreo (espaço de convivência, Praça e, em menor medida, o espaço expositivo desse andar, que apesar de estar numa sala separada, pode ser visto do espaço de convivência) e no espaço do segundo andar, como comentamos no capítulo anterior. No Pompéia, por sua vez, isso não ocorre em relação aos espaços de atividades físicas, que estão relativamente isolados na torre que fica

ao fundo da construção ou em salas que ficam em cima de um dos galpões – e esse isolamento está relacionado ao fato de muitos usuários entrevistados não saberem da existência de atividades físicas na unidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a disposição espacial do Pompéia prioriza o contato do público com as atividades artísticas e intelectuais, e isso certamente está relacionado à imagem que os usuários carregam da unidade (a imagem de um “centro cultural”).

De outro ângulo, mas ainda no que diz respeito ao padrão espacial, se na unidade Pinheiros a maioria dos freqüentadores manifestou um certo constrangimento, ao menos a primeira vista, dada a “imponência” da construção e de seus acabamentos, no Pompéia, a estética utilizada por Lina Bo Bardi aparece, aos olhos dos usuários entrevistados, como bem mais convidativa. A idéia da Rua Central como uma “rua que entra” simboliza bem esse aspecto, como colocou Miranda, mas a questão da integração do prédio com seu entorno também é positiva nesse sentido – o prédio não parece mais sofisticado do que os tipos de construção que se vê em volta, e, conseqüentemente, não parece ser preciso assumir algum padrão de conduta ou comportamento especial para que se possa adentrar o espaço do Pompéia. As observações no espaço e as entrevistas com os usuários apontaram, portanto, que além da disposição dos espaços de forma mais aberta e continua, o tipo de padrão visual e estético utilizado no Pompéia também acaba facilitando a apropriação de conteúdos culturais mais específicos, como os artísticos. A explicação encontrada na pesquisa para essa constatação é a de que se torna mais fácil, para os indivíduos, a apropriação de conteúdos desconhecidos (e que envolvem o domínio de códigos desconhecidos) quando esses estão expostos num ambiente já “familiar”. Em outras palavras, um dos caminhos possíveis para que os indivíduos se apropriem de códigos e conteúdos desconhecidos parece passar pela apropriação anterior do próprio espaço e ambiente em que esses conteúdos serão disponibilizados. Nesse sentido, já auxilia essa apropriação o próprio fato de o SESC ser um equipamento multi-disciplinar, o que permite a “entrada” dos usuários por meio de diferentes portas – os usuários podem se apropriar do ambiente do SESC por diversas vias. Esse assunto será novamente abordado nas conclusões deste trabalho.

Para ilustrar essa relação entre a questão dos padrões do espaço e a questão da imagem mais “cultural” que o público atribui ao Pompéia, retoma-se a constatação de que, ao contrário do que se vê nas demais unidades pesquisadas, no Pompéia, uma dessas “portas de entrada” (pelas quais os indivíduos se apropriam do SESC como um todo) é justamente o universo artístico e intelectual, mesmo apesar de eles envolverem códigos mais específicos. Nessa unidade, encontramos diversos usuários que começaram a freqüentar a unidade primeiro por conta das atividades artísticas, e só depois passaram a realizar atividades como esportes, ginástica ou relacionadas a alimentação⁶⁹.

Para finalizar, convém destacar que, segundo os documentos pesquisados, após a implementação do Pompéia, a preocupação com a concepção dos espaços físicos definitivamente se impõe no âmbito do SESC- São Paulo – desde o final da década de 60 a importância dessa questão era levantada, a partir de diversos aspectos, e a unidade Pompéia como que materializa e sintetiza os aprendizados obtidos durante essas décadas.

O que sintetiza as conclusões desta pesquisa acerca do SESC Pompéia é, portanto, a identificação da unidade como um modelo que, quer por sua trajetória institucional, quer por suas disposições físicas, parece desafiar os freqüentadores a usarem-no de forma mais criativa. E isso mostrou impactar consideravelmente nos tipos de usos que os freqüentadores do Pompéia fazem dele.

---

⁶⁹ Um trecho de uma entrevista pode ser apresentado como exemplo: “[Você começou a vir aqui por conta da ginástica?] Não, eu vim pela atividade cultural, em princípio. Mas depois eu acabei deixando a academia que eu freqüentava e resolvi começar a fazer aqui.” (matriculada, bibliotecária, 34 anos, selecionada na entrada de uma das salas de atividades físicas do SESC Pompéia).

CAPÍTULO V

SESC ITAQUERA: ENTRE PARQUE E CLUBE DE CAMPO

As diferenças entre o SESC Itaquera e as demais unidades da cidade de São Paulo (à exceção da Interlagos) estão bem além do fato de a unidade estar situada numa região periférica – razão pela qual ela foi escolhida para compor o painel de casos desta pesquisa. Uma série de outras diferenças estão relacionadas ao tipo de uso que os freqüentadores fazem dessa unidade. Em primeiro lugar, o fato de que chegar à unidade, para quem vem do centro expandido da cidade, requer uma certa disposição: ela está localizada ao lado do Parque do Carmo, a cerca de uma hora de carro ou cerca de uma hora e meia de transporte público da Avenida Paulista. Isso já sugere que entre as pessoas que freqüentam a unidade mais assiduamente não estejam aquelas que habitam a região do centro expandido da cidade. Em seguida, porque é preciso pagar para se entrar na unidade, diferente do que ocorre nas unidades mais centrais (ainda que os preços sejam baixos, entre dois e seis reais). Por outro lado, e isso também diferencia o Itaquera das demais unidades da cidade, todas as atividades que ocorrem lá são gratuitas, mesmo os shows de música. Além disso, o SESC Itaquera chama atenção pelas dimensões: uma área de 350 mil metros quadrados, com uma grande proporção de área verde. Outra diferença é que a unidade só está aberta ao público de quarta-feira à domingo e só funciona até o final da tarde, ou seja, não tem programação noturna.

Além dessas diferenças iniciais, podemos notar também, a partir da análise das revistas mensais e as observações na unidade, diferenças em relação à programação que encontramos nos SESCs mais centrais: há menos apresentações artísticas, como espetáculos de dança, teatro e mesmo música. Essas apresentações, que ocorrem quase sempre aos finais de semana (e durante à tarde, já que a unidade não funciona à noite), são realizadas, na maioria das vezes, em locais como o Café Aricanduva, a Praça de Eventos, o Espaço de

Convivência que existe ao lado da sala de leitura, bem como nos diferentes espaços abertos da unidade, já que o SESC Itaquera não dispõe de um teatro fechado, como os que vemos nas unidades mais centrais. Em relação à música, quando se trata de shows de artistas mais conhecidos, eles são realizados no Palco ao ar livre que existe na unidade; enquanto as apresentações musicais que ocorrem no Café Aricanduva normalmente são instrumentais (executados por duos ou trios e por novos artistas), e o repertório varia entre MPB, jazz e música erudita. As peças de teatro ou espetáculos de dança e circo normalmente têm caráter mais lúdico ou cômico e são apropriadas também para o público infantil.

As disposições físicas do SESC Itaquera também são consideravelmente diferentes do que existe nas demais unidades da cidade (à exceção da Interlagos), o que certamente está relacionado às particularidades da programação da unidade. Há disposições como lago, quiosques para a realização de churrascos e *playground*, o que faz com que a unidade se aproxime mais de um parque. Há também um moderno complexo de piscinas e tobogãs, além de diversas quadras e ginásios de esportes, o que faz com que a unidade se assemelhe a um clube. Diversas instalações são ao ar livre, como quadras (de futebol, tênis, de areia, poliesportiva, etc), *playground* (Espaço de Aventuras e Orquestra Mágica), Palco, mesas para refeição, quiosques, espaço de educação ambiental, além de uma enorme área verde.

De forma geral, o ambiente cultural do SESC Itaquera reflete um pouco esse espírito de parque ou clube. Uma entrevista com três funcionários da gerência reiterou essa idéia quando ainda se tratava de uma primeira impressão: os entrevistados utilizaram algumas vezes os termos “parque” e “clube de campo” para se referirem à unidade durante a conversa.

Imagem: Visão geral do SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Lago do SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

As particularidades do SESC Itaquera em relação aos conteúdos da programação, às configurações espaciais, e ao ambiente cultural da unidade parecem inspirar o público a usar esse equipamento para certos tipos de atividade, de forma análoga ao que mostramos nos dois capítulos anteriores – ainda que os contornos dessa influência sejam menos bem delineados, como mostraremos adiante, primeiro por conta da própria programação da unidade, que é mais livre e recreativa (e deixa o usuário mais “solto”), e também por conta de o público do Itaquera não ser tão assíduo, o que os torna menos expostos aos valores institucionais e os conteúdos culturais difundidos pela unidade.

Para começar a entender essa influência, é necessário, antes de mais nada, tornar conhecido o fato de que a unidade Itaquera foi planejada como um *centro campestre*. A primeira das unidades concebida como tal foi o atual SESC Interlagos, fundado em 1975 apenas como Centro Campestre. Vale relembrar que, como mostramos no Capítulo II, a década de 70 foi um período em que o lazer, sempre visto a partir de seu potencial educativo, dava o tom das ações e diretrizes do SESC-São Paulo. Como também já foi exposto naquele capítulo, a idéia de se implementar um Centro Campestre vinha motivada pela percepção de São Paulo como uma cidade com cada vez menos áreas livres e em que cada vez mais se estabelecia uma rotina intensa de trabalho (SESC, 1977) – nota-se que a questão dos problemas sociais que hoje imediatamente associamos ao entorno das unidades Interlagos e Itaquera não estavam em questão no planejamento do Centro Campestre de Interlagos em na década de 70, pois as configurações da cidade eram outras. Os documentos históricos do SESC-São Paulo pesquisados apontam como o grande diferencial das unidades campestres as atividades relacionadas à natureza e ao meio ambiente, bastante fortes até os dias de hoje.

A unidade Itaquera, inaugurada em 1992, também foi concebida na chave de um centro campestre. No entanto, como uma funcionária de uma gerência da Administração Central do SESC- São Paulo apontou, naquele momento, já estava presente no planejamento da unidade a preocupação em construir uma unidade SESC numa área periférica, bastante carente de equipamentos culturais e de lazer. Segundo essa entrevistada (referindo-se ao SESC Itaquera),

[...] essa opção do SESC pelas periferias é para que a gente chegue nessas regiões em que há muitas comunidades (também do nosso público alvo, há muitos comerciantes) que estão em pontos em que não existe praticamente nada. O grande centro cultural dessas localidades são os shoppings, que só conseguem oferecer os produtos mais comerciais. (funcionária da Administração Central)

A denominação *centro campestre* caiu em desuso no âmbito do SESC-São Paulo, uma vez que as periferias que sediam as unidades Interlagos e Itaquera foram definitivamente absorvidas pelo cenário urbano da cidade. Mesmo assim, a atual configuração, no SESC Itaquera, de um ambiente que em muito se assemelha a um parque ou clube de campo, certamente está bastante relacionada a essa concepção da unidade como *centro campestre* na época de sua fundação, que imprimiu marcas na trajetória da unidade. Entre esses efeitos da trajetória, destacam-se a própria existência um espaço físico que privilegia atividades mais recreativas, um relativo condicionamento do corpo de funcionários a pensar a programação da unidade como mais voltada para o lazer, bem como o condicionamento dos próprios usuários de utilizar o equipamento para exercerem determinadas práticas).

O abandono da denominação *centro campestre* (atualmente, as unidades são conhecidas apenas como SESC Interlagos e SESC Itaquera) é relevante pois ilustra mais uma vez a concepção, apresentada no Capítulo II, do SESC-São Paulo como uma instituição consideravelmente enraizada no seu entorno (seja ele a cidade de São Paulo ou as micro-regiões em que cada unidade está instalada). Nas palavras de uma funcionária da gerência do SESC Pompéia, “hoje, as áreas em que estão situados o SESC Interlagos e o Itaquera estão longe de ser regiões campestres”; ou, nas palavras de um funcionário da gerência do próprio Itaquera, “hoje a cidade abraçou a unidade”. A região que sedia o SESC Itaquera, segundo esse funcionário da gerência, era bastante diferente na época de sua inauguração no início dos anos 90, com um número visualmente inferior de habitações e estabelecimentos comerciais. Um estudo sobre o bairro de Itaquera traz à tona a informação de que, principalmente a partir de meados dos anos 1950, era comum

que moradores mais abastados do centro da cidade comprassem terras na região de Itaquera para sediar casas de campo de finais de semana (LEMOS E FRANCA, 1999). Conforme São Paulo crescia e transbordava para as regiões suburbanas, tais estâncias eram também “abraçadas” pela cidade – nesses casos, talvez seja mais apropriado dizer que eram *engolidas* por ela.

Itaquera é, nesse sentido, mais um caso em que se pode notar como a dinâmica do entorno está bastante relacionada ao tipo de ambiente que se estabelece na unidade. Por conta disso, e também para que se tenham mínimas referências sobre a origem social do público que habita os arredores da unidade, convém apresentar, como nos capítulos anteriores, comentários sobre o desenvolvimento da região.

ITAQUERA E A CIDADE

Só bem depois de São Paulo ter se tornado o centro comercial do café e ter iniciado seu desenvolvimento industrial é que Itaquera e outras áreas periféricas que cercavam a cidade de São Paulo começaram a fazer parte do mapa da cidade. O primeiro dos eventos que marca o início do processo de aproximação da região de Itaquera ao restante da cidade é a construção da estrada de ferro que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, que data do final do século XIX. Itaquera está no eixo da linha São Paulo-Mogi das Cruzes, e teve sua estação inaugurada em 1877, com o nome de Estação São Miguel (LEMOS e FRANCA, 1999, p. 44). É a partir do desenvolvimento das estradas de ferro que a cidade começa a desenvolver suas zonas suburbanas, que, já num contexto de início do processo de industrialização, estabeleciam-se ao redor dos trilhos, como pólos industriais (uma vez que os terrenos do centro passaram a valer mais) ou como zona de moradia de operários que trabalhavam no centro.

À Itaquera “parece ter sido reservado o papel de subúrbio dormitório” (ibidem, p. 45), papel esse que a região começa a desempenhar principalmente a partir dos anos 1940. Segundo Lemos e França (1999), Itaquera “não foi escolhida como pólo industrial por razões várias, sobretudo de ordem

administrativa” (ibidem, p. 45). A partir de 1950, a área de emprego dos trabalhadores que habitam a região ultrapassa São Paulo, e o bairro começa a abrigar também trabalhadores das regiões de Santo André, Mogi, Itaquaquecetuba e Guarulhos (LEMOS E FRANCA, 1999).

Pontua-se que antes de se estabelecer como região de moradia de trabalhadores que não podiam habitar os bairros mais centrais – o que se deu, de forma mais expressiva, a partir dos anos 80 –, as relações de Itaquera com o centro de São Paulo passavam basicamente pelo fornecimento de produtos agrícolas. Segundo as autoras, a ocupação das terras da região para a agricultura iniciou-se com a chegada de religiosos carmelitas e culminou na formação do chamado “cinturão caipira” de São Paulo (o cinturão de aldeamentos periféricos fornecedores de alimentos) a partir de meados dos anos 1920 – à medida que o excedente da produção local passa a ser absorvido pelo crescente centro urbano, as ligações dos aldeamentos que compunham Itaquera com o restante da cidade também se intensificam (ibidem, pp. 39-40). Da mesma forma que ocorreu nas periferias da região oeste da cidade, como mencionamos no capítulo sobre Pinheiros, na região de Itaquera a dinamização e a profissionalização das atividades agrícolas esteve relacionada à instauração da colônia japonesa, principalmente a partir da década de 20 (quando Itaquera já era categorizada como distrito ou vila). Foram os japoneses que, organizados em cooperativa (assim como nas periferias oeste), introduziram na região o cultivo comercial do pêssego, segundo Lemos e França, de forma pioneira no país – a importância comercial do pêssego para a colônia japonesa e para toda a região de Itaquera reflete-se, por exemplo, na denominação Estrada do Pêssego dada a uma de suas vias mais importantes.

As áreas de lazer (destaca-se o Parque do Carmo, antiga fazenda transformada em parque em 1976) e os estabelecimentos de comércio diversificado só começam a se instalar em Itaquera a partir dos anos 50. A própria luz elétrica só chegou ao bairro em 1951. No final da década de 60, foram feitos diversos investimentos em infra-estrutura para amparar o crescimento dos bairros periféricos da zona leste, no âmbito do PUB (Plano Urbanístico Básico de 1968,

que antecedeu a proposta de Plano Diretor de 1985). Entre esses investimentos, Lemos e França (1999) destacam a construção da Radial Leste, a canalização do córrego Aricanduva, o planejamento das COHABs (conjuntos da Companhia de Habitação de São Paulo) e a mudança do plano original do metrô, que em vez de acabar na estação Tatuapé passaria a chegar até Itaquera. Dentre esses, destaca-se a iniciativa das COHABs, que interferiu de forma especialmente impactante na composição do grupo social habitante da região.

As COHABs surgiram da necessidade de construir moradias populares a preços acessíveis na cidade. Antigas fazendas das periferias, por representarem espaços amplos e baratos, foram escolhidas para sediar os complexos residenciais – os de Itaquera (Complexo Itaquera I, II e III) foram implantados numa área de 4,5 milhões de metros quadrados destinada a abrigar cento e vinte mil habitantes com renda familiar entre três e cinco salários mínimos (LEMONS E FRANCA, 1999, p. 82). As moradias começaram a ser vendidas a partir dos últimos anos da década de 70, época em que também começam a se fazer presentes no cenário de Itaquera as favelas.

Destaca-se que há diversas críticas ao modelo das COHABs e ao movimento, amparado pelo poder público, de concentração das classes baixas na periferia. Segundo Rolnik e Frúgoli Jr. (2001, p. 45), houve, de um lado, no centro expandido, investimentos públicos na construção de um marco regulatório urbanístico que acabou protegendo o patrimônio imobiliário da população de maior renda que vive nesse território; e de outro lado, na periferia, os investimentos priorizados foram basicamente em sistema de transportes, destinados a mover a população para seus trabalhos no centro, o que acaba por reiterar o papel dessas regiões de “cidades-dormitório” para os trabalhadores mais pobres. Os mesmos autores mostram que, nos anos 90, há um adensamento da periferia leste da cidade, um aumento nos índices de favelização e precariedade e uma piora nos índices de exclusão como o de baixa escolaridade, de precariedade de condições de moradia, de mortalidade infantil e de homicídios. Distritos dessa periferia leste que são mais distantes do centro, como Guaianazes, Itaim Paulista, Cidade Tiradentes e Iguatemi – bairros que

circundam o SESC Itaquera, alguns deles identificados como locais de moradia dos entrevistados na unidade – possuem índices especialmente altos de exclusão social (ROLNIK e FRUGOLI JR, 2001).

Dessa forma, os problemas da região de Itaquera estão associados à opção por transformar as regiões suburbanas em local de moradia para os trabalhadores mais pobres que servem a região central, e ao descompasso entre o desenvolvimento da rede de serviços públicos e o avanço da população em direção a essas regiões. Com o crescimento acelerado da cidade, especialmente em épocas de ondas migratórias de outros estados, inflaram-se as áreas periféricas e os investimentos públicos em infra-estrutura nessas regiões – em segurança, educação, saneamento básico, entre outros – não acompanharam essa explosão populacional.

Ainda no escopo do PUB 68, a linha de metrô de Itaquera foi inaugurada em 1988, desencadeando um aumento ainda maior da população dos distritos da periferia leste e alterando as condições do mercado imobiliário da região. A diversificação do comércio local – vale lembrar, o que faz de Itaquera uma potencial região para sediar uma unidade SESC – está também relacionada ao crescimento da população que se deu principalmente a partir dessa década de 80.

Como mostra o Anexo VII, a periferia leste da cidade é relativamente carente em relação a equipamentos de lazer e cultura – ainda que menos quando comparada à periferia sul, como se pode ver pelo mapa. Segundo Lemos e França, na década de 80 (quando foi realizada a pesquisa das autoras) não havia praticamente nenhuma opção de lazer, à exceção do Parque do Carmo, que, segundo as mesmas, não era muito freqüentado pela população. Hoje uma opção de lazer que aparece bastante mencionada nas entrevistas é o shopping (destacam-se o Shopping Metrô Itaquera, relativamente recente – de 2007– e o Aricanduva – de 1991 – como opções relativamente próximas), para onde os moradores da região, especialmente mais jovens, dirigem-se para assistir a filmes

ou mesmo apenas para encontrar os conhecidos⁷⁰. Pelo que pudemos compreender das entrevistas e conversas, o shopping acaba representando uma opção de lazer segura, um lugar em que se pode passear com relativa despreocupação. Esse movimento de instalação de grandes shoppings e redes de supermercados nas periferias (em locais que, em muitas vezes, não são nem completamente urbanizados) se, por um lado, representa uma opção de lazer e de acesso a serviços às populações carentes e tende a trazer algum desenvolvimento urbano para a região, por outro lado, pela sua própria natureza de equipamentos de consumo (que não são propriamente espaços públicos), representam também novas formas de segregação dos grupos locais de maior poder aquisitivo.

A respeito desse ganho de importância dos shoppings como locais de lazer e sociabilidade, especialmente nas periferias, convém trazer um comentário do Diretor Regional do SESC-São Paulo, Danilo Santos de Miranda, apresentado num seminário promovido pelo Instituto Itaú Cultural sobre os temas cultura e cidade. Na ocasião, ele lembrou o fato de que partilhamos de uma tradição européia, segundo a qual uma cidade é construída a partir de uma praça e de uma Igreja e que as pessoas, antigamente, circulavam nessas praças, hábito que hoje praticamente inexistente. Para Miranda (2008), esses tipos de espaços de convivência estão em falta na cidade São Paulo: há necessidade de locais para as pessoas se encontrarem “sem compromisso”. O SESC-São Paulo, segundo seu diretor pensa suas instalações para serem lugares com esse espírito, ou seja, locais que as pessoas freqüentem sem compromissos prévios, descobrindo

---

⁷⁰ É interessante reproduzir a observação de Rolnik e Frúgoli Jr (2001) sobre os jovens no Shopping Aricanduva: “[...] um dado realmente diferencial desse espaço em relação aos centros tradicionais é a profusão de grupos de jovens e adolescentes, com roupas típicas dessa faixa etária, formando grupos maiores e mistos – que chegavam até a doze pessoas – ou duplas e trios. O que se nota, comparando-se com a clientela usual dos shoppings das áreas mais centrais, é um razoável número de mulatos e negros, invariavelmente de boné, camiseta, bermuda, tênis ou chinelo, muitos de óculos escuros, compondo um visual identificado popularmente e na grande imprensa como os *manos* (sem falar das correspondentes femininas, as *minas*, [...]) sobretudo [concentrados] em torno dos equipamentos de lazer, encontrados numa quantidade razoável dentro do shopping, dada a existência de duas grandes praças de alimentação, bancos dos corredores, cinemas, vídeo games, etc.” (ibidem, p. 55). Grupos com as mesmas características visuais descritas pelos autores foram observados também no SESC Itaquera e, ainda que em menor medida, também no Pompéia e no Pinheiros, especialmente em dias de semana.

durante a visita se querem ou não “fazer algo”. As unidades do SESC-São Paulo, nas palavras de Miranda, pretendem dessa forma substituir as velhas praças, “antes que o que as substitua seja o shopping – que já está substituindo, e não tem um acesso muito democrático” (MIRANDA, 2008).

Nota-se, a partir das observações empíricas, que as unidades mais centrais parecem cumprir essa função prevista por Miranda – como já foi mencionado, é comum encontrar nessas unidades freqüentadores que estão lá para “não fazer nada”, ou seja, descompromissados em relação a alguma atividade específica. Especificamente na unidade Itaquera, no entanto, a ocorrência desse tipo de freqüentador não pareceu muito comum, o que pode ser atribuído à localização da unidade, ao fato de ela ter um preço de portaria e à própria programação – essas razões serão exploradas na seção deste capítulo que trata dos públicos do Itaquera.

O MELHOR LUGAR DA ZONA LESTE

O fato de o SESC Itaquera consistir numa das poucas opções de lazer naquela região da cidade marca de uma maneira especial o relacionamento que os usuários têm com a unidade. Segundo um dos funcionários da gerência da unidade entrevistado, “o público da região tem um carinho muito grande pelo espaço, porque se não tivesse esse SESC, eles provavelmente não teriam outro lugar assim”. Para os funcionários entrevistados, essa é a base para que não ocorram problemas de violência e depredação na unidade, problemas esses que foram relatados como raros, mesmo apesar de a unidade receber um alto contingente de visitantes, incluindo adolescentes que visitam o SESC com a escola. Outro funcionário complementa a relação de respeito que existe entre os usuários e o SESC com um exemplo:

[...]à medida que você oferece um serviço de qualidade e respeito para as pessoas, há um respeito por parte delas também. Muitas vezes as pessoas jogam lixo no chão de um parque público porque não tem lixeira, ou a lixeira está cheia. Aqui não acontece isso, então as pessoas percebem esse respeito e passam a se comportar de uma maneira diferente.

[...] Aqui, a pessoa vê o espaço limpo, organizado, então ela também respeita. (funcionário da gerência do SESC Itaquera).

Esse reconhecimento aparece também na fala dos entrevistados de diversas maneiras, como por exemplo: “eu comecei a vir mais assiduamente [todo final de semana, padrão considerado alto entre os visitantes entrevistados na unidade] porque é o melhor lugar que fizeram aqui na zona leste” (usuário sem carteirinha, ajudante de motorista de caminhão, 33 anos, selecionado na sala de leitura do SESC Itaquera).

Por outro lado, ainda no que tange essa proximidade do freqüentador em relação ao SESC Itaquera, convém antecipar que, ainda que ela seja forte no que diz respeito à imagem (ou seja, no que envolve o respeito que existe entre o SESC e os públicos), ela é mais fraca em termos de convívio real, uma vez que, por conta das próprias concepções da unidade, os freqüentadores do Itaquera são menos assíduos do que os das outras unidades pesquisadas. Para que se possa entender a que “concepções” estamos nos referindo, é necessário antes discorrer brevemente sobre a programação e o espaço físico da unidade.

PROGRAMAÇÃO E ESPAÇO

Deve-se sempre ter em mente que tanto programação quanto espaço físico da unidade Itaquera foram pensados dentro do conceito de *centro campestre* mencionado anteriormente. Em se tratando da programação, ainda que ela tenha se emancipado, em alguma medida, da função de uma *programação de clube de campo* – já que essa concepção foi sendo abandonada à medida que o entorno da unidade foi se urbanizando –, pode-se dizer que ela ainda é bastante marcada pelo viés recreativo e de lazer (ainda que sempre exista o intuito educativo que é característico do SESC-São Paulo), quer por conta do costume do corpo de funcionários, quer por conta dos próprios tipos de uso a que os freqüentadores associam a unidade, quer pelas disposições do seu espaço físico, que acabam

favorecendo certos tipos de programação (ou seja, em qualquer um dos casos, por conta de efeitos de trajetória da unidade). Por outro lado, segundo um dos funcionários da gerência entrevistados,

Apesar desse conceito de um clube de campo, nós desenvolvemos aqui tudo o que é desenvolvido numa unidade mais urbana, tida como uma unidade mais cultural. Só que numa escala diferente. Então, por exemplo, enquanto o SESC Pompéia tem um teatro, com tratamento acústico, capacidade para 700 lugares e uma intensa programação, aqui temos um palco que é a céu aberto – tem a cobertura, mas só no palco, não no espaço da platéia –, e com uma programação não tão intensa. (funcionário da gerência do SESC Itaquera)

A observação empírica e a pesquisa nas revistas mensais de programação identificaram que, em comum com a programação da maioria das unidades da cidade, há os cursos de corpo e expressão (ainda que em menor variedade, na unidade Itaquera), os eventos de literatura e contação de histórias (apesar de não estarem presentes na programação de Itaquera todos os meses) e de multimídia e internet (como cursos e palestras). Dentre os diferenciais da programação de Itaquera em relação às mais centrais, destacam-se os esportes (não tanto pela programação, mas pela própria presença de diversos tipos de quadras, ginásios e piscinas), as atividades relacionadas à natureza e ao meio ambiente (que também são possibilitados, em algumas medida, pelas especificidades do espaço) e a programação na área de saúde e alimentação (oficinas e palestras), grande parte delas voltadas para a terceira idade. As manifestações artísticas são, de fato, mais restritas. Como relatou um dos funcionários entrevistados, além dos shows de música da série *Todos os Sons* (que ocorrem no Palco aberto aos domingos, normalmente duas vezes ao mês, com artistas mais consagrados como Maria Rita ou Lenine),

O que nós temos, todo domingo, são apresentações artísticas no Café Aricanduva para promover novos talentos, apresentações mais intimistas, não com esse caráter de show [normalmente com música instrumental]. Mas temos também exposições [em menor escala do que nas unidades mais

centrais] e literatura. [...] estamos intensificando um trabalho na área da dança, tanto com oferta de cursos para o público quanto com apresentações e espetáculos. Temos teatro infantil, mas trabalhamos pouco com teatro adulto. Preferimos espetáculos com temas que podem reunir crianças e pais, ou com temas mais educativos, voltados à educação para a saúde ou ambiental. (funcionário da gerência do SESC Itaquera)

Imagem: Café Aricanduva, SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Sala de leitura e jogos do SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

Como já foi adiantado, a programação do Itaquera deve bastante a suas disposições espaciais, como também ocorre nas demais unidades pesquisadas. E, mais uma vez, deve-se ter em mente que as configurações do espaço do Itaquera foram concebidas no âmbito do plano para um *centro campestre*. O projeto da unidade foi concebido pelo escritório Castro Mello Arquitetos Associados, de Ícaro de Castro Mello (que também concebeu o SESC Consolação, de 1967 e o SESC São José do Rio Preto, também de 1992). Segundo Pompolo (2007), o projeto priorizou a descentralização das atividades em construções independentes, localizadas ao redor do grande e moderno parte aquático, que se tornou, portanto, o principal elemento do conjunto ⁷¹,

---

⁷¹ Para se ter uma idéia das dimensões e da descentralização da unidade, é utilizado um sistema de som com alto-falantes para divulgar, em todas as dependências da unidade, a programação que acontecerá durante o dia – algo que não faria sentido nas unidades mais centrais.

Imagem: Parque Aquático do SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

Essa opção pela descentralização, somada às grandes dimensões do equipamento (construído sobre uma área de 350 mil m²), colaboram também para a construção do ambiente cultural do Itaquera como algo que se assemelha a um parque ou clube de campo, já que influenciam no tipo de uso que os públicos fazem da unidade. Na observação dos ambientes do Itaquera, é mais difícil notar o que seria uma identidade do local ou das pessoas que lá estão, pois a impressão que se tem é que os frequentadores estão mais dispersos entre os diversos ambientes (não se nota, a não ser nos espaços em que ocorrem os cursos, a existência do que seria um público cativo de certas dependências, como acontece nas demais unidades pesquisadas). Isso pode ser explicado pelo tamanho da unidade, mas também pelo indício, sugerido pelas entrevistas, de que os públicos do Itaquera sejam menos assíduos do que os do Pinheiros e do Pompéia (ou, de que essa porção do público realmente assídua seja menor⁷²),

---

⁷² Apenas duas senhoras, dentre os entrevistados no Itaquera, frequentam a unidade mais de três vezes por semana.

assunto que será abordado adiante. O fato é que, observando o Itaquera, temos a impressão de que todas as pessoas parecem estar sempre circulando.

Talvez nem faça tanto sentido se falar em “área de convivência” na unidade, pois existem vários espaços ocupados para essa finalidade. À exceção dos ginásios e quadras de esporte, do palco e da sala de internet, que abrigam atividades mais específicas (isto é, as pessoas dirigem-se a tais locais com objetivos mais específicos), todo o resto do conjunto pode ser entendido como área de convivência. Por outro lado, por conta de a programação ser mais “livre” e as disposições físicas mais descentralizadas, nota-se, em grande parte dos locais, uma tendência de os visitantes permanecerem mais restritos aos grupos (de familiares ou amigos) que o acompanham, e, nesse sentido, há menos trocas de conhecimentos oriundas de convívio com grupos diferentes (retoma-se a constatação de Lahire, apresentada no Capítulo I, de que o contato entre grupos de características diferentes representa um estímulo positivo para a diversificação das práticas culturais). Exceções parecem ser o espaço de leitura e de jogos, os cursos oferecidos na unidade e, em alguma medida, as quadras de esportes, todos esses, locais em que parece haver mais convivência entre grupos (e com desconhecidos, por assim dizer) – para exemplificar, há o relato de uma senhora que pratica o jogo de tênis quase todos os dias, e aprendeu a jogar nas quadras SESC Itaquera, com instrutores e com um grupo de pessoas com que hoje ela ainda tem contato, e com na companhia dos quais frequenta também outras atividades da programação, como ginástica ou shows de música.

Ressalta-se que a programação, além da questão da centralização/dispersão dos espaços, parece ter papel fundamental no estímulo ao convívio entre grupos diferentes (que influencia positivamente na ampliação de repertórios culturais). Por exemplo, o esforço de oferecer um curso de tênis (no âmbito da programação), que reúne pessoas mais jovens e mais velhas, com mais ou menos experiências prévias, com diferentes repertórios culturais nas mais diversas áreas, foi, no caso, fundamental para que houvesse o convívio e o aprendizado.

Ainda no que tange a questão do espaço físico, merece destaque a Orquestra Mágica do SESC Itaquera, projeto que premiou as arquitetas que o conceberam (POMPOLO, 2007). Trata-se de um *playground* com escorregador, labirintos e trepa-trepa em forma de instrumentos musicais (como harpa, xilofone, violina, tambores e etc), que também emitem os sons específicos de cada instrumento. Esse parque é interessante porque permite às crianças aprender a reconhecer os sons e mesmo arriscar pequenas composições enquanto brincam. A Orquestra Mágica é, portanto, um ótimo exemplo de como o intuito de oferecer espaços e equipamentos lúdicos e recreativos, no SESC Itaquera, é permeado pelo objetivo de educação informal que guia o SESC-São Paulo como um todo.

Imagem: Orquestra Mágica, SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

Imagem: Orquestra Mágica, SESC Itaquera. Fotografado pela autora (2009).

DIFERENTES CONFIGURAÇÕES, DIFERENTES USOS

Tratemos, finalmente, da questão dos públicos do SESC Itaquera e dos tipos de usos que fazem do equipamento. O que se sustenta aqui, como já foi sugerido, é que o perfil de uso identificado na unidade parece estar bastante relacionado às diretrizes da programação (especificamente, ao fato de a programação ser mais livre, mais recreativa, com menos oferta de cursos e sem atividades para as quais se precisa adquirir ingresso com antecedência), às configurações espaciais (espaço amplo e descentralizado), e à própria trajetória da unidade (o fato de ela ter sido concebida e utilizada como *centro campestre*, que marca sua imagem perante funcionários e usuários).

Segundo um dos funcionários entrevistados,

O conceito [das unidades Itaquera e Interlagos] é o mesmo, de centro campestre. Então você tem, nessas unidades, um tipo específico de público, o das pessoas que vêm passar o dia. **Você não tem um público permanente, regular, que frequenta a unidade, por exemplo, toda terça e quinta**

para fazer curso de música. Nós até temos uma oferta de cursos, mas muito pequena, quando comparado a outras unidades. Temos dois horários fixos de quarta a sexta e um horário de esporte para crianças no sábado. **Já nas outras unidades, a grande força está na população regular que as frequenta para participar das várias opções de curso que elas oferecem.** Elas têm, por exemplo, várias salas de ginástica, com muitos equipamentos, ginástica multifuncional, dança, piscina com características diferentes dessa – aqui a piscina é quase que exclusivamente para o **uso recreativo**, nas outras unidades as piscinas são divididas, tem espaços que são para uso permanente de cursos, como ginástica, natação, etc. (funcionário da gerência do SESC Itaquera, destaques meus)

Outro funcionário entrevistado apontou outras razões para o fato de o Itaquera não ter, na mesma proporção das demais unidades, um público regular. A primeira dessas razões é a localização da unidade. Segundo esse funcionário, por mais que a unidade esteja rodeada, atualmente, por bairros residenciais, é difícil dizer que ela esteja “no caminho das pessoas”, como ocorre, por exemplo, com o SESC Pinheiros e o Pompéia. Ainda nesse sentido, por mais que bairros como Gleba do Pêssego e Jardim Nove de Julho sejam bairros vizinhos, o acesso a pé, por exemplo, é bem mais difícil do que o que se dá entre as unidades mais centrais e suas vizinhanças. Essas diferenças são explicadas a partir das próprias dinâmicas de ocupação das áreas suburbanas.

Uma outra razão para a escassez de um público regular, apontada pelo mesmo funcionário, é o fato de a unidade ter um “valor de portaria”. Ainda que o preço de entrada não seja alto, se um morador dos arredores quisesse visitar o SESC Itaquera diariamente, como ocorre nas demais unidades pesquisadas, ele teria que pagar a taxa de ingresso todos os dias, o que parece bastante desencorajador⁷³. Sem perder o foco da análise dos tipos de usos que os públicos fazem do Itaquera, vale apresentar a justificativa apresentada para a cobrança da entrada:

---

⁷³ Segundo relato dos funcionários, para os usuários matriculados em alguma das opções de cursos regulares possuem isenção da taxa de entrada.

[O que justifica o preço do ingresso? O custo de manutenção?] Eu acho que é a própria característica da unidade. Senão ela viraria um parque público. O SESC é uma instituição privada, então para acessar o parque paga-se o ingresso. Mas todas as atividades oferecidas aqui são gratuitas. Então, ele paga para entrar no parque, e tudo o que tiver no parque ele pode usar sem pagar mais nada – a não ser alimentação. Nas outras unidades, eu não pago para entrar, mas pago ginástica, show, tudo. Por exemplo, vai ter o show da Maria Rita – que fará show em Pinheiros também – mas aqui você paga o ingresso apenas para entrar, chega nove da manhã, vai na piscina, come e depois vai ver o show. (funcionário da gerência do SESC Itaquera)⁷⁴

Um dos funcionários entrevistados explicou que, também no Itaquera, há dois “tipos” de público: o público que frequenta a unidade de quarta à sexta feira e o público que frequenta a unidade aos finais de semana. Os primeiros consistem basicamente em adolescentes e crianças que visitam à unidade acompanhados pela escola ou por instituições sociais que desenvolvem trabalho com crianças. Segundo o funcionário entrevistado, o principal interesse desses grupos são as atividades de educação ambiental, bastante fortes na unidade, ainda que os grupos escolares também se dirijam à unidade para fazer uso das quadras e piscinas⁷⁵. De fato, grande parte do público que se vê durante a semana no SESC Itaquera são crianças uniformizadas e educadores. Já o público dos finais de semana, segundo o funcionário entrevistado, é um “público mais espontâneo”, de famílias ou grupos de amigos que se dirigem à unidade para passar o dia e usufruir do espaço.

Os entrevistados da unidade Itaquera, como já era esperado, em sua maioria, habitam os bairros da periferia leste da cidade, à exceção de uma senhora moradora do bairro de Santana. Apenas duas das entrevistadas, que

---

⁷⁴ Registra-se que os funcionários mencionaram que está em estudo a possibilidade de isentar os matriculados comerciários da taxa de portaria (hoje esse grupo paga dois reais por pessoa pela entrada).

⁷⁵ As visitas de escolas ou instituições sociais são realizadas mediante agendamento. Também foram mencionados projetos em parceria com Secretarias (como a da Educação e a de Esportes), no âmbito dos quais os estudantes da rede pública podem utilizar o SESC durante as férias. Foi mencionado ainda um programa que fornece um passe de acesso para as férias às crianças do entorno.

foram indicadas por um funcionário da instituição (foi pedido para que ele sugerisse freqüentadores que identificados como bastante presentes na unidade), freqüentam o Itaquera diariamente ou quase todos os dias, sendo que os demais ou afirmaram freqüentá-la apenas aos finais de semana ou poucas vezes no mês (duas ou três). Por outro lado, todos os entrevistados, à exceção de um casal que havia feito a matrícula recentemente, freqüentam a unidade há pelo menos quatro anos – sendo que a maioria deles respondeu freqüentar o SESC Itaquera desde a década de 90 (ou seja, apesar de o padrão de visitação ser mais espaçado no tempo, ele é contínuo).

Em relação aos padrões de escolaridade, os entrevistados do SESC Itaquera apresentaram resultados bem distribuídos: dois deles com nível superior (um em andamento e outro completo), dois deles com ensino médio e três apenas com ensino fundamental. Isso contrariou a expectativa de se encontrar um conjunto de entrevistados com nível educacional mais baixo na unidade, por conta das características dos bairros do entorno. Por outro lado, no que tange o perfil ocupacional, como já era esperado, notamos a maior incidência de profissões que remuneram menos, como faxineira, auxiliar de limpeza, telefonista, auxiliar de motorista, entre outras (o quadro com informações gerais dos entrevistados encontra-se disponível no Anexo III). Destaca-se ainda, entre os entrevistados, a presença dos aposentados (que exercem ou não outras ocupações atualmente, e com idade variando entre 53 e 87 anos,), que, na maior parte dos casos, foram entrevistados em dias de semana – nesses dias, os aposentados e senhores de idade são bastante vistos no SESC Itaquera (assim como também no Pompéia), representando a maior incidência depois da de alunos de escolas ou de instituições sociais.

Cabe tecer uma percepção geral sobre os entrevistados na chamada “terceira idade” das três unidades SESC (registra-se que o SESC-São Paulo considera, como fazendo parte desse grupo, freqüentadores com mais de 55 anos e destina a ele uma programação bastante rica em suas unidades). Notou-se, pelas entrevistas, uma predisposição especial desse grupo para se experimentar conteúdos culturais novos (manifestações artísticas, modalidades esportivas, uso

de internet, técnicas artesanais, e mesmo novas condutas de vida e novas religiões), e um menor constrangimento em aprender novas linguagens e técnicas. Pelo que se levantou nas entrevistas, isso parece ocorrer mais intensamente ainda entre as mulheres.

Não raro, esses entrevistados mais idosos identificam como ponto de inflexão o momento da aposentadoria, que vem acompanhado de uma série de novos hábitos, práticas e valores, o que alguns identificaram como uma “mudança de vida” – mesmo entre aqueles que continuam trabalhando após aposentarem-se (nesses casos, foi comum a “mudança de vida” aparecer associada à mudança na área de ocupação). Pelo fato de muitos dos entrevistados continuarem trabalhando após o momento da aposentadoria, conclui-se que essa predisposição a experimentar novos hábitos não esteja apenas relacionada a uma eventual maior disponibilidade de tempo, mas também, e principalmente, a fatores de ordem simbólica – como, talvez, a percepção de se estar adentrando numa nova fase da vida, como alguns entrevistados deram a entender.

A percepção dessa predisposição especial dos mais velhos para experimentar conteúdos culturais novos e seu menor constrangimento em aprender novas linguagens consolidou-se a partir das conversas e entrevistas realizadas no SESC Pinheiros e, principalmente, no Pompéia, e imaginou-se que no Itaquera seria diferente, por conta do perfil sócio-educacional do entorno ser mais baixo (esperava-se que muitos dos indivíduos mais velhos tivessem que continuar trabalhando após a aposentadoria, e que então esse momento pudesse ser menos marcante, e também que esses aposentados tivessem menos acesso a novas práticas e valores por conta do que se imaginava ser sua situação sócio-econômica). O que se viu, entretanto, foi uma confirmação daquele padrão também na unidade Itaquera. Todos os entrevistados aposentados na unidade, mesmo aqueles que ainda trabalham, mencionaram ao menos uma prática cultural que realizam freqüentemente nos dias de hoje e que só começaram a realizar depois de aposentados – como, por exemplo, freqüência assídua a shows de música, prática de algum esporte, prática de ginástica, cultivo de plantas ou hábito de caminhar.

Esse tipo de achado é relevante principalmente porque outras pesquisas apontam os indivíduos com mais de 60 anos como uma faixa etária que tem índices de práticas culturais relativamente baixos, especialmente quando se diz respeito a práticas externas, e que o momento da aposentadoria tem um efeito negativo na vida cultural desses indivíduos:

[...] as pesquisas indicam um predomínio das práticas domiciliares entre aqueles com mais de 60 anos. A aposentadoria, que os afasta da sociabilidade do ambiente de trabalho (a qual alimenta a sociabilidade amigável), a diminuição dos rendimentos financeiros, os problemas inerentes à idade aliados às dificuldades de locomoção numa grande cidade, representam um conjunto de fatores que desestimula o sair de casa. (BOTELHO E FIORE, 2005, p. 41)

A constatação de um padrão diferente do mencionado acima no âmbito das unidades SESC *pode significar* que a programação diferenciada que a instituição destina à terceira idade tenha um impacto positivo nos hábitos culturais desses indivíduos. No entanto, não se pode afirmar com toda certeza que a influência do SESC se dê dessa forma, pois seria plausível pensar também que os indivíduos dessa faixa etária que entrevistamos, pelos simples fato de estarem no SESC, já representam as exceções, ou seja, aqueles idosos que possuem mais alto índice de práticas culturais⁷⁶.

O que se pode afirmar com mais precisão, acerca da influência da programação do SESC no leque das práticas culturais desses entrevistados de mais idade, é que diversas das atividades que eles praticam atualmente foram aprendidas nas dependências do SESC. Apenas para ficar em exemplos da

---

⁷⁶ Registra-se que os autores (BOTELHO E FIORE, 2005) constataam que as exceções, ou seja, o grupo de idosos que possui um alto índice de práticas culturais externas, são explicadas principalmente a partir das variáveis de renda e escolaridade (os idosos que acumulam mais práticas externas são aqueles que possuem maior escolaridade e faixa de renda). No entanto, no que diz respeito à escolaridade, dos oito entrevistados com mais de 60 anos desta pesquisa (nas três unidades SESC), apenas três possuem ensino superior, sendo que quatro possuem ensino fundamental completo ou incompleto e um possui ensino médio completo. Ainda assim, não se pode afirmar precisamente que a exposição à programação do SESC é que faz com que esses idosos acumulem mais práticas culturais, principalmente por conta do tamanho da amostra (esta pesquisa opta por uma abordagem qualitativa).

unidade Itaquera, temos: “eu aprendi aqui [a jogar tênis], nunca tinha feito antes de vir aqui. Nós tivemos dois meses de aula aqui e eu continuei treinando” (matriculada, enfermeira aposentada, 87 anos, selecionada na entrada do ginásio de esportes do SESC Itaquera); “comecei [a fazer ginástica] aqui e só agora, porque sempre trabalhei fora” (matriculada, auxiliar de limpeza aposentada, 78 anos, selecionada na entrada do ginásio de esportes do SESC Itaquera).

Além desses casos mencionados, há uma entrevistada da unidade Itaquera, de 69 anos, que merece ser citada por ter suas práticas culturais consideravelmente destoantes do que se esperava, tendo em vista seu perfil social. Ao ser convidada para a entrevista, a senhora em questão respondeu: “mas eu só tenho o segundo ano do primário, então não sei se posso ajudar muito”. Ela está aposentada e não trabalha mais devido a um problema de visão (apenas realiza parte do serviço doméstico na casa da filha com quem mora, na região de Santana), mas exerceu ocupações como faxineira e camareira. Essa senhora estava no SESC Itaquera, naquele dia, exclusivamente para assistir à apresentação de música que ocorreria no Café Aricanduva, com um duo de violino e violoncelo que tocava um repertório clássico. A entrevistada então contou que retira, mensalmente a revista de programação do SESC-São Paulo e segue grande parte dos eventos de música (MPB e música clássica, os gêneros que ela prefere) que são disponibilizados gratuitamente – por exemplo, ela vai ao Itaquera quase todos os domingos por conta dessas apresentações do Café Aricanduva que ocorrem às 16h, ou ao Vila Mariana, no horário das 13h30, em que também há programação musical gratuita. Ao ser indagada sobre a frequência a shows fora do SESC, ela respondeu que o faz apenas muito raramente. Ela afirmou que passou a frequentar mais assiduamente os shows do SESC após a aposentadoria, como ocorreu com outros entrevistados de terceira idade.

O caso dessa senhora é bastante expressivo para se apontar as influências do SESC na ampliação das práticas culturais desses idosos, bem como para se apontar os limites operacionais da atribuição dessas influências. Pode-se argumentar que a entrevistada em questão já tinha, mesmo antes da frequência assídua ao SESC, a predisposição para gostar de música popular

brasileira e de música erudita – algo que certamente não se explica pelo seu nível educacional ou de renda, mas que pode estar relacionado a fatos da trajetória de vida da entrevistada, como, por exemplo, o fato de ela ter trabalhado como camareira numa peça de Paulo Autran⁷⁷, ou mesmo a alguma predisposição pessoal (ela contou que desde muito jovem gostava de procurar, na rádio, músicas “diferentes”, como “em alemão ou outras línguas”, e então passou a se interessar por ópera e música erudita). O fato é que, ainda que não se possa afirmar precisamente que o SESC teve influência em “moldar” esse hábito de freqüentar eventos musicais desses gêneros (ainda que seja bastante provável que sim, já que a entrevistada freqüenta assiduamente os shows gratuitos da rede SESC e isso faz com que seu repertório de referências seja pautado pela programação da instituição), pode-se dizer com mais certeza que é no âmbito do SESC que ela encontra espaço para exercitar essa prática e esse gosto, o que já é suficientemente importante. Em outras palavras, a existência do SESC permite que essa entrevistada exerça suas práticas culturais, e, portanto, a instituição colabora para a ampliação desse conjunto de práticas – ainda que não se possa afirmar precisamente o quanto o SESC é responsável, sozinho, por moldar gostos e hábitos.

De uma forma geral, mas principalmente entre os não-idosos, o público entrevistado no Itaquera realiza menos práticas culturais, tanto no SESC quanto em outros locais, e mesmo dentro de casa, do que os das unidades Pinheiros e Pompéia. Além disso, à exceção das duas senhoras mencionadas (a que pratica esportes e a que freqüenta shows de música), não se encontrou nenhum outro entrevistado no Itaquera que quisesse discorrer sobre o gosto ou mostrar domínio de algum repertório cultural (seja ele popular, erudito, de massa, ou qualquer outro), como aconteceu nas unidades Pinheiros e Pompéia. Essas percepções podem, em parte, ser explicadas pela própria programação da unidade, que dá menos espaço à programação artística, bem como por sua trajetória de *clube de*

---

⁷⁷ Ela inscreveu um neto numa agência de modelos, pela qual ele realizava alguns comerciais (era parte da renda da família). A agência sugeriu que ele fosse fazer o teste para coadjuvante nessa peça, chamada “O céu tem que esperar”. Ela o levou ao teste, no qual ele foi aprovado, passando a integrar o elenco. Durante o processo, o camareiro que trabalhava para o grupo morreu, e como ela sempre ia levar e buscar o neto nos ensaios, acabou assumindo seu papel.

campo. No entanto, parte da explicação provavelmente passa também pelas condições sócio-econômicas do conjunto de entrevistados no Itaquera, que são inferiores às do conjunto de entrevistado das outras duas unidades. A questão do ambiente cultural da unidade, no entanto, parece ter um peso significativo, uma vez que nas demais unidades, entrevistados com os mesmos perfis sócio-educativos dos entrevistados do SESC Itaquera (em termos de nível de educação, perfil ocupacional e bairro em que habita) revelaram realizar mais práticas culturais do que esses últimos (tanto em casa quanto fora de casa).

Algumas pessoas entrevistadas no Itaquera desviaram-se do padrão que se esperava (dados seus atributos educacionais e de classe social) no que diz respeito aos comentários tecidos em relação aos entretenimentos ditos de massa. Foi bastante comum discursos anti-televisão, anti-novela, anti-“enlatados americanos”, mesmo entre entrevistados menos escolarizados e moradores de bairros mais pobres da cidade. Para citar alguns exemplos, temos: “enlatado americano, nem pensar! [referindo-se à música feita nos Estados Unidos] Só tem enlatado, eu não entendo o que eles falam! Por que eu vou gostar?” (matriculada, telefonista aposentada, 53 anos, selecionada na região do Lago do SESC Itaquera); “eu vou mais pela notícia, novela não gosto! [referindo-se ao que costuma assistir na televisão] Eu quero corrigir a novela! Porque tem pedaço que eu digo ‘mas pra que?’” (matriculada, enfermeira aposentada, 87 anos, selecionada na entrada do ginásio de esportes do SESC Itaquera).

Esse discurso em oposição a manifestações culturais mais comerciais foi mais um padrão que se encontrou nas três unidades pesquisadas – primeiro delineou-se a partir das entrevistas realizadas nas unidades Pinheiros e Pompéia, e, ao contrário do que se imaginava, repetiu-se também na unidade Itaquera. Trata-se de um tipo de achado destoante de resultados encontrados em outras pesquisas e das idéias presentes nas teorias da sociologia crítica da cultura, que associam, num nível mais geral, o consumo de manifestações culturais mais populares a características relacionadas ao nível educacional e à condição social. Da mesma forma que a constatação da pré-disposição para experimentar novos conteúdos culturais dos idosos, não se sabe se esses achados destoantes se

explicam pelo fator SESC (ou seja, os entrevistados passam a negar essas manifestações de cultura de massa porque tomam contato com conteúdos mais complexos, no âmbito do SESC, e passam a preferi-los) ou se a relação de causalidade deve ser entendida ao contrário, ou seja, essas pessoas passam a freqüentar o SESC justamente por já possuírem uma tendência (ainda que socialmente construída) a preferir manifestações culturais mais complexas⁷⁸.

Por fim, vale mencionar que alguns entrevistados no SESC Itaquera que não participam das manifestações artísticas da programação da unidade mencionaram freqüentar esporadicamente ou pelo menos já ter freqüentado alguns eventos artísticos em outro SESC, como o Pompéia e o Consolação – como pode ser exemplificado pela declaração de um entrevistado: “não freqüento shows de música aqui, mas freqüentei bastante no Pompéia, quando tenho oportunidade de ir lá ainda vou.” (matriculado, agente de viagens, 48 anos, selecionado na área de convivência do SESC Itaquera). Isso reforça a idéia de que a unidade Itaquera é menos vista como “centro cultural” e mais como parque (nas própria palavras do funcionário da gerência citado acima).

O que se pode concluir sobre a unidade Itaquera, portanto, é que suas particularidades – o ambiente de um clube de campo, a taxa de portaria, os espaços mais dispersos, o acesso mais difícil, a programação mais recreativa, a escassez de cursos regulares –, bem como o perfil social do público que habita seu entorno – apesar de o nível educacional do conjunto de entrevistados não diferir muito do das outras unidades, o seu perfil ocupacional pareceu mais baixo –, configuram um tipo de uso diferente do que se vê nas unidades Pinheiros e Pompéia. Fica mais difícil, nesse sentido, comparar a eficácia de elementos como programação, espaço e mediação dos funcionários dessa unidade em relação às demais, já que seus objetivos são explicitamente diferentes (a unidade Itaquera tem claramente um fim mais recreativo e se posiciona, ainda hoje, como um “clube de campo” e não como um “centro cultural”, utilizando as palavras do

---

⁷⁸ Adjetivamos como “mais complexas” as manifestações culturais como as que fazem parte da programação do SESC, em oposição aos conteúdos ditos “de massa”, como por exemplo os exibidos nos canais de maior audiência da televisão aberta, pelo fato de aquelas manifestações envolverem um conjunto mais amplo e complicado de códigos e referências.

funcionário da gerência entrevistado). É possível, no entanto, utilizar o estudo de Itaquera, ao lado dos outros dois, para se extrair as dimensões mais transversais do tipo de mediação que é feita pelo SESC-São Paulo em relação aos seus públicos, o que será feito no próximo capítulo.

CONCLUSÕES E

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos antecedentes – em que foram expostos os resultados da pesquisa documental, das observações empíricas e das entrevistas com funcionários e usuários do SESC-São Paulo – apesar de tratarem, cada um, de universos relativamente específicos, permitem-nos extrair algumas linhas de conclusão transversais. Esta última seção dedica-se a tal tarefa. Buscaremos trabalhar aqui dois níveis de generalização: em primeiro lugar, apresentaremos considerações que podem ser generalizadas para outros contextos institucionais, e, em segundo lugar, sistematizamos considerações gerais no âmbito do SESC-São Paulo, ou seja, para além das três unidades pesquisadas.

Em consonância com alguns autores mencionados no Capítulo I, dentre os quais destaca-se Laurent Fleury (e sua abordagem neo-institucionalista aplicada aos estudos de públicos), este trabalho, antes de mais nada, corroborou a teoria mais geral de que as instituições e centros culturais, podem exercer, de fato, influências consideráveis na relação que os indivíduos têm com o universo da cultura e das práticas culturais⁷⁹. Esse potencial está relacionado à forma como esses centros se consolidam como instâncias de socialização, ainda que mais fracas do que as mais tradicionais (como família e escola), e, portanto, à forma como se constituem como esferas de formação dos frequentadores. Tais desdobramentos teóricos/empíricos que destacam o potencial das instituições culturais na configuração de gostos e hábitos de indivíduos ou de grupos sociais são relevantes porque apontam vias de explicação para a relação entre os indivíduos e a cultura alternativas às que enxergam tais relações como decorrências de características e escolhas individuais ou de valores transmitidos

---

⁷⁹ Acerca do potencial dos centros culturais na alteração das práticas culturais individuais e na formação de públicos, ver também BOTELHO e VASCONCELOS-OLIVEIRA, no prelo.

por estruturas sociais mais fortes, por meio de instâncias de socialização primárias.

Da mesma forma, e também corroborando teorias de autores apresentados no Capítulo I (e desta vez, destaca-se Bernard Lahire), a pesquisa apontou indícios de que a circunstância em que se dá a relação entre o indivíduo e o produto cultural também é um potencial influenciador dessa relação. Em outras palavras, a pré-disposição de um indivíduo para praticar certa atividade cultural pode variar em função de diferentes situações, diferentes companhias, diferentes contextos. Como no caso anterior, essas descobertas que enfatizam o papel dos contextos também representam novas possibilidades explicativas para o fenômeno social da prática cultural.

Ainda que não se possa descartar as vias de explicação que passam por escolhas individuais ou as que passam pela transmissão de valores sociais relacionados à situação de classe, e ainda que seja plausível acreditar que as diversos caminhos explicativos sejam complementares e não concorrentes, defende-se aqui que aqueles que passam pelas instituições e pelas situações/contextos sociais em que se dá a prática cultural são particularmente interessantes, pois se situam em níveis intermediários entre o indivíduo e as estruturas sociais mais rígidas (e de uma forma que também possibilita a percepção de influências desses dois extremos). Nunca é demais ressaltar, no entanto, que apontar a importância das instituições culturais e contextos em que se consome cultura na conformação dos padrões de práticas culturais de indivíduos ou grupos não significa reduzir a explicação de tais padrões à mera exposição às diretrizes institucionais ou aos contextos em questão. Esses elementos influenciam na relação que os indivíduos e grupos têm com as manifestações culturais, mas não explicam, sozinhos, essa relação.

Para além da corroboração dessas teorias de outros autores, o que se considera como a principal colaboração deste trabalho é o avanço no sentido de compreender *como se dão* as influências das instituições, do ambiente e do contexto em que se dão as práticas culturais. E, mais especificamente, como se dão tais influências em três níveis de espaço reais e empíricos (a partir dos quais

os resultados podem ser observados, com menor ou maior precisão): 1) o micro-ambiente da cidade de São Paulo (com todas as particularidades que o diferenciam dos locais em que as teorias mencionadas acima foram produzidas); 2) aumentando um pouco mais a potência da lente de aumento, o micro-ambiente de determinados bairros ou sub-regiões dessa cidade de São Paulo; e 3) aumentando ao máximo a potência do *zoom*, o micro-ambiente das três unidades SESC pesquisadas.

Os avanços na compreensão das formas pelas quais as ações e disposições relacionadas às instituições e aos ambientes em que se oferecem produtos culturais influenciam na prática cultural só foram possíveis pelo fato de a investigação realizada ter sido do tipo qualitativa. Se, por um lado, esse tipo de desenho de pesquisa implica em limitações no que diz respeito à generalização dos dados colhidos, por outro, possibilita um maior entendimento das dimensões mais processuais envolvidas nas relações estudadas.

DIMENSÕES GENERALIZÁVEIS DA MEDIAÇÃO

Nesta pesquisa, chamamos a relação que as instituições em que são oferecidos os produtos culturais estabelecem com os indivíduos freqüentadores de mediação. Registra-se que essa relação de mediação existe *a priori*, mas que sua qualidade e seus efeitos (por exemplo, visando à formação de públicos específicos, a educação, ou quaisquer outros fins) dependem da mobilização de esforços e estratégias claros e bem formulados.

A relação de mediação se dá tanto entre a própria instituição e os seus públicos (impactando na forma pela qual os indivíduos se apropriam do ambiente institucional e da imagem da instituição), quanto entre os produtos culturais oferecidos pela instituição e seus públicos (impactando na relação que cada indivíduo tem com o próprio produto cultural e, portanto, com o universo da cultura).

Da pesquisa realizada no SESC-São Paulo emergiram três principais dimensões dessa relação de mediação. Essas dimensões devem ser entendidas como esferas ou contextos no âmbito dos quais a instituição pode operar esforços e estratégias específicos. Tais dimensões são, portanto, genéricas (ou seja, passíveis de generalização para outros contextos e instituições) e dependentes de estratégias específicas para terem mais ou menos efetividade no sentido de influenciar os comportamentos individuais. Essas três dimensões são a programação, o relacionamento e o espaço.

Formularemos, abaixo, essas três dimensões em sua forma mais genérica – ainda que a partir de observações extraídas do estudo de caso realizado –, para depois, na seção seguinte, apresentarmos comentários mais específicos sobre o SESC-São Paulo.

Figura 1: Dimensões da mediação (elaboração própria).

I. PROGRAMAÇÃO

A primeira e mais direta das dimensões identificadas é a programação – não só por se tratar do canal mais oficial de comunicação com os públicos, mas também por essa esfera estar bastante relacionada à própria razão de ser da instituição.

Os estudos de caso realizados no âmbito das três unidades SESC pesquisadas mostraram como as diferenças nos conteúdos da programação incitam diferentes tipos de uso do equipamento por parte dos freqüentadores. Mais do que isso, alguns casos específicos mostraram como a exposição a um determinado conjunto programativo pode influenciar até mesmo o conjunto de hábitos e gostos que o indivíduo carrega para o conjunto de práticas culturais que ele realiza fora do SESC. No entanto, essas descobertas empíricas não significam, definitivamente, que a oferta de conteúdos culturais determine, sozinha, o padrão de consumo daqueles que estão a ela expostos – como mostramos no Capítulo I, o gosto por uma manifestação ou o aprendizado de seus códigos normalmente não é adquirido a partir do mero contato com esses conteúdos. Ao contrário, se a programação do SESC é capaz de influenciar as práticas culturais dos usuários, é porque ela está associada a outros esforços de mediação – nas dimensões do relacionamento e do espaço, como será mostrado adiante. Assim, é a vivência num ambiente institucional em que os conteúdos de programação são bem planejados e estão associados a outros esforços de mediação que deixa marcas no repertório cultural dos indivíduos e no seu leque de opções culturais. Isso está relacionado ao fato de esses ambientes funcionarem como instâncias de socialização e aprendizado – e, portanto, a programação terá tanto mais efeito em influenciar práticas e gostos culturais quanto mais força a instituição em que ela é oferecida tiver como instância de socialização (relação já apontada pelos autores da sociologia crítica da cultura).

A influência do SESC sobre os padrões de consumo cultural de seus usuários deve-se, em alguma medida, à adoção de objetivos institucionais

minimamente coesos expressos na programação (ainda que as estéticas dos conteúdos possam variar de unidade para unidade). Destacam-se, no caso do SESC-São Paulo, o objetivo explícito de educação informal e o direcionamento mais geral de privilegiar linguagens culturais que não são as mais comerciais⁸⁰, o que dá o tom geral da programação, garantindo um grau de coerência no conteúdo que se pretende transmitir aos frequentadores. Esse potencial de influência da instituição SESC-São Paulo nos padrões de práticas culturais dos indivíduos deve-se também, em alguma medida, ao fato de uma parte considerável dos usuários frequentarem as unidades há um longo período de tempo, o que os deixa mais expostos aos esforços de formação explicitados nos conteúdos da programação da entidade (e, nesse sentido, faz da instituição uma instância de aprendizado mais forte).

Ainda no que diz respeito à operacionalização dessa dimensão da programação, destaca-se que a noção de cultura utilizada pelo SESC- São Paulo, pelo fato de ser bastante abrangente (englobando diversos universos, como o das artes, dos esportes, do lazer, da sociabilidade e da alimentação), colabora para o enriquecimento das práticas culturais dos frequentadores, que parecem mais dispostos a experimentar manifestações culturais diferentes num contexto de diversidade como o do SESC. Por outro lado, e a despeito dessa diversidade, a relativa coesão dos ambientes culturais identificados em cada uma das unidades SESC pesquisadas também parecem exercer efeitos sobre essa disposição. Como a pesquisa mostrou, a construção desses ambientes culturais – de forma geral, o Pinheiros com um ambiente mais contemporâneo, o Pompéia com ímpetos mais sociais e integrativos (com espírito modernista, poderíamos bem dizer), e o Itaquera com ares de um clube ou centro campestre – e a programação de cada unidade se retro-alimentam, quer por escolhas dos funcionários, quer por preferências dos próprios artistas ou demais produtores culturais que prestam seus serviços ao SESC-São Paulo.

---

⁸⁰ Ou, segundo a fala de alguns funcionários da Administração Central entrevistados, aquelas que não estão associadas à indústria do entretenimento “de massa”, e que precisam de espaços institucionais alternativos para poderem se estabelecer.

Nesse âmbito das unidades, portanto, a programação, juntamente à identidade do espaço físico, acabam configurando a imagem que cada unidade têm perante aos usuários, e é nesse ponto que se identifica a mobilização dessa dimensão programação da mediação. Depoimentos como “o [SESC] Paulista geralmente tem mais teatro pra adultos” (matriculada, auxiliar de atendimento, 23 anos, selecionada na sala de ginástica do SESC Pinheiros), “nesta unidade venho mais para show de música” (matriculado, atendente, 26 anos, selecionado na sala de convivência do SESC Pompéia), “freqüentei bastante shows no Pompéia” (matriculado, agente de viagens, 48 anos, selecionado na sala de leitura do SESC Itaquera), “vou ao Vila Mariana pela programação de música” (freqüentadora sem carteirinha, aposentada, 69 anos, selecionada no café do SESC Itaquera), “aqui é mais cultura” (freqüentadora sem carteirinha, 56 anos, selecionada na sala de leitura do SESC Pompéia), entre outros, são exemplos de como essa dimensão programação é mobilizada no âmbito de cada unidade, influenciando na relação que os freqüentadores têm tanto com o ambiente institucional quanto com as próprias manifestações culturais em questão (já que a instituição assume o papel de mediadora na relação dos indivíduos com os conteúdos).

II. RELACIONAMENTO

A segunda dimensão que se identificou como importante na relação de mediação entre a instituição (e os produtos culturais de sua programação) e os públicos é a do relacionamento. Nessa esfera estão situados os mecanismos e estratégias que possibilitam a *apropriação* da instituição por parte dos públicos.

No âmbito dessa dimensão, dois principais fatores estão ligados ao potencial institucional de alterar a relação que os indivíduos têm com o universo cultural: a *proximidade* com que os freqüentadores percebem a instituição e a *imagem* que ela possui perante esses freqüentadores.

No SESC, o sentimento de proximidade que os freqüentadores das unidades pesquisadas têm em relação à instituição (algo que se pode notar

mais nas unidades Pinheiros e Pompéia, já que o número de entrevistados que freqüentam o Itaquera mais assiduamente foi menor) pode ser constatado, por exemplo, a partir de reclamações e reivindicações que os entrevistados elaboraram acerca de elementos da programação, códigos de conduta ou outros elementos, como por exemplo: “quando abriu esse SESC tinha muito show aqui, coisas interessantes; hoje em dia, para o meu gosto, não tem nada interessante” (matriculado, aposentado, 72 anos, selecionado no Espaço de convivência do SESC Pompéia), ou “estão faltando muitas coisas aqui” (freqüentador sem carteirinha, trabalhador eventual, 27 anos, selecionado na Sala de leitura do SESC Pinheiros, reclamando da oferta de livros do local). Outro indício é o próprio cuidado que os usuários demonstram, no geral, em relação ao patrimônio do SESC (computadores, livros, equipamentos, etc.), que foi mencionado mesmo pelos funcionários. Um terceiro indício é o fato de um número considerável de entrevistados ter se identificado como “sócio” das unidades, terminologia não oficialmente utilizada pelo SESC.

Percebe-se, que essa apropriação, por parte dos usuários (principalmente os mais assíduos) das disposições e do ambiente do SESC, interfere de maneira bastante positiva na apropriação posterior de conteúdos ou elementos mais específicos. Ainda que não se tenha pretendido fazer uma análise no nível psicológico dos entrevistados, essa interferência parece se explicar pelo que seria uma diminuição dos constrangimentos em relação ao produto cultural “estranho”, pelo fato de ele estar ambientado num contexto já conhecido. Resume bem essa idéia a frase *se está aqui é porque é para mim*, que apareceu de diferentes formas em algumas entrevistas.

O exemplo do SESC Itaquera, em contraste com os outros dois, é bastante expressivo para mostrar como diferentes graus de proximidade e apropriação em relação à instituição configuram diferentes disponibilidades para aderir ou não a alguns conteúdos da programação. Ainda que a unidade apresente também estratégias consideravelmente diferentes das demais nas dimensões programação e espaço, o fato de os públicos de Itaquera não serem assíduos configura uma relação mais fraca entre eles e a unidade, o que diminui o efeito que a instituição possui de aumentar suas disposições

para experimentar conteúdos novos (mais identificado nas unidades Pinheiros e Pompéia).

No caso estudado, algumas estratégias institucionais foram identificadas no que diz respeito ao estabelecimento dessa proximidade com o usuário. Merece destaque o posicionamento das unidades em relação ao seu entorno, que faz delas mais ou menos convidativas para os potenciais frequentadores assíduos (aqueles que vivem ou trabalham no entorno). Isso não diz respeito apenas aos padrões de construção e acabamento, como também a todo o relacionamento com o ambiente que está ao redor. Em entrevistas realizadas com funcionários, bem como em documentos pesquisados⁸¹, foram encontrados depoimentos sobre a prospecção que o SESC-São Paulo faz do local a ser instalada uma nova unidade na fase de seu planejamento (o que inclui a observação dos hábitos e padrões dos indivíduos que existem nesses locais), e também dos esforços de aproximação das pessoas do entorno na fase de implantação da nova unidade. Merece destaque também o fato de os equipamentos SESC serem pensados como multidisciplinares, o que parece colaborar bastante para a apropriação dos usuários, que pode se dar a partir de diversas entradas.

Além da proximidade, outro aspecto da dimensão relacionamento da mediação é a imagem do SESC-São Paulo. A imagem que a instituição carrega, tanto perante os públicos quanto perante os produtores culturais, foi construída gradativamente no decorrer da sua história, como mostramos no Capítulo II, e hoje pode ser considerada uma potencial ferramenta de mediação entre conteúdos e públicos. A percepção de que essa imagem influencia na relação de mediação surgiu principalmente a partir de depoimentos de usuários que se dispuseram a “experimentar” um conteúdo cultural a partir da justificativa de que, se ele está no SESC, é porque deve ser de qualidade – se a questão da proximidade poderia ser ilustrada pela frase *se está no SESC é porque é para mim*, a da imagem pode ser ilustrada pela frase *se está no SESC é porque é bom*. Depoimentos como “às vezes estou em casa e daí: ‘ah, vamos ver alguma coisa no SESC’, e acabo vindo sem

---

⁸¹ Destaca-se o trabalho de Colabone (2003) sobre o SESC Santo André.

conhecer mesmo” (matriculada, bibliotecária, 36 anos, selecionada na sala de ginástica do SESC Pompéia) são expressivos nesse sentido.

Essa imagem positiva do SESC-São Paulo no que diz respeito a suas formas de atuação e aos serviços prestados também é percebida pela classe de produtores culturais e por outros interessados no campo da cultura, que freqüentemente apontam a entidade como um dos principais atores desse contexto. Esse reconhecimento da esfera da produção faz com que artistas ou produtores culturais considerados de alta qualidade apresentem seus trabalhos freqüentemente nas unidades SESC, o que alimenta a imagem positiva que o público tem da instituição.

Pode-se dizer que, ainda que as estratégias definidas na dimensão programação da mediação levem em conta as respostas dos públicos (e, por consequência, sejam alimentadas em alguma medida por eles), e algo parecido possa ser dito em relação à dimensão espaço (que será explorada a seguir), é a dimensão relacionamento aquela em que as estratégias construídas são mais permeáveis à participação do público – já que as estratégias mobilizadas nessa dimensão envolvem, por definição, a interação entre público e instituição.

III. ESPAÇO

A última dimensão que identificamos como central na relação de mediação é o espaço físico. Relacionados a essa dimensão estão a disposição e os padrões dos espaços internos das unidades e também seu posicionamento em relação ao entorno, que já foi brevemente mencionado.

Em primeiro lugar, identifica-se que algumas disposições espaciais são mais eficazes no sentido de propiciar fluxos de pessoas e de conhecimentos. Processos de aprendizado e compartilhamento de códigos, linguagens e idéias foram mais identificados em situações que propiciam o convívio, tanto com outros indivíduos quanto com determinados produtos culturais. E a observação empírica identificou que tais situações de convívio são particularmente incentivadas por espaços mais contínuos e com disposições multidisciplinares – casos exemplares

são a sala de leitura, jogos, internet e música do SESC Pinheiros e o modelo dos galpões do Pompéia.

Ainda nesse sentido, a pesquisa constatou que, nesses ambientes mais propícios aos fluxos de pessoas e conhecimento, muitas vezes o primeiro contato com um conteúdo cultural novo se dá de maneira circunstancial ou acidental (por exemplo, em casos em que o conteúdo é disponibilizado “no meio do caminho” do usuário, ou em ambientes em que existam outros usuários praticando determinada atividade cultural), e que esse consumo, a princípio passivo, pode despertar o interesse pelo aprendizado das referências e linguagens do universo em questão e incitar o surgimento posterior do gosto.

Registra-se que a questão da influência do espaço no comportamento dos indivíduos e no resultado de processos de criação ou aprendizado é freqüentemente encontrada na literatura de administração e economia, em estudos que se debruçam especificamente sobre tipos de disposição de espaço de trabalho mais propícios a fomentar os fluxos de conhecimento e a criar ambientes de trabalho criativos. Nesses estudos, as disposições do espaço aparecem como agentes de geração de novos padrões organizacionais e de trabalho, que têm como característica principal a interação e a facilidade de comunicação interpessoal (Penn et al, 1999). A literatura destaca a importância desses modelos de espaço que favorecem a comunicação principalmente em locais de produção de bens ou serviços que envolvem conhecimento ou criatividade (Venezia et al, 2008; Boutellier et al, 2008). A idéia central é a de que quanto maior a possibilidade de interação entre as pessoas envolvidas no projeto, mais rapidamente o conhecimento flui e mais há espaço para a diversidade e a proliferação de idéias. Pesquisas nessa área indicam, por exemplo, que, no geral, um espaço de trabalho multi-disciplinar é mais eficiente do que um espaço dividido por células de trabalho específicas quando se trata de um tipo de produção que envolve conhecimento ou criatividade. Assim, ainda que se trate de contextos essencialmente diferentes, as constatações trazidas neste trabalho sobre a maior adequação de espaços multi-disciplinares e contínuos quando se trata de incentivar os fluxos de pessoas e aprendizados têm alguma semelhança

com os achados dessa literatura.

De outro lado, e ainda relacionado à dimensão espacial da mediação, identifica-se que determinados padrões espaciais, no que diz respeito a acabamento e estética, parecem causar constrangimentos nos usuários, o que dificulta o processo de apropriação, por parte desses, do ambiente e das disposições institucionais e dos conteúdos da programação – o que está relacionado à dimensão do relacionamento abordada anteriormente.

A pesquisa realizada no SESC sugeriu que os limites desses padrões (que são, antes de mais nada, arbitrários, já que envolvem questões estéticas) estão relacionados principalmente ao entorno das unidades. Em outras palavras, os padrões de construção da unidade Pinheiros podem não ser sofisticados em absoluto, mas são percebidos como tais (pelos usuários entrevistados que declararam constrangimento em adentrar a unidade pela primeira vez, ou mesmo que se mostraram hesitantes em freqüentar determinados espaços) no contexto em que estão situados, ou seja, em relação ao padrão da porção do bairro de Pinheiros em que o SESC está instalado. Se, de um lado, no que diz respeito ao caso Pinheiros, pareceu bem justificada a opção institucional de fazer uso desses padrões estéticos em consonância ao tipo de ambiente cultural que se pretende estabelecer na unidade (pensado para dialogar com a arte e a cultura contemporâneas), e com o intuito de ampliar o repertório de referências estéticas dos usuários, de outro lado, dada a especificidade e a complexidade desses conteúdos, seriam necessárias estratégias de mediação mais bem-estruturadas - (adentrando as dimensões da programação e do relacionamento) para que a formação de públicos ocorresse de forma mais eficaz.

Por fim, ainda no que tange a dimensão espaço, apesar de não ter sido objetivo desta pesquisa, surgiram alguns indícios que sugerem que instituições como o SESC (centros multidisciplinares de cultura ou de lazer) têm um papel importante na transformação de regiões da cidade – o que se manifesta tanto a partir da valorização de algumas áreas do entorno do equipamento tanto pela própria geração de empregos e fluxos de pessoas que sua chegada propicia. Depoimentos apresentados no Capítulo IV sobre o que a chegada do Pompéia

representou para o bairro são bastante ilustrativos nesse sentido. As observações do entorno do Pinheiros antes e depois da implementação do SESC também são ilustrativas. Destaca-se também o já mencionado trabalho de Colabone (2003) sobre o SESC Santo André.

MEDIAÇÃO NO SESC-SÃO PAULO

Programação, relacionamento e espaço são, portanto, três dimensões da capacidade de mediação institucional – ou seja, três esferas nas quais a instituição pode mobilizar estratégias específicas para aproximar os públicos dos conteúdos culturais. Tais dimensões, apesar de terem sido construídas a partir de observações e exemplos extraídos do estudo do caso SESC-São Paulo, podem ser generalizáveis para outros contextos institucionais, já que consistem em esferas de atuação e não em estratégias específicas. Apresentadas essas conclusões de ordem mais genérica, cabe ainda tecer alguns comentários finais sobre a mediação como se dá no SESC-São Paulo.

Em primeiro lugar, de forma mais geral, constata-se que esta pesquisa confirmou a hipótese inicial de que o SESC-São Paulo, por meio de sua atuação, pode produzir o efeito de diversificar o leque de práticas culturais dos seus freqüentadores e, portanto, de impactar na relação que esses têm com o universo da cultura (sempre entendendo “cultura” a partir de uma visão ampla e não hierarquizada de manifestações, e não reduzindo o conceito apenas aos produtos artísticos). Fundamentais para que se considere tal hipótese como comprovada são, de um lado, os relatos em que os entrevistados explicitam terem aderido a determinadas manifestações culturais no contexto do SESC, ou terem “passado a gostar” de determinados conteúdos após o contato via SESC, ou terem “aprendido a praticar” certas atividades no âmbito da instituição (o que significa um aumento qualitativo no conjunto de práticas culturais desses freqüentadores), bem como relatos em que os entrevistados assumem só praticar determinadas manifestações no âmbito do SESC, o que indica que, ainda que a instituição possa não estar relacionada à origem da prática ou do gosto, é a sua existência

que permite que esses indivíduos exerçam tais práticas ou gostos (assim, se não se pode afirmar que a proximidade com a instituição aumenta qualitativamente o conjunto de prática desses indivíduos, ao menos se pode afirmar que ela o aumenta quantitativamente).

O potencial que a instituição possui de ampliar e diversificar o conjunto de opções de práticas culturais dos seus freqüentadores é explicado a partir da sua capacidade de mediação, ou seja, sua capacidade de fazer a ponte entre seus públicos e os conteúdos culturais de sua programação – o que passa por possibilitar que o público tome conhecimento dos códigos e linguagens envolvidos nesses conteúdos (ou seja, envolve necessariamente um processo de aprendizado). A capacidade de mediação do SESC-São Paulo está relacionada ao fato de que três dimensões apresentadas (programação, relacionamento e espaço) estarem bastante alinhadas em prol de alguns objetivos institucionais, ou seja, funcionarem conjuntamente. Como podemos apreender dos capítulos anteriores, a programação é pensada a partir dos espaços físicos disponíveis; a adesão dos freqüentadores à programação se explica em parte pelo relacionamento que esses têm com a instituição; o relacionamento é trabalhado a partir de apropriações que passam pelo espaço; o relacionamento é alimentado por uma programação que oferece diversas portas de apropriação; a estética da programação apresenta muitas vezes afinidades com a estética dos espaços; entre outros exemplos de como essas dimensões se articulam.

Essa articulação é fundamental para o estabelecimento do que estamos chamando de *ambientes culturais*, que puderam ser identificados em cada uma das unidades, como também em disposições espaciais mais específicas (como salas, por exemplo). Esses ambientes estão relacionados ao “espírito” das unidades/espaços e são resultantes da interação entre identidade da programação, identidade do espaço físico e padrão de uso que os freqüentadores costumam fazer dessas disposições (construído historicamente). No caso do SESC, os ambientes culturais pareceram, mais do que cada um desses elementos separadamente, ter influência central na definição dos tipos de uso que os freqüentadores fazem dos equipamentos SESC – e nesse sentido, estão

bastante relacionados ao potencial que a instituição têm de influenciar a relação dos indivíduos com a cultura. Pelo que se pode apreender do estudo do caso SESC, esses ambientes culturais pressupõem um mínimo grau de coesão e coerência, e, portanto, sua existência parece estar condicionada à articulação e ao alinhamento de estratégias das três dimensões apresentadas acima⁸².

No que diz respeito a esse constatado potencial institucional de, por meio da mediação, incitar novos hábitos e práticas culturais nos públicos, convém explicitar algo que o leitor já deve ter apreendido da leitura dos quatro capítulos anteriores: o fato de a matriz explicativa utilizada no âmbito desta pesquisa ter sido de ordem muito mais compreensiva do que causal. Assim, influências como a das diretrizes e ambientes culturais do SESC no padrão de práticas culturais nos freqüentadores (Capítulos III, IV e V), bem como a dos entornos sobre os ambientes culturais que se estabelecem nas unidades SESC (Capítulos III, IV e V), bem como a do ambiente cultural da cidade sobre as pautas e diretrizes do SESC (Capítulo II), explicam-se muito mais pela identificação de afinidades mútuas e de valores simbólicos compartilhados do que propriamente por uma relação de causa e efeito. Da mesma maneira, as vias de explicação não são de mão única, já que as afinidades se retro-alimentam – por exemplo, o ambiente cultural, em sua definição, *é influenciado* pelo padrão de relacionamento que os usuários estabelecem com a unidade (e pelas práticas culturais que os usuários exercem e associam a ela), mas ele também *influencia* esse padrão de relacionamento e o tipo de uso que é feito do espaço em questão.

A) GENERALIDADE NOS VALORES E NO TRATAMENTO DO PÚBLICO

A despeito da mencionada articulação entre as dimensões da mediação em prol de objetivos institucionais, constatou-se que algumas estratégias de

---

⁸² Por essa razão, optamos por não apresentar esse conceito de ambiente cultural como algo generalizável para outros contextos institucionais. No estudo de caso realizado, essa categoria emergiu de contextos em que se notava um alinhamento entre as estratégias relacionadas a programação, relacionamento e espaço. Pesquisas empíricas em outras instituições precisariam ser realizadas para identificar se a existência desses ambientes como influenciadores das práticas culturais pode ser notada em contextos em que não haja esse alinhamento.

mediação de que a instituição SESC-São Paulo lança mão são consideravelmente genéricas. Se, de um lado, encontra-se bastante enraizado, nos diversos níveis institucionais, o objetivo de formação e educação dos frequentadores por meio da cultura, por outro lado, os próprios conteúdos que se pretende transmitir no processo educativo não formam um conjunto de contornos bem definidos, e os públicos que são alvo dessa missão são tratados de forma bastante abstrata. Vejamos por que a segunda dessas constatações (o tratamento do público como uma entidade abstrata) é mais problemática do que a primeira (a imprecisão no conjunto de valores a serem transmitidos).

O fato de ter sido identificada uma generalidade no “caráter educativo” da instituição não é propriamente problemático pois, ao que parece, trata-se de uma opção clara e não de uma imprecisão de objetivos. O diretor do SESC-São Paulo, em entrevista, definiu a instituição como “uma agência de educação informal”, como algo “muito maior do que uma agência cultural ou uma agência esportiva”. A missão do SESC-São Paulo, como definida por ele, é a “educação para a cidadania”, no sentido amplo, e entendida no contexto de uma educação permanente: “porque a educação escolar é apenas parte do processo de educação permanente. Eu quero trabalhar para a formação para a vida, e não para a formação para a produção.” (Diretor regional do SESC-São Paulo). Cultura, esporte, alimentação, lazer, saúde, meio-ambiente, são, então, entendidos na instituição como ferramentas pelas quais se desenvolve esse processo de educação, que é, portanto, informal e amplo. Daí o seu caráter genérico: o objetivo parece ser menos ensinar algum conteúdo específico do que ensinar a pensar, a construir uma capacidade crítica e a relaciona-se com a comunidade e com o entorno.

Nesse sentido, uma hipótese secundária que tínhamos, no início da pesquisa – a de que o SESC-São Paulo, por conta de suas ações institucionais, teria influência positiva no sentido de formar públicos –, é apenas parcialmente confirmada. Não foram identificadas, do lado da instituição, estratégias sistemáticas e específicas no sentido de formação de público para alguma manifestação cultural específica, já que o objetivo parece ser o de uma educação

mais ampla – em outras palavras, a cultura é entendida como um meio e não como um fim. No entanto, identificamos, em muitos dos discursos dos usuários entrevistados, depoimentos que confirmam que eles conheceram algumas linguagens culturais no âmbito do SESC (ou “passaram a gostar” depois de conhecer no SESC, ou “aprenderam” a fazer/frequentar no SESC, entre outras variações encontradas), o que indica que tanto o caráter educativo mais geral, quanto também alguns esforços específicos mais pontuais da programação ou da adequação do espaço físico, colaboraram para a adesão a manifestações específicas, e portanto, para a formação de públicos (ainda que indiretamente).

O que se pode comentar a respeito disso, é que ficou claro que o SESC-São Paulo tem os caminhos de mediação abertos e já consideravelmente bem desenvolvidos, caminhos esses que poderiam ser mais bem aproveitados no esforço de aumentar a adesão dos públicos às manifestações culturais específicas da programação, especialmente àquelas que envolvem o aprendizado de linguagens mais complexas, como as artísticas. Isso porque, em diversos momentos da pesquisa, teve-se a impressão de que, ao optar por colocar na programação manifestações culturais (esportivas, artísticas, intelectuais e etc.) mais complexas, a instituição estava mais interessada em dialogar com a esfera da produção dessas manifestações do que em fazer com que o “grande público” de fato se apropriasse delas (e, nesses casos, houve a percepção da cultura como um fim e não como um meio). Já que existe uma opção clara em se estabelecer o diálogo com as vanguardas culturais “de qualidade” (como expuseram os funcionários entrevistados), então seria adequado também que houvesse sim estratégias de formação mais específicas para que os diversos públicos pudessem se apropriar desses conteúdos – ainda que a formação mais genérica e ampla continuasse sendo a principal razão de ser da instituição.

A generalidade com que o SESC-São Paulo parece enxergar seus públicos, esta sim, é mais problemática. Nos discursos dos funcionários entrevistados, o “público” é sempre tratado de uma forma abstrata e homogênea, principalmente por aqueles que se encontram em postos mais altos de gestão. Como já foi mencionado, existem alguns dados, com base anual, sobre os

freqüentadores matriculados (os comerciários e suas famílias), colhidas no momento em que eles efetivam ou renovam sua matrícula. No entanto, há pouca informação sobre os usuários (aqueles que possuem carteirinha mas não são comerciários) – e não há acesso liberado a essas informações –, e praticamente nenhuma informação sobre os freqüentadores sem carteirinha. Poucos estudos de público foram realizados durante a história do SESC-São Paulo, e de forma pouco sistemática. Ainda que, no dia-a-dia das unidades, os funcionários de mais baixo escalão tenham uma relativa proximidade com os freqüentadores mais presentes e saibam algumas informações sobre eles, o fato de não haver uma coleta de dados sistemática sobre os públicos é problemático, pois pode colocar em xeque os próprios objetivos educativos da instituição – não seria absurdo que se questionasse a credibilidade dos esforços para educar um “público” de que a instituição proponente mal tem informações.

Algumas informações extraídas de entrevistas com funcionários apontam pistas de como esse tratamento generalizado dos públicos se constrói e se sustenta na instituição. Ele parece estar relacionado ao valor, carregado pela instituição, de se tratar da mesma forma todos os tipos de públicos, manifesto em depoimentos como:

O SESC trabalha com homem, mulher, criança, gay, rico, pobre, com todo mundo. [...] Você sabe que nós temos a internet como ferramenta de inclusão e desenvolvimento. Então temos o programa de Internet Livre, que é uma sala aberta, livre para quem quiser usar [...] Lá [...] vemos meninos de rua jogando games. É um direito dele, ele foi lá, entrou na fila, é um direito dele! [...]Ao lado dele, você tem um executivo, de terno Armani, lá trabalhando! Então o garotinho tem que aprender a lavar a mão, a não desrespeitar ninguém [...] e, do outro lado, o executivo tem que respeitar também. (Diretor do SESC-São Paulo).

Nesse sentido, pode haver uma confusão, no discurso institucional, entre tratar os públicos como iguais no sentido político e tratar os públicos como iguais no sentido sociológico. No entanto, parece ser mais apropriado separar essas duas esferas: conhecer as diferenças entre os públicos e planejar maneiras diferentes de atingi-los, para garantir que as ações e diretrizes institucionais sejam mais embasadas e efetivas, não implica em abrir mão daquilo que é um

valor mais abstrato, o reconhecimento de uma igualdade de direitos e deveres entre os diferentes indivíduos⁸³.

B) POR QUE O SESC-SÃO PAULO?

Uma questão sobre a qual devemos formalizar uma reflexão, nesta seção conclusiva, é a seguinte: por que o SESC-São Paulo parece ter mais influência na configuração de padrões de consumo cultural dos seus freqüentadores do que outras instituições culturais? Afinal, não são raras, tanto na mídia comum quanto em publicações mais específicas do setor cultural, críticas a museus, ONGs, associações e outras entidades que falham em suas tentativas de ter algum impacto sobre os padrões de consumo cultural dos indivíduos ou de certos grupos. Deixando de lado as próprias definições de cultura adotadas, que influenciam no sucesso ou fracasso dessas tentativas (como colocamos no Capítulo I, muitas das tentativas de “democratização” tomam por cultura apenas o universo das manifestações artísticas mais legítimas), o que mais configura o potencial de uma instituição para alterar o padrão de consumo cultural de um grupo ou indivíduo?

Em primeiro lugar, o alinhamento de objetivos e estratégias (ainda que genéricos) das três dimensões da mediação e a construção de ambientes culturais minimamente coesos, como apontamos acima, parece fundamental para o sucesso do caso SESC-São Paulo. Convém lembrar, nesse sentido, a preocupação explicitada por uma funcionária da Administração Central, já mencionada no Capítulo II, de construir um “todo que faça sentido” dentro das unidades, de forma que os usuários possam “entender” os valores culturais transmitidos a partir de diversos elementos. Um comentário do Diretor do SESC-São Paulo também aponta para o mesmo sentido: “O SESC funciona porque temos uma visão muito clara do que nós somos. Mais importante do que nossos

---

⁸³ A esse respeito, convém retomar a discussão apresentada no Capítulo I e relembrar um dos problemas que Fleury e Fabiani atribuem a alguns teóricos e *policy-makers* que tratam de políticas de ampliação do acesso à cultura: o tratamento do “público” como uma categoria homogênea e idealizada.

equipamentos, nossos funcionários [...], é a nossa proposta: para que existe a entidade, o que ela faz, a essência dela” (segundo ele, a missão da entidade é a educação para a cidadania).

Uma segunda resposta para a questão colocada passa pelo fato de que o SESC-São Paulo, e mais especialmente cada uma de suas unidades, configuram-se como instâncias de socialização que, apesar de não serem tão fortes como, por exemplo, a instituição familiar e a escolar (em que os indivíduos adentram ainda crianças e permanecem por longos períodos de tempo), são aparentemente mais fortes do que outros centros culturais que se dedicam única e exclusivamente a formar públicos para manifestações artísticas. Isso está relacionado *i)* ao fato de o SESC-São Paulo ter como um de seus objetivos a educação informal, algo que é mais amplo do que a mera formação de públicos para determinadas manifestações culturais (todo o ambiente criado é no sentido de propiciar aprendizado em diversas esferas, não só aprendizado das linguagens artísticas, por exemplo, como acontece nos centros culturais que se restringem a essas manifestações); e *ii)* ao fato de a instituição posicionar-se não apenas como uma instituição cultural, no sentido estrito, mas como uma instituição que têm por objetivo o desenvolvimento pessoal e o bem-estar de seus freqüentadores, o que a configura como uma instituição multi-disciplinar. Esse último fator está bastante relacionado às constatações, proveniente das entrevistas com usuários, de que os indivíduos freqüentam as unidades SESC durante longos períodos de tempo (como as entrevistas mostraram, não é incomum encontrar usuários que freqüentam o SESC há mais de uma década) e de que o fazem com relativa assiduidade. Tudo isso explica o fato de as unidades SESC, apesar de se configurarem como instâncias de socialização mais fracas do que a escola, por exemplo, têm um considerável potencial de influenciar hábitos e práticas culturais. Vale pontuar que, ainda que a importância das instâncias de socialização na conformação dos hábitos culturais esteja presente nos trabalhos de Pierre Bourdieu, pouco enfoque foi dado, por parte da chamada sociologia crítica da cultura, ao papel de instâncias de socialização secundária.

Um terceiro fator que diferencia o SESC de outras instituições e colabora para o seu bom funcionamento, este menos importante para os fins deste trabalho por não estar diretamente relacionado ao seu potencial de influenciar nas práticas culturais dos públicos, é a própria estrutura da entidade: o fato de a organização não ter “compromisso político de ordem partidária, nem de um lado e nem de outro” (Diretor do SESC-São Paulo), o que garante uma certa estabilidade em suas principais diretrizes. Segundo o mesmo entrevistado, o SESC não é uma “instituição propriamente pública”. Ele argumenta:

[...] de um lado temos recursos garantidos por lei, então alguém vem e diz, então vocês são públicos. Mas nós somos privados. A arrecadação que nos mantém não é pública, mas é obrigatória por lei. É mais do que isso, temos prestação de contas ao TCU [Tribunal de Contas da União] (Diretor do SESC-São Paulo).

C) COMENTÁRIOS SOBRE O CASO

Convém, por fim, retomar brevemente algumas constatações e comentários mais pontuais, que apareceram no decorrer dos capítulos e que merecem mais destaque.

É interessante retomar a questão da autonomia de cada unidade. As entrevistas com funcionários apontaram que cada unidade possui um considerável grau de autonomia, tanto no que diz respeito à definição da programação quanto no que tange o estabelecimento de orçamentos e prioridades (ainda que tudo isso passe por análise e aprovação da Administração Central). Por outro lado, o diretor do SESC-São Paulo, Danilo Santos de Miranda, parece ser bastante presente também na definição de algumas diretrizes das unidades (a julgar pelo seu nível de informação), além de ser uma figura bastante forte e carismática, tanto dentro da instituição quanto na mídia e no campo da cultura (é bastante comum ouvir, nesse meio, que um dos principais fatores que explicam o sucesso do SESC-São Paulo em relação às demais administrações estaduais é o seu diretor). Seria interessante uma análise mais detalhada do arranjo institucional que possibilita essa conciliação entre centralização e

descentralização. É interessante também destacar que boa parte dessa diferença entre as unidades se explica a partir do entorno em que elas estão sediadas, mostrando que há graus de enraizamento e troca relativamente altos.

Antes de entrar nos comentários sobre os públicos, é o caso de retomar, ainda do lado institucional algumas constatações específicas que se relacionam a duas daquelas três dimensões da mediação apresentadas acima. Começemos por uma questão que se fez presente em diversos momentos da pesquisa e que diz respeito essencialmente a essa dimensão programação da mediação. Ainda que exista, como foi apontado, uma relativa coesão da programação (tanto em termos de diretrizes centrais quanto em termos de identidade de cada unidade específica) e que isso represente um tipo de estratégia de mediação entre conteúdos e públicos⁸⁴, muitas vezes estabelecer essa identidade não pareceu suficiente para que se concretizasse todo o potencial de mediação da instituição. Como já foi dito, questões como *para quem é o SESC? Suas ações e programações privilegiam o público ou a esfera da produção cultural?* apareceram e reapareceram em diversos momentos da pesquisa. Como era de se esperar, a diretriz oficial é a de equacionar os interesses envolvidos nas duas esferas, fomentando o campo da produção cultural e, ao mesmo tempo, colaborando com o desenvolvimento cultural e educacional dos frequentadores. No entanto, como já foi apontado no Capítulo III, apenas disponibilizar uma programação “de qualidade” para os frequentadores (vale dizer, em padrões pautados pela própria esfera da produção cultural), sem trabalhar clara e sistematicamente estratégias que facilitam a apreensão desses conteúdos por parte do público que não dispõe dos códigos necessários para sua fruição, muitas vezes não parece ser suficiente para garantir a adesão dos potenciais públicos, principalmente quando se trata de manifestações artísticas mais complexas (entendidas como aquelas que envolvem um universo de referências e códigos mais complexos e específicos).

Em segundo lugar, no que diz respeito à dimensão do espaço, vale retomar uma questão que também se fez presente em diversas ocasiões durante a

---

⁸⁴ O que parece estar bastante relacionado ao tempo de existência de cada unidade, suficiente ou não para consolidar um ambiente cultural próprio e uma imagem própria no cenário cultural da cidade.

pesquisa: apesar de o SESC Pompéia ser freqüentemente citado como um modelo físico/espacial/estético de grande sucesso, é curioso notar que os elementos que o caracterizam são pouco reproduzidos nas unidades do SESC que foram construídas posteriormente.

Há também algumas descobertas relacionadas aos públicos do SESC que foram mencionadas no decorrer dos capítulos e merecem ser retomadas aqui, pelo fato de questionarem o senso-comum e mesmo outras teorias. A primeira delas é a identificação de alguns entrevistados que mostraram dominar consideravelmente o repertório de linguagens e referências do universo cultural de que gostam, mesmo quando se trata de conteúdos culturais não eruditos. Isso foi encontrado nas três unidades SESC pesquisadas: um entrevistado do SESC Pinheiros que dominava uma quantidade considerável de informações sobre o cinema e a música da indústria do entretenimento, outro entrevistado do Pinheiros que mostrou grande domínio sobre as origens e referências da dança de rua (em suas diversas variações), uma entrevistada no Pompéia que discorreu sobre os livros e autores de espiritismo, uma entrevistada no Itaquera que mostrou conhecimento ao comparar as práticas do tênis e do vôlei. Esses achados são interessantes para quebrar a idéia, associada ao senso comum, de que falar em “domínio das referências de um determinado universo cultural” só faz sentido quando se trata de manifestações artísticas ou intelectuais eruditas, que envolvem um sistema de códigos e referências mais complexos. Em outros termos, esses achados mostram que a cultura chamada “de massa” também pode ter seu papel de despertar processos cognitivos e mobilizar capacidades intelectuais. Assim, ainda que não haja dúvidas de que seja necessário incentivar a difusão de outros “tipos” de cultura, que não estão fazendo parte da indústria da comunicação e do entretenimento e que envolvem códigos e referências mais complexos (e são capazes, portanto, de desencadear processos de aprendizado maiores e mais completos), também não parece correto afirmar que os produtos culturais “de massa” desencadeiem *necessariamente* um consumo “passivo” (como sugerem alguns autores, como Barbero, 1998). Dito de outro modo, a cultura que é chamada por esses autores como “de massa”, ao que parece, não necessariamente deixa de aumentar a capacidade cognitiva daqueles que a

consomem, ainda que muito provavelmente esse aumento seja inferior àquele provocado pelo consumo de produtos culturais que envolvem códigos mais complexos. O objetivo deste trabalho, como já foi dito, não é o de discutir os adjetivos associados à palavra cultura (massificada, popular, erudita, e etc.) ou as diferenças entre os efeitos gerados pelo consumo de cada um desses tipos de cultura, e muito menos o de proferir que a chamada cultura “de massa” deva ser utilizada como ferramenta de educação. Fica apenas a sugestão de que enxergar as práticas culturais que envolvem produtos mais comerciais como algo necessariamente passivo pode ser uma visão excessivamente intelectualista.

Outra constatação do lado do público é a que diz respeito aos idosos: se algumas pesquisas apontam que essa é uma das faixas etárias que menos realizam práticas culturais externas, identificou-se, no âmbito do SESC, algo que contraria essa tendência: os idosos parecem ter uma pré-disposição especial para freqüentar os eventos e cursos oferecidos nas unidades, e parecem demonstrar menos constrangimentos em aprender novas linguagens e códigos. Ainda que não se possa afirmar com precisão se é o SESC o responsável por essa maior pré-disposição (já que se poderia sustentar que a instituição apenas atrai os idosos que já possuem essa disposição por conta de outros fatores), o fato é que é no âmbito do SESC que esses idosos encontram espaço para exercê-la.

Um terceiro comportamento que pode ser visto como “atípico” foi constatado nas entrevistas: o discurso de protesto em relação a algumas manifestações da indústria do entretenimento, que apareceu com certa recorrência entre entrevistados com baixo nível de escolaridade e baixo perfil ocupacional. Manifestações anti-novela nas unidades Itaquera e Pinheiros, protestos anti-“enlatado americano” na unidade Itaquera, anti-Revista Veja (e jornais e revistas, no geral) na unidade Pinheiros, são exemplos desse comportamento. Esses achados são interessantes porque contrariam o padrão de consumo de pessoas de menor escolaridade e renda, que normalmente é mais pautado pelos entretenimentos mais massificados (que envolvem muita propaganda, que têm distribuição de longo alcance e que são permeados por códigos relativamente simples). Novamente, não se pode afirmar em que medida

o SESC o responsável por disposição a não consumir esses conteúdos, já que se poderia sustentar que a instituição apenas aqueles que já possuem essa disposição por conta de outros fatores. Por outro lado, novamente, é no âmbito do SESC que tais pessoas encontram a possibilidade de fugir desse padrão de práticas culturais⁸⁵.

NOVAS POSSIBILIDADES DE PESQUISA

Como já foi mencionado no início deste trabalho, não dispomos, no país, de muita tradição em estudos sobre práticas culturais e sobre públicos de manifestações culturais específicas. A constatação dessa escassez – que se nota tanto entre os estudos públicos e mais amplos (como levantamentos sistemáticos com base nacional, por exemplo, como há em diversos outros países) quanto entre os estudos mais específicos de instituições culturais (como estudos de públicos de museus, de centros culturais, entre outros) – é bastante problemática, pois sugere que as políticas públicas ou institucionais para ampliar o acesso à cultura, ou para formar públicos, ou para educar por meio da cultura são planejadas sem que se conheça precisamente o seu público-alvo e os processos envolvidos na adesão a determinados tipos de cultura. O fato de não possuímos tradição nesse tipo de estudos deixa diversas lacunas que podem ser exploradas por outras pesquisas.

Dadas as especificidades e as deficiências do ensino público brasileiro, e constatada a importância da instituição escolar como uma instância de socialização importante na definição dos padrões de consumo de cultura, seria

---

⁸⁵ Ainda sobre esses discursos, é interessante associá-los a uma formulação de Pierre Bourdieu que foi apresentada no Capítulo I: “em matéria de gosto, [...] toda determinação é negação, e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão [...] aos outros gostos, aos gostos dos outros” (BOURDIEU, 2007a, p. 56). Os discursos, encontrados entre os usuários do SESC, em oposição a alguns produtos culturais mais comerciais podem ser compreendidos na chave proposta pelo autor: por estarem presentes no ambiente do SESC, que é uma instituição reconhecida por difundir produtos culturais que não têm espaço na “indústria cultural” (nas palavras dos próprios funcionários entrevistados), esses indivíduos associam-se a ao tipo de produto cultural oferecido na instituição, distinguindo-se daqueles que consomem os produtos que o SESC, de certa forma, rejeita.

extremamente bem vinda uma pesquisa que estudasse, num nível amplo, a relação entre padrões de educação e padrões de práticas culturais no cenário nacional. Considerando que possuímos, no país, uma diferença considerável entre o padrão de educação fornecido nas escolas públicas e nas escolas privadas, seria bastante interessante explorar como essas diferenças interferem nos hábitos culturais dos indivíduos.

Ainda relacionado a esse aspecto, um fato novo que se impõe no país a partir dos últimos anos é o crescimento expressivo do número de faculdades privadas, o que resulta num aumento da proporção de indivíduos com formação superior. Certamente os cursos de formação de menor qualidade impactam de forma diferente no perfil de práticas culturais dos indivíduos – de modo que talvez não se possa atribuir ao grau de escolaridade um peso tão grande na explicação das diferenças entre os perfis de práticas culturais. Enfim, essas relações também mereceriam ser exploradas.

Outro aspecto que não foi muito bem explorado nessa pesquisa e que mereceria mais atenção é a relação entre praticar e consumir cultura. Resultados de outras pesquisas (como Botelho e Fiore, 2005), mostram que os indivíduos que praticam alguma atividade amadora têm uma chance consideravelmente maior de praticarem cultura como público. Em algumas das entrevistas realizadas no SESC, os indivíduos altamente praticantes de cultura e públicos de manifestações mais sofisticadas revelaram exercer ou já ter exercido alguma atividade amadora. Valeria o esforço de identificar, com mais precisão, os efeitos dessas atividades.

Também precisaria ser mais bem explorada a relação entre consumos de gêneros culturais específicos, no sentido de identificar mais precisamente em que medida há incoerências (ou *dissonâncias*, nos termos de Bernard Lahire) entre os graus de legitimidade de cada gênero consumido. Nesse sentido, também seria interessante avaliar a existência de gêneros culturais que têm seus consumos estimulados mutuamente – por exemplo, o costume de assistir a jogos de futebol é correlacionado ao costume de assistir a jogos de basquete? Ou ainda, gostar de ópera influencia o gosto pela música clássica de forma mais geral?

Em relação ao contexto específico do SESC, seriam interessantes outras pesquisas que colaborassem para melhorar a imagem que a instituição tem de seus públicos, que é hoje excessivamente genérica e abstrata (diversos recortes de pesquisa podem ser pensados nessa direção, mas convém pontuar que seria especialmente interessante envolver uma etapa quantitativa, de modo que se pudesse ter uma idéia mais geral sobre o conjunto de todos os usuários). Ainda no âmbito do SESC, identificou-se que há espaço para uma abordagem da instituição que se dê a partir da sociologia política – o que poderia colaborar para a compreensão dos quadros de gestão da instituição, do arranjo institucional que permite a descentralização de algumas decisões, do processo de seleção dos fornecedores (produtores culturais, arquitetos, etc), das relações com esferas políticas, entre outros aspectos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou abordar a prática cultural como uma relação de duas mãos, ou seja, influenciada não só pelas disposições individuais e sociais que o indivíduo carrega, mas também pelas disposições, ações e valores carregados pela própria instituição que carrega as atividades culturais em sua programação, que são também construídos socialmente e no decorrer da trajetória da instituição. Mais do que isso, procurou explorar os elementos e as dinâmicas associados a essa capacidade institucional de influenciar no conjunto de práticas e hábitos culturais dos indivíduos e grupos, que está relacionada ao que chamamos de capacidade de mediação.

É importante chamar atenção, nessas considerações finais, para o fato de que as estratégias de mediação institucionais são tão mais eficazes, quaisquer que sejam seus fins, quanto mais a instituição conhece seus públicos e as dinâmicas envolvidas no processo de adesão a certas manifestações culturais – e, nesse ponto, a sociologia pode trazer colaborações essenciais.

Uma das principais intenções desta pesquisa foi justamente a de colaborar para a aproximação das discussões feitas na sociologia, acerca dos fatores que

moldam as práticas culturais dos indivíduos e grupos sociais, das discussões sobre ampliação do acesso a determinados bens culturais da forma como são feitas na esfera das políticas públicas (governamentais ou de instituições privadas para fins públicos). Como mostramos, a sociologia vem iluminando diversas especificidades da ação social de praticar atividades culturais de uma forma que pode trazer avanços consideráveis para as instituições que trabalham essas questões na esfera política.

Como foi brevemente mencionado na introdução desta pesquisa, a falta de levantamentos e estudos o consumo de cultura⁸⁶ e seus determinantes, no país, é bastante problemática, até porque sugere que muitas políticas públicas e privadas sejam desenhadas sem que se conheça profundamente o objeto de que elas tratam. Fortalecem essa sugestão, por exemplo, diversas tentativas frustradas de “democratização” de conteúdos de cultura erudita que fracassam porque consideram que a adesão dos indivíduos a esse tipo de manifestação cultural depende unicamente de sua disponibilidade física. Ou seja, supõe-se que disponibilizar esses conteúdos a um custo baixo e num local próximo de indivíduos que nunca tiveram o hábito de praticá-los irá resultar no “milagre” da prática e na descoberta imediata do gosto – como ressalta Botelho (2007a), supõe-se que o simples contato do público (erroneamente visto como algo

---

⁸⁶ Em se tratando de levantamentos amplos e quantitativos, mesmo se considerando, nos últimos anos, a existência de uma melhora nos indicadores, os dados de que dispomos, no Brasil, para mensurar o o consumo de cultura ocupa na vida social dos cidadãos são ainda bastante escassos. Para se ter uma idéia do que é realizado em outros países, registra-se que na França, a enquete quantitativa do *Ministère de la Culture*, intitulada *Les Pratiques Culturelles des Français*, existe desde 1973 e é realizada a cada oito anos. Em outros países que hoje incorporam a cultura como diretriz de seu desenvolvimento social e econômico, como os EUA e outros pertencentes à UNESCO, as formas de mensurar as atividades culturais (não só do lado da demanda, como também do da oferta), também começaram a ser pensadas já nas décadas de 70 e 80 (IBGE e MinC, 2006). Nos EUA, destaca-se o *Survey of Public Participation in the Arts*, que em 2002 teve sua quinta edição – é elaborado e patrocinado pelo *National Endowment for the Arts*, agência pública dedicada ao suporte às artes, desde 1982. Na Colômbia, destaca-se a *Encuesta Biental de Cultura*, conduzida pela Secretaria de Cultura, Recreação e Esporte de Bogotá desde 2001, e a *Encuesta de Consumo Cultural*, essa em nível nacional, conduzida pelo Dane (departamento nacional produção de estatísticas) desde 2007. Destaca-se ainda a tradição de pesquisas acadêmicas sobre consumo cultural no México (cujos expoentes mais conhecidos são Nestor García Canclini e sua equipe).

homogêneo) com determinados tipos de obra seja suficiente para que se estabeleça uma relação de empatia duradoura entre eles.

Num contexto como o brasileiro, em que identificamos um aumento dos investimentos em cultura que são realizados em troca de isenções fiscais – ou seja, com recursos públicos –, torna-se ainda mais importante entender as dinâmicas envolvidas na prática cultural (e especialmente no consumo de cultura erudita) para que se possa ter mais clareza sobre que tipo de público se beneficia com certos tipos de investimento.

Em relação especificamente a esforços no sentido de compreender o potencial que as instituições relacionadas aos processos de socialização secundária possuem no sentido de ampliar o leque de práticas culturais dos indivíduos, outra constatação nos leva a insistir na idéia de que eles são extremamente bem-vindos: a idéia, reforçada por esta pesquisa, de que as práticas culturais sempre envolvem um processo cognitivo, e, portanto, podem ser articuladas a processos educativos. A recorrência de temas relacionados ao aprendizado nesta pesquisa – que surge até mesmo nas falas dos entrevistados (quando mencionam a origem de suas práticas, por exemplo) – e as próprias teorias sociológicas apresentadas no Capítulo I revelam que a conformação do perfil de práticas e hábitos culturais envolve necessariamente um processo educativo, seja ele formal ou informal. Mesmo que o primeiro contato com a manifestação em questão seja *circunstancial*, nos termos de Lahire, o consumo de cultura sempre parece envolver um processo cognitivo – seja ele anterior ou posterior ao primeiro contato com a manifestação cultural em questão. Isso explica por que a prática cultural tem um considerável potencial de ser mobilizada como parte do processo educativo, seja por instituições públicas ou privadas, formais ou informais.

Num contexto em que o sistema educacional público apresenta deficiências das mais diversas ordens, entender essas dinâmicas parece ser bastante relevante. Não se trata de clamar que outras instâncias, e por meio de atividades não formalmente educativas, devam se responsabilizar pelo déficit do nosso sistema educacional formal público, mas apenas de identificar a possibilidade de

uma ação conjunta que vise a combatê-lo. E para aqueles que julgam que não se deva pensar a cultura meramente como ferramenta educativa, vale registrar, por fim, que avanços na compreensão de quem são os públicos e do que está envolvido no processo do consumo ou da prática cultural também colaborariam para que a esfera da produção cultural crescesse mais, gerando impactos econômicos, ou para que existisse sustentabilidade nos investimentos públicos na produção de cultura, ou para que exista público para as manifestações de vanguarda que são produzidas.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Jeffrey, 1995. "The Reality of Reduction: the failed synthesis of Pierre Bourdieu". Em ALEXANDER, Jeffrey, 1995. *Fin de Siècle Social Theory: Relativism, Reduction and the Problem of Reason*. London: Verso.

ALMEIDA, M., 1997. *Uma idéia original*. SESC São Paulo 50 anos.

ALMEIDA, Marcelo V., 2001. *Turismo Social: por uma compreensão mais adequada deste fenômeno e sua implicação prática na realidade atual brasileira*. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação (Linha de pesquisa: Turismo e Lazer) apresentada à ECA USP. Orientação Prof Dr Márcio Carlos Beni.

AMARAL, Antonio Barreto, 1985. *O bairro de Pinheiros*. Série História dos Bairros de São Paulo, volume 2, 3ª edição. Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo.

ARAUJO, Vicente de Paula, 1981. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.

ARCOWEB, 2009. Miguel Juliano: SESC Pinheiros, São Paulo-SP. Arcoweb, sem data. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/miguel-juliano-sesc-pinheiros-01-03-2009.html> (acesso em janeiro de 2009).

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, 2001. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC.

BARBERO, Jesús Martín, 1998. *De los medios a las mediaciones*. Colômbia: Convenio Andrés Bello. 5ª edição.

BARBOSA, Ana Mae, 1989. Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. *Estudos Avançados*, volume 3 no 7. São Paulo, setembro/dezembro de 1989.

BARBOSA DA SILVA, Frederico, 2007. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Coleção Cadernos de Política Cultural, vol. 3. Brasília: Ministério da Cultura.

BERTRAND, Anne- Marie, 2003. Le peuple, le non-public, et le bon public: Les publics des bibliothèques et leurs représentations chez les bibliothécaires. In DONNAT, Olivier e TOLILA, Paul (org), 2003, *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Science Po.

BOTELHO, Isaura, 2001. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, Revista da Fundação SEADE, vol. 15, no 2. Disponível em: <http://www.centrodametropole.org.br/textos.html> (acesso em março de 2007).

_____, 2004. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *Espaço e Debates* – Revista de Estudos Regionais e Urbanos, no. 43/44.

_____ e FIORE, Maurício, 2005. *O Uso do Tempo Livre e as Práticas Culturais na Região Metropolitana de São Paulo*. Relatório da Primeira Etapa de Pesquisa. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, CEBRAP, 2005. Disponível em http://www.centrodametropole.org.br/t_pesq_antes.html (acesso em abril de 2006).

_____, 2007a. Democratização Cultural: desdobramentos de uma idéia. *Boletim de Democratização Cultural do Instituto Votorantim*, sem data.

Disponível em:

http://www.democratizacaocultural.com.br/Conhecimento/Artigos/Paginas/070307_artigos_isauraBotelho.aspx (acesso em junho de 2007).

_____, 2007b. A Política Cultural e o plano das idéias. In RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre (orgs), 2007. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA.

_____, 2007c. Políticas Culturais: discutindo pressupostos. In NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador, Edufba.

_____ e VASCONCELOS-OLIVEIRA, M. C, no prelo. Os Centros Culturais e a formação de novos públicos. In: *Revista Observatório Itaú Cultural*, no prelo.

BOURDIEU, Pierre, 1980a. *Le Sens Pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____, 1980b. *Questions de Sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit apud BRONCKART, Jean-Paul e SCHURMANS, Marie-Noëlle, 2001. Pierre Bourdieu – Jean Piaget: habitus, schèmes et construction du psychologique. In LAHIRE, Bernard (org.), 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris: La Découverte.

_____, 2001 [1997]. *Meditações Pascalianas*. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____ e DARBEL, Alan, 2003 [1969]. *O amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____, 2007a [1979]. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.

_____, 2007b. *O Poder Simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____, 2007c [1994]. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva.

BOUTELLIER, Roman; ULLMAN, Fredrik; SCHREIBER, Jürg; NAEF, Reto, 2008. Impact of office layout on communication in a science-driven business. *R&D Management*, vol. 38 issue 4, pp. 372-391.

BRONCKART, Jean-Paul e SCHURMANS, Marie-Noëlle, 2001. Pierre Bourdieu – Jean Piaget: habitus, schèmes et construction du psychologique. In LAHIRE, Bernard (org.), 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris: La Découverte.

BRUNO, Ernani Silva, 1984 [1954]. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Volume III: Metrópole do Café (1872 –1918) e São Paulo de Agora (1919 – 1954). Hucitec: São Paulo, 1984.

CARVALHO, José Murilo d, 1988. Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro. In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa apud ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, 2001. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC.

CASTILHO, A.; PAIVA, E.; CARVALHO, I.; GOES, M., 1979. *Animação- Sócio-Cultural numa perspectiva de educação permanente*. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Serviço Social da UNAERP de Ribeirão Preto.

CAUQUELIN, Anne, 2005. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes.

CENNI, Roberto, 1991. *Três centros culturais da cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

CERTEAU, Michel de, 1990 [1980]. *L’Invention du quotidien*. França: Éditions Gallimard.

COLABONE, Marta R, 2003. *SESC e Tamarutaca: Absorvendo Impactos*. Trabalho apresentado ao Depto de Comunicações da ECA USP para obtenção do título de especialista em nível de pós-graduação em Gestão de Processos Comunicacionais.

CONTROLADORIA GERAL DA UNIAO/SFCI/ PRESIDENCIA DA REPUBLICA, 2006. *Coletânea de entendimentos da SFC/CGU sobre os principais temas da gestão do Sistema S*.

CORCUFF, Philippe, 2001. Le collectif au défi du singulier: en partant de l'habitus. In LAHIRE, Bernard (org.), 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris: La Découverte.

COULANGEON, Philippe, 2005. *Sociologie des Pratiques Culturelles*. Paris: La Découverte.

COUTINHO, Rejane; NAKASHATO, Guilherme; LIA, Camila; ARANTES, Tatiana, 2008. Mediação Cultural: uma estratégia performática para a exposição Yoko Ono. In *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis, 2008.

CUNHA, Newton, 2007. *Dicionário SESC*. A linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP, 1996. *Pesquisa Social Práticas e Aspirações Culturais da População Paulistana – Relatório Final*. Serviço Social do Comércio –SESC SP.

DAVALLON, Jean, 1999. *L'exposition à l'oeuvre: strategies de communication et méditation symbolique*. Paris: L'Harmattan.

DEWEY, John, (1934) 1980. *Art as experience*. Nova York: Perigee Books.

DIMAGGIO, Paul e USEEM, Michael, 1978. Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America. *Theory and Society*, Vol. 5, No. 2 (Mar., 1978), pp. 141-161.

DIMAGGIO, Paul, 1996. Are art-museum visitors different from other people? The relationship between attendance and social and political attitudes in the United States. *Poetics - Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 24 pp. 161-180.

DINES, Yara Schreiber, 2007. *Cidadelas da Cultura no Lazer. Um estudo de antropologia da imagem do SESC São Paulo*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais –Pontifícia Universidade Católica.

DONNAT, Olivier e TOLILA, Paul (org), 2003, *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Science Po.

DURAND, José Carlos, 2001. Cultura como objeto de Política Pública. *São Paulo em perspectiva*, 15 (2). Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200010 (acesso em maio de 2006).

ELSTER, Jon, 1981. Snobs (Review of Pierre Bourdieu (1979), *La Distinction*). *London Review of Books* (November 5, 1981) vol. 3, no 20, pp.10-12 disponível em <http://www.geocities.com/hmelberg/elster/AR81S.HTM> (acesso em junho de 2008).

ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis e MALINAS, Damien, 2008. *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. Montpellier: L'Entretemps.

FABIANI, Jean-Louis, 2003. Peut-on encore parler de légitimité culturelle? In DONNAT, Olivier e TOLILA, Paul (org), 2003, *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Science Po.

FERRAZ, Marcelo e TRIGUEIROS, Luiz (editores), 1996. *SESC Fábrica da Pompéia*. Lisboa: Editorial Blau.

FERRAZ, Marcelo, 2002. Dez anos sem Lina. Blog *Brasil Arquitetura*, sem data. Disponível em: <http://blog.brasilarquitetura.com.br/2002/03/17/dez-anos-sem-lina/> (acesso em março de 2009).

_____, 2008. Numa velha fábrica de tambores, o SESC Pompéia comemora 25 anos. *Minha Cidade*, ano 9, vol. 9, abril de 2008, p. 212. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc212/mc212.asp> (acesso em janeiro de 2009).

FISHER, Timothy e PREECE, Stephen, 2003. Evolution, extinction, or status quo? Canadian performing arts audiences in the 1990s. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 31 pp. 69-86.

FLEURY, Laurent, 2006a. *Sociologie de la Culture et des Pratiques Culturelles*. Sous la direction de François de Singly. Paris: Armand Colin.

_____, 2006b. *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*. Presses Universitaires de Rennes.

_____, 2007. *Le cas Beaubourg. Mécénat d'État et Démocratisation de la Culture*. Paris: Armand Colin.

FRONZA-MARTINS, Aglay, 2006. Da Magia à Sedução: a importância das atividades educativas não formais realizadas em Museus de Arte. Disponível em: http://www.faculdadecomunitaria.edu.br/programasinst/Revistas/revistas2006/rev_educacao/08.pdf (acesso em abril de 2009).

FESPSP – Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1996. *Pesquisa Social Práticas e Aspirações Culturais da População Paulistana – Relatório Final*. Serviço Social do Comércio –SESC SP.

GAMA, Lúcia Helena, 1998. *Nos Bares da Vida*. Produção Cultural e Sociabilidade em São Paulo – 1940-1950. São Paulo: Editora SENAC.

GARCIA, Erivelto Busto, 1982. Qvo vadis, Pompéia? In SESC-São Paulo e INSTITUTO Lina Bo e Pedro Maria Bardi, 1999. *Cidadela da Liberdade*.

GUADAGNINI, Telma, 2001. *Espaço, brinquedo e educação: um estudo sobre o parque lúdico do SESC Itaquera- SP*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação da UNICAMP.

GOFFMAN, Ervin, 2007. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução: Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva.

GONCALVES, Lisbeth Rebollo, 2004. *Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX*. 1. ed. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2004

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATISTICA e MINISTERIO DA CULTURA, 2006. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais*. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Sócioeconômica número 18. Rio de Janeiro: IBGE.

ITAÚ CULTURAL, 2009a. Bardi, Lina Bo In *Enciclopédia de Artes Visuais*, Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1481&cd_idioma=28555 (acesso em março de 2009).

ITAÚ CULTURAL, 2009b. Instituto de Arte Contemporânea –IAC. *Enciclopédia de Artes Visuais*. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=6182 (acesso em março de 2009).

LAHIRE, Bernard, 2001 (org). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris: La Découverte.

_____, 2002a [1998]. *O Homem Plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes.

_____, 2002b. “Reprodução ou Prolongamentos Críticos?”. *Educação & Sociedade*, ano XXIII, no 78, abri de 2002, tradução de Alain François. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a04v2378.pdf> (acesso em agosto de 2006).

_____, 2003. From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* n° 23 pp. 329-355.

_____, 2004. Trajetória Acadêmica e Pensamento Sociológico: entrevista com Bernard Lahire. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.30, n.2, p. 315-321, maio/ago. 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n2/v30n2a09.pdf> (acesso em julho de 2006).

_____, 2006 [2004]. *A Cultura dos Indivíduos*. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed.

_____, 2008. The individual and the mixing of genres : cultural dissonance and self-distinction. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 36 pp. 166-188.

LALONDE, Robert., O'MUIRCHEARTAIGH, Colm. PERKINS, Julia (orgs), 2006. *Mapping Cultural Participation in Chicago*. Chicago: The University of Chicago, Cultural Policy Center.

LAMY, Yvon e BÉRA, Matthieu, 2003. *Sociologie de la Culture*. Paris: Armand Colin Éditeur.

LEMOES, Amália Inês Geraiges e FRANCA, Maria Cecília, 1999. *Itaquera*. Série História dos Bairros de São Paulo. Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo.

LEMOES, Carmen Lia Nobre, 2005. *Práticas de lazer em São Paulo. Atividades gratuitas no SESC Pompéia e Belenzinho*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1580 (acesso em novembro de 2008).

MAGALHÃES, Maria Thereza B., 2004. *Entre Missão e Prática: o exemplo da atuação do SESC em uma cidade do interior*. Trabalho final de pós-graduação em Gestão de Processos Comunicacionais – Depto de Comunicações da ECA USP.

MAHONEY, James, 2004. Path dependence in historical sociology. *Theory and Society*, volume 29, no 4, pp. 507-548.

MANNHEIM, Karl, 2004. *Sociologia da Cultura*. Tradução: Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.), 1996. *O Parque e a Arquitetura*. Uma proposta lúdica. Campinas: Papirus, 1996.

MIRANDA, Danilo Santos de, 2007a. *Cultura e Democracia*. Comunicação realizada no *Ciclo de Debates Cultura e Democracia*, SESC Vila Marina, 30 de outubro de 2007. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/quem_somos/index.cfm?forget=14&inslog=16 (acesso em julho de 2008).

_____, 2007b. *A Humanidade no Século XXI*. Comunicação realizada no *Fórum Universo do Conhecimento*, SESC Pinheiros, 10 de dezembro de 2007. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/quem_somos/index.cfm?forget=14&inslog=16 (acesso em julho de 2008).

_____, 2008. Comunicação realizada no seminário *A Cultura pela Cidade*, Instituto Itaú Cultural, 10 de abril de 2008.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. 2003. *Survey of Public Participation in the Arts 2002*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts.

Nelson, R., WINTER, S., 1982. *An evolutionary theory of economic change*. Harvard University Press.

NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa, 2002. *Parques Infantis de São Paulo: lazer como expressão de cidadania*. São Paulo: Annablume: FAPESP.

OLIVEIRA, Liana P. P., 2007. *A capacidade de dizer não. Lina Bo Bardi e a Fábrica da Pompéia*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ORTIZ, Renato, 2001. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

PENN, A., DESYLLAS, J., VAUGHAN, L., 1999, The space of innovation: interaction and communication in the work environment. *Environment and Planning* número 26(2), pp. 193 -218.

PETERSON, Richard, 1990. Audience and industry origins of the crisis in classical music programming: towards world music. In PANKRATZ, David B. e MORRIS, Valerie B. (Eds.), *The Future of the Arts*. Praeger, New York, pp. 207–227 apud

FISHER, Timothy e PREECE, Stephen, 2003. Evolution, extinction, or status quo? Canadian performing arts audiences in the 1990s. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 31 pp. 69-86.

_____, e KERN, Roger, 1996. Changing Highbrow Taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5 (Oct., 1996), pp. 900-907.

_____, 2005. Problems in Comparative Research: the example of omnivorousness. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 33 pp. 257-282.

PIERSON, Paul, 2000. Increasing Returns, Path Dependence and the Study of Politics. *American Politican Science Review*, volume 94 no 2.

POMPOLO, Camila, 2007. *Um percurso pelos SESC's: uma leitura das transformações tempo-espaciais*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2008. Largo da Batata e ruas no entorno serão revitalizados. *Prefeitura de São Paulo*, 19 de maio de 2008. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/noticias/index.php?p=23659 (acesso em maio de 2009).

RAGO, Margareth, 1997. *Do cabaré ao lar*. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____, 2004. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. In PORTA, P. (Org) *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, v. 3, pp. 387 – 435.

REQUIXA, Renato, sem data. *Análise e Sugestões sobre os equipamentos de lazer do SESC*. SESC- Administração Regional de São Paulo, sem data.

_____, 1979. *Sugestões de Diretrizes para uma Política Nacional de Lazer*. São Paulo: SESC.

ROLNIK, Raquel e FRUGOLI JR, Heitor, 2001. Reestruturação Urbana da Metrópole Paulistana: a Zona Leste como território de rupturas e permanências. *Cadernos Metrópole*, 6, 2º semestre de 2001, PP. 43-66.

ROLNIK, Raquel, 2003. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha.

RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre (orgs), 2007. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA.

SALLUM JR, Brasília, 2005. Classes, cultura e ação coletiva. *Lua Nova*, 65, pp. 11- 42.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, 2005. *Arquiteturas do Brasil: Brasil Arquitetura*. In FANUCCI, Francisco. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.

SCARANCI, Marcos A., 2003. *Turismo Social – concepção e prática*. O Serviço Social do Comércio no Estado de São Paulo/BR. Dissertação de Mestrado – Universidade São Marcos.

SESC- Administração Regional de São Paulo, sem data. *Animação Sócio-Cultural na Pompéia*.

_____, 1960. *Contribuição à Reformulação das Diretrizes Básicas do SESC Regional do Estado de São Paulo*. Elaborado por SOTEPLAN – Sociedade Técnica de Planejamento: Economistas, Engenheiros e Contadores Consultores. São Paulo.

SESC – Depto Nacional, 1971 (1946). *Carta da Paz Social*.

_____, 1977. *SESC: os fatos no tempo*. 30 anos de Ação Social. Rio de Janeiro, 1977.

_____, 1982. *Origens e Implantação do Programa de Lazer no SESC*.

_____ (Divisão de Orientação Social), 1970. *O Serviço Social do Comércio (SESC) e o bem-estar do comerciário*.

SESC São Paulo, 1997. *Uma idéia original*. SESC São Paulo 50 anos.

_____ e INSTITUTO Lina Bo e Pedro Maria Bardi, 1999. *Cidadela da Liberdade*. Livro publicado na ocasião da exposição de mesmo nome, ocorrida entre 13 de novembro e 30 de dezembro de 1999 no SESC Pompéia.

_____, 2007. Relatório Anual de Gestão – 2006 (trechos com acesso disponível).

_____, 2008. Relatório Anual de Gestão – 2007 (trechos com acesso disponível).

STRAUSS, Anselm L, 1999. *Espelhos e Máscaras: a busca da identidade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP.

WARDE, Alan; WRIGHT, David e GAYO-CAL, Modesto, 2008. The Omnivorous Orientation in the UK. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 36 pp. 148-165.

VAN EIJCK, Koen, 2001. Social differentiation in musical taste patterns. *Social Forces*, 79, 1163-1185 .

_____ e LIEVENS, John, 2008. Cultural omnivorousness as a combination of highbrow, pop and folk elements: the relation between taste, patterns and attitudes concerning social integration. *Poetics – Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* no 36 pp. 217-242.

VENEZIA, Camille; ALLEE, Verna; SCHWABE, Oliver, 2008. Designing productive spaces for mobile workers: role insights from network analysis. *Information-Knowledge-Systems Management: Special Issue: Enterprise Mobility: Applications, Technologies and Strategies*, abril/maio, 2008. Disponível em: http://www.vernaallee.com/value_networks/Designing-Productive-Spaces-for-Mobile-Workers.pdf (acesso em abril de 2009).

ANEXO I:

ORGANOGRAMA DO SESC-SÃO PAULO

Fonte: SESC-SP, 2007.

ANEXO II:

ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM USUÁRIOS

Para uso do entrevistador:

Unidade SESC:

Data:

Hora:

Local seleção:

Forma seleção:

Cor do entrevistado:

Para o entrevistado:

Nome:

Condição (usuário, matriculado, freqüentador sem carteirinha):

Idade:

Ocupação:

Escolaridade máxima:

Bairro em que mora:

Transporte para o SESC:

Estado civil:

Cidade em que nasceu:

1) Com que freqüência você visita o SESC?

2) Essa é a unidade que você mais freqüenta? Qual outras freqüenta além dessa?

3) Desde quando você freqüenta essa unidade? E o SESC, de modo geral?

4) O que você faz aqui?

5) Como você começou a fazer isso? (gostava desde criança, aprendeu com quem, deixar contar a história) Lembrar de retomar todas as atividades.

6) Você pratica essas atividades em outros lugares fora do SESC? Onde? Com quem?

Lembrar de retomar todas as atividades.

7) Você frequenta shows e espetáculos no SESC? Nessa unidade? De que tipo? Desde quando gosta?

8) Você frequenta esses shows/espetáculos em outros lugares fora do SESC?

9) Você costuma sair no seu tempo livre? Para fazer o que? Deixar responder espontaneamente.

- Perguntar desde quando faz isso e como aprendeu a gostar.

- Estimular respostas: e cinema? E teatro? E parques? E shows de música? Quais os conteúdos? Como começou a gostar?

10) O que vc faz em casa, no tempo livre? Deixar responder espontaneamente.

- Perguntar desde quando faz isso e como aprendeu a gostar.

- Estimular respostas: e ler (livros, revistas, jornais)? E assistir TV? E usar a internet? E ouvir música? Quais os conteúdos? Como começou a gostar?

11) Com quem você costuma vir ao SESC? (se amigos, perguntar se do SESC ou do bairro, da escola, etc)

12) Você tem amigos do SESC? São amigos próximos?

ANEXO III:

TABELA SÍNTESE DAS ENTREVISTAS COM USUÁRIOS

Primeiro nome	Unidade entrevista	Condição	Idade	Estado civil	Cidade de nascimento	Ocupação	Escolaridade máxima	Bairro em que habita	Transporte para o SESC
Jurandir	Pinheiros	Comerciário	61	Solteiro sem filhos	Fortaleza	Desempregado	Ensino fundamental	Brás	Ônibus
Maricelma	Pinheiros	Frequêntador sem carteirinha	37	Casado sem filhos	Natal	Diarista, aux enfermagem (eventual)	Ensino fundamental	Pinheiros	A pé
César	Pinheiros	Frequêntador sem carteirinha	27	Casado com filhos	São Paulo	Segurança (eventual), informática (eventual)	Ensino fundamental	Pinheiros	A pé
Maria	Pinheiros	Comerciário	23	Divorciado com filhos	São Paulo	Auxiliar de atendimento	Ensino fundamental	Embu das Artes	Ônibus
Estella	Pinheiros	Comerciário	77	Viúva com filhos e netos	São Paulo	Arquiteta e designer	Superior completo	Cerqueira César	Carro
Deusane	Pinheiros	Usuário	28	Casado com filhos	Montes Claros MG	Babá	Ensino fundamental	centro	Ônibus
Leonardo	Pinheiros	Frequêntador sem carteirinha	22	Solteiro sem filhos	São Paulo	Estudante, professor de dança hiphop free lancer	Superior em andamento	Lapa	Ônibus
Edemar	Pinheiros	comerciário aposentado	68	Casado com filhos e netos	Simonésia MG	Funcionária da área administrativa aposentada	Superior completo	Alto de Pinheiros	Carro/ônibus
José	Pompéia	Comerciário	72	Solteiro sem filhos	São Paulo	Securitário aposentado/sindicato do prédio	Superior completo	Pompéia	A pé/ônibus
Neusa	Pompéia	Frequêntador sem carteirinha	56	Separado com filhos	São Paulo	Aposentada/terapeuta corporal	Ensino médio	Pompéia	A pé
Juliane	Pompéia	comerciário	23	Solteiro sem filhos	São Paulo	Atendente de restaurante	Superior completo	Jaraguá	Ônibus
Cláudia	Pompéia	Comerciário	34	Solteiro sem filhos	Bragança Paulista	Bibliotecária	Superior completo	Sumarezinho	Ônibus
Valdir	Pompéia	Comerciário	77	Casado com filhos	São Paulo	Funileiro aposentado	Ensino fundamental	Pompéia	A pé
Adilson	Pompéia	Comerciário	26	Solteiro sem filhos	Mairiporã	Atendente	Superior em andamento	Santa Cecília	Ônibus
José Roberto	Itaquera	Comerciário	48	Separado com filhos	São Paulo	Agente de viagem	Superior em andamento	Piracicaba/Itaquera	Moto
Lourdes	Itaquera	Frequêntador sem carteirinha	69	Divorciado com filhos	São Paulo	Faxineira/camareira aposentada	Ensino fundamental	Santana	Metrô/ônibus
Alex Sandro	Itaquera	Frequêntador sem carteirinha	33	Solteiro sem filhos	Jaú	Ajudante de motorista de caminhão	Ensino médio	Guaianazes	Bicicleta
Aparecida	Itaquera	Usuário	87	Viúva com filhos e netos	Jacareí	Enfermeira aposentada	Ensino médio	Jardim Brasília	Ônibus
Ivone	Itaquera	Usuário	78	Viúva com filhos e netos	São Bernardo	Auxiliar de limpeza aposentada	2o ano primário	Vila Granada	Metrô/ônibus
Eraldo	Itaquera	Usuário	55	Casado com filhos	São Paulo	Bancário aposentado	Superior completo	Penha	Carro
Amélia	Itaquera	Usuário	53	Casado com filhos	São Paulo	Telefonista aposentada	Ensino fundamental	Penha	Carro
Rafael	Itaquera	Comerciário	23	Casado sem filhos	cidade não mencionada-Ceará	Vendedor	Ensino fundamental	Guaianazes	Moto

ANEXO IV:

DADOS DO SESC-SÃO PAULO E SEUS MATRICULADOS

O SESC – São Paulo hoje possui 13 unidades na capital, a saber: Avenida Paulista, Carmo, Consolação, Interlagos, Ipiranga, Itaquera, Pinheiros, Pompéia, Santana, Santo Amaro, Santo André, São Caetano e Vila Mariana. Além disso, há o CINESESC (salas de cinema que abrigam apresentações de filmes, mostras e debates), a unidade de Odontologia e a unidade do Belenzinho, que está sendo reformada e está fechada até 2009. As unidades Santo Amaro e Avenida Paulista também estão sendo expandidas, apesar de estarem funcionando parcialmente. E estão previstas inaugurações para as unidades 24 de Maio e Bom Retiro. No interior e no litoral são mais 13 unidades: Araraquara, Bauru, Bertioga, Campinas, Catanduva, Presidente Prudente, Piracicaba, Ribeirão Preto, São José dos Campos, São José do Rio Preto, Santos, São Carlos, Sorocaba e Taubaté. Estão sendo construídas as unidades de Birigüi e Jundiaí e ampliadas as de São José dos Campos e Sorocaba.

Somando todas as suas unidades, o SESC-São Paulo conta com 7977 lugares distribuídos entre teatros, auditórios e cinema; 27 espaços para apresentação divididos entre teatros e auditórios; 27 bibliotecas e salas de leitura de livros, revistas e jornais; 37 espaços de convivência e exposições; 23 salas do programa Internet Livre (computadores com uso livre de internet e cursos de capacitação para esse uso); 67 salas de ginástica para prática de atividades físicas; 78 quadras entre cobertas e descobertas; 53 piscinas; 28 ginásios; 22 conjuntos aquáticos; 47 lanchonetes e restaurantes e 102 consultórios odontológicos (dados extraídos do site do SESC-São Paulo).

Em relação aos públicos do SESC-São Paulo, existem, institucionalmente, três categorias para enquadrá-los: os **visitante sem carteirinha**, que utilizam a instituição sem nenhum tipo de vínculo, e têm acesso limitado a algumas atividades (como esporte e empréstimo de livros, além de pagarem mais caro pelos ingressos dos eventos que acontecem no SESC); os **usuários**, que possuem uma carteirinha que qualquer pessoa pode obter mediante pagamento de anuidade (e que permite o uso das quadras, piscinas e salas de ginásticas nos horários menos concorridos – algumas atividades, somente com inscrição prévia –, além de dar desconto em alguns produtos alimentares e nos espetáculos que acontecem no SESC); e os **matriculados comerciais**, que são os trabalhadores do comércio e seus dependentes, clientela principal da instituição (que pagam valor de anuidade menor, têm prioridade nos horários mais concorridos de esportes e ginástica, têm descontos maiores na alimentação e nos espetáculos).

Grande parte das atividades oferecidas são cobradas, mesmo para matriculados comerciais – o que inclui aulas de esporte, aulas de ginástica, alimentação e ingressos de espetáculos, mas os preços são bem inferiores aos do mercado. Serviços como uso livre da piscina, da sala de leitura e de jogos, das quadras (em certos horários), dos computadores, exposições e alguns espetáculos artísticos são gratuitos.

O SESC-São Paulo possui dados apenas relativos ao público de matriculados comerciais. Por conta de esse grupo representar, segundo o Relatório Anual de 2007, cerca de 90% daqueles que têm carteirinha (matriculados e usuários), é interessante observar esses dados para se ter uma aproximação de dados do público frequentador como um todo. No entanto, é importante destacar que, segundo relatos dos funcionários entrevistados, o número os frequentadores sem carteirinha que visita as unidades também é bastante grande, e desses a instituição não tem nenhum tipo de dado.

Do total de matriculados comerciais no final de 2007, 53% são mulheres e 47%, homens. Em relação à faixa etária, 12% têm mais de 55 anos, 20% têm

entre 40 e 54 anos, 29% têm entre 25 e 39 anos, 14% têm entre 18 e 24 anos, 8% têm entre 12 e 17 anos e 17% têm até 11 anos.

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados de SESC-São Paulo, 2008.

No que diz respeito ao estado civil, 47% são casados, 48% solteiros, 3% divorciados e 2% viúvos. Em relação à escolaridade, 9% dos comerciários matriculados não são escolarizados, 19% possuem o ensino fundamental incompleto, 12% concluíram o ensino fundamental, 6% apresentam o ensino médio incompleto, 37% concluíram o ensino médio, 6% possuem nível superior incompleto e 11% possuem nível superior completo.

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados de SESC-São Paulo, 2008.

Em relação a rendimento mensal, 10% dos comerciários matriculados recebem menos de 1 salário mínimo, 46% dos matriculados recebem de 1 a menos de 2 salários mínimos, 18% dos matriculados recebem de 2 a menos de 3 salários mínimos, 8% dos matriculados recebem de 3 a menos de 4 salários mínimos, 4% dos matriculados recebem de 4 a menos de 5 salários mínimos, 6% dos matriculados recebem de 5 a menos de 6 salários mínimos e 10% dos matriculados recebem 6 salários mínimos ou mais.

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados de SESC-São Paulo, 2008.

ANEXO V:

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM FUNCIONÁRIOS (PASSÍVEL DE VARIAÇÕES)

Data:

Unidade:

Nome:

Idade:

Sexo: M F

Cargo: desde:

Trabalha no SESC desde:

Escopo da atividade de programação:

- 1) Sua trajetória: formação, experiências profissionais antes do SESC.
- 2) Trajetória dentro do SESC: quando e por que entrou, unidades em que já trabalhou, cargos que já ocupou.
- 3) Quais são suas atividades específicas no cargo? Conte-me um pouco sobre o seu dia a dia.
- 4) Gostaria de ouvir um pouco sobre a questão da programação desta unidade. Ela segue alguma orientação específica? Qual?

Estimular:

- Qual é a ligação com as orientações centrais do SESC (grau de autonomia, etc)?

- No que a programação dessa unidade difere das outras? Se difere, por que difere? Há uma intenção explícita de que as unidades se destaquem em uma ou outra atividade? Quem define isso? É definido previamente ou é algo que vai se moldando?

5) Quais são, em sua opinião, os principais programas ou atividades que caracterizam essa unidade?

6) Quando você pensa nas atividades que irão compor a programação desta unidade, que tipo de efeitos espera produzir no público? Em outras palavras, por que você escolhe determinadas atividades para o público daqui?

7) O SESC-SP está bastante ligado ao que há de mais qualificado, em termos de reputação, nas diversas manifestações artísticas. É sempre reconhecido pelos artistas não só como grande incentivador, mas também como instância legitimadora. Como fazer a ponte entre essas vanguardas e o “grande público”? Em outras palavras, como é feita a mediação entre produtos artísticos relativamente complexos e indivíduos que nem sempre os conhecem e consomem?

8) Quais são as suas impressões sobre o público dessa unidade? Se já trabalhou em outra unidade, consegue notar diferença entre os públicos?

9) Em relação ao espaço físico dessa unidade, você esteve envolvido(a), de alguma forma, no momento da construção? Houve participação sua ou de outros técnicos no direcionamento das instalações? Até que ponto? Como foi esse processo?

10) E em relação a escolha do local dessa unidade, vc sabe dizer sobre como foi esse processo?

11) Há ou já houve algum tipo de estudo/pesquisa sobre o público dessa unidade?

ANEXO VI:

FUNCIONÁRIOS QUE COLABORARAM PARA A PESQUISA

Funcionário	Unidade	Área/ Cargo
Danilo Santos de Miranda	Administração Central	Diretor do SESC- São Paulo
Rosana Cunha	Administração Central	Gerência de Ação Cultural (Gerente)
Marta Colabone	Administração Central	Gerência de Estudos e Desenvolvimento (Gerente)
Andrea Nogueira	Administração Central	Gerência de Estudos e Desenvolvimento (Adjunta)
Denise Lacroix	Pinheiros	Gerência (Gerente Adjunta)
Sueli Guimarães	Pinheiros	Programação (Coordenadora, Assistente da Gerência)
João Marcos	Pinheiros	Coordenação de Esportes (Monitor)
Marina Alvilez	Pompéia	Gerência (Gerente)
Laudon	Pompéia	Programação
Roberto Cenni	Pompéia	Núcleo de Eventos (Coordenador, Assistente Técnico)
Oscar Rodrigues Filho	Itaquera	Gerência (Gerente)
José Carlos Monteiro	Itaquera	Gerência (Gerente Adjunto)
Pedro de Toni	Itaquera	Relações com o Público e Comunicação (responsável pela área)
Edson	Itaquera	Instrutor de esportes

ANEXO VII:

MAPA DOS PRINCIPAIS EQUIPAMENTOS DE CULTURA E LAZER E MAPA DE DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES SESC NA CIDADE DE SÃO PAULO

Fonte: Botelho, 2004.

Fonte: Folheto Institucional (2008).