

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

JOÃO BATISTA PIRES

**Governança, políticas públicas de cultura e as realidades locais:
o caso VAI-SBC**

São Paulo
2017

JOÃO BATISTA PIRES

**Governança, políticas públicas de cultura e as realidades locais:
o caso VAI-SBC**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 17 de abril de 2017. A Versão Original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:

Crítica da Cultura

Orientador:

Prof. Dr. José Carlos Garcia Durand

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Pires, João Batista

Governança, políticas públicas de cultura e as realidades locais : o caso VAI-SBC / João Batista Pires ; orientador, José Carlos Garcia Durand. – São Paulo, 2017

115 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Políticas culturais - São Bernardo do Campo (SP). 2. Incentivo cultural. 3. Teatro. 4. Programa de Valorização de Iniciativas Culturais - São Bernardo do Campo (SP). I. Durand, José Carlos Garcia, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 306.2098161

Nome: PIRES, João Batista

Título: Governança, políticas públicas de cultura e as realidades locais: o caso VAI-SBC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração:
Crítica da Cultura

Aprovado em: ___/___/_____

Banca examinadora

Prof. Dr. Valmir de Souza Instituição: Universidade de Guarulhos
UNIMESP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Jefferson Agostini Instituição: Escola de Artes, Ciências e
Mello Humanidades - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Lúcio Nagib Instituição: Universidade Federal do
Bittencourt ABC

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

José Carlos Garcia Durand: pela honra do convívio, oportunidade e ensinamentos.

Bárbara Luísa Fernandes Pires: por existir e me inspirar a seguir em frente.

Geisa Tanganeli Pires: o carinho de seguir juntos pelos caminhos.

Olavo Pires (in memoriam) e Adelaide do Rosário Pires: pelo amor, luta e dedicação pelos filhos diante das adversidades e desalentos que a fratura social, econômica e cultural brasileira inflige à parte de sua população.

Claudia Jordão, Edu Silva, Hilda Breda, Raffael Santos, Ronaldo Ventura e Sérgio Zanck: pela colaboração e informações.

Antônio Carlos A. Valle, Eliana Rodrigues, Gilmar Luis, Marco Aurélio, Nedir Fernandes e Tiago Postigo: pela amizade e disponibilidade.

Todas as pessoas que acompanharam, torceram e colaboraram de alguma forma com este processo.

RESUMO

PIRES, João Batista. **Governança, políticas públicas de cultura e as realidades locais: o caso VAI-SBC**. 2017. 115 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão corrigida.

Trata-se do processo de disseminação ou difusão de políticas públicas de cultura, a partir da análise de implantação do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, VAI-SBC, programa de fomento à produção cultural da prefeitura de São Bernardo do Campo, em relação com o programa homônimo e sua matriz conceitual, o Programa VAI, desenvolvido na cidade de São Paulo. Embora ambos se filiem ao mesmo campo político-ideológico, ao ser adaptado à localidade do Grande ABC, variáveis internas e externas ao programa, tais como a experiência acumulada pelos fazedores de política (*policy makers*), os constrangimentos impostos pela situação político-administrativa do município e as características de desenvolvimento específicas do campo cultural local influenciaram o modo como ocorreu a escolha do modelo de formulação, agindo decisivamente na construção do seu objeto e de suas diretrizes. O estudo foi realizado a partir de pesquisa de documentos, leis, imprensa comercial e oficial, programas, entrevistas, depoimentos, projetos e ações, considerando aspectos políticos, culturais, artísticos e sociais na realização da política pública de cultura.

Palavras-chave: Políticas Culturais. Disseminação de Políticas Públicas. São Bernardo do Campo. Programa VAI-SBC. Teatro no Grande ABC.

ABSTRACT

PIRES, João Batista. **Governança, public policy of culture and the local circumstances: VAI-SBC case**. 2017. 115 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2017. Corrected version.

It is about the process of dissemination or diffusion of culture public policies, from the analysis of the Cultural Initiatives Valuation Program, VAI-SBC, development program to cultural production of the São Bernardo do Campo's city hall, in relation to the homonym program and its conceptual basis, the VAI Program, developed on the city of São Paulo. Although both join the same political-ideological field, when being adapted to the location of Grande ABC, internal and external variables to the program, such as the accumulated experience by the policy makers, the embarrassments imposed by the political-management situation of the city hall and the development characteristics of the local cultural field, influenced the way how the choice of the formulation model occurred, acting decisively on the construction of its object and its guidelines. The study was based on research on documents, laws, commercial and official press, programs, interviews, testimonies, projects and actions, considering political, cultural, artistic and social aspects in the accomplishment of the public policy of culture.

Keywords: Cultural Policies. Dissemination of Public Policies. São Bernardo do Campo. VAI-SBC Program. Theater at Grande ABC.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. PROGRAMA VAI: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL.....	13
2.1 A origem do Programa VAI na cidade de São Paulo.....	13
2.2 VAI-SBC: a construção de um programa público de fomento.....	17
3. A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA DO MUNICÍPIO.....	22
3.1 De Departamento a Secretaria de Cultura.....	22
4. ESTUDO SINCRÔNICO E DIACRÔNICO DAS RELAÇÕES ENTRE CULTURA E ESTADO EM SÃO BERNARDO DO CAMPO.....	26
4.1 Origens e sistematização do Departamento de Cultura.....	26
4.2 Jorge Andrade e as Linhas Fundamentais de Ação Cultural.....	29
4.3 A busca de uma nova cultura política: Luiz Roberto Alves, gestor de cultura.....	34
4.4 Celso Frateschi: Cultura como prioridade.....	42
4.5 São Paulo e a Cidadania Cultural.....	45
5. ENTRE O POPULAR E O POLÍTICO: ELEMENTOS SOCIOECONÔMICOS E OPÇÕES ESTÉTICAS DAS VERTENTES FORMADORAS DO CAMPO TEATRAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DO GRANDE ABC.....	52
5.1 Aspectos da formação do município de São Bernardo do Campo.....	54
5.2 O Grupo Cênico Regina Pacis e a fundação da cena teatral amadora em São Bernardo do Campo.....	58
5.3 A experiência do CPC da UNE em Santo André.....	64
5.4 A recepção de Brecht no ABC: Heleny Guariba e o Grupo de Teatro da Cidade.....	72
5.5 O Teatro Operário do Grupo de Teatro Forja.....	76
6. OS PÚBLICOS DO VAI-SBC NO CAMPO TEATRAL.....	81
6.1 Projeto <i>Teatrando na Comunidade</i>	82
6.2 Projeto <i>Leituras Regionais</i>	86
6.3 Projeto <i>Tá Rindo de Quê?</i>	90
7. A SOCIOLOGIA DE UM PROGRAMA DE FOMENTO.....	95
7.1 Categorias morfológicas de um edital de fomento.....	100
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110

REFERÊNCIAS.....	112
-------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

As experiências de relacionamento entre o Estado e as manifestações culturais e seus produtores no Brasil, ao longo de sua história, refletiram a tentativa de enunciar, na forma de um marco regulatório institucional positivo, uma ideia de cultura que orientasse a ação governamental, adequada para o enfrentamento das tensões impostas pelas variadas concepções estéticas, éticas, econômicas e políticas presentes no país, em seus diferentes momentos. O pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim define essa ferramenta de gestão governamental, mediadora entre a ação estatal em sua interação com a iniciativa privada e os grupos e iniciativas culturais, dentro das diversas variações do conceito de política públicas, pela ótica do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini, como “al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (CANCLINI apud RUBIM, 2007: 13). A esse arranjo formal da política pública cultural como instrumento mediador, deve-se acrescentar, seguindo o sociólogo José Carlos Durand, quatro fundamentos que orientem o Estado na busca da consecução das atividades culturais de modo eficiente e democrático. Uma política cultural deve buscar ajudar a produção de um fluxo de ações e bens culturais com qualidade; assegurar que esse fluxo abranja a diversidade e propiciar alternativas de consumo cultural à população; garantir que a produção represente um espaço de preservação de identidades frente ao empenho para a padronização cultural da indústria cultural; e disseminar valores considerados positivos para o ser humano (DURAND, 2013: 39).

Esses enunciados que orientam a gestão para uma formulação clara e eficiente de uma política pública de cultura, ao se inscreverem como intervenção governamental concreta na forma de um programa ou projeto, incorporam o acúmulo de experiências elaboradas nas disputas simbólicas e materiais do campo cultural, com seus valores e crenças. A limitação dessas tensões e alternativas pelo grupo ocupante do poder, através da sua percepção que filtra o que julga legítimo e aceitável, e também das constrições que a esfera cotidiana de governo produz como superestrutura institucional governamental, se traduz em forma de organização

administrativa, de ordenamentos e de leis. Este preâmbulo que firma os termos da relação entre o enunciado e o processo de implementação de políticas públicas em suas diversas etapas, entre a ideia e sua adaptação a um contexto determinado, é necessário para a melhor compreensão dos cenários, dos paradigmas conceituais e dos atores envolvidos que concorreram para a elaboração do Programa VAI-SBC.

O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais de São Bernardo do Campo (a partir deste ponto, VAI-SBC) é um instrumento de financiamento público de ações culturais. Foi criado no município no final do ano de 2009, quando foi lançado seu primeiro certame. Teve posteriormente mais duas edições, nos anos de 2010 e de 2013. Idealizado no primeiro ano de governo do prefeito Luiz Marinho (Partido dos Trabalhadores) pelo então Secretário Municipal de Cultura Celso Frateschi, o Programa tem sua fundamentação conceitual e ação institucional baseada na intervenção homônima instituída através da Lei 13540, de 2003, na cidade de São Paulo, durante a gestão petista da então prefeita Marta Suplicy, e que tinha o mesmo Celso Frateschi como secretário da pasta de cultura. O Programa, por meio de processo de seleção via edital público, seleciona e apoia financeiramente 20 projetos culturais, propostos por pessoas físicas ou jurídicas, com o objetivo de estimular a criação, o acesso e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento da dinâmica cultural da cidade.

O VAI-SBC, como política social focalizada de transferência direta de recursos para um recorte de público específico, deve ser entendido dentro do fenômeno que, em estudos de políticas públicas, recebe o nome de disseminação ou difusão de políticas públicas. A especialista em políticas públicas, Marta Ferreira Santos Farah, define o fenômeno como “processo segundo o qual uma inovação é reproduzida por outras localidades, ou, visto de outra perspectiva, de processo segundo o qual um município se inspira em iniciativas desenvolvidas anteriormente em outros locais” (FARAH, 2008: 107). Segundo a pesquisadora, esse fenômeno, no caso brasileiro, se deveu à Reforma do Estado e à descentralização administrativa propostas pela Constituição de 1988, que atribuíram novas competências e responsabilidades à gestão de governo em escala municipal para o enfrentamento de problemas sociais, que antes eram de competência exclusivamente do governo nacional ou estadual. Além disso, também nos anos 1980, ocorreu a intensificação de processos como o domínio neoliberal, os acordos transnacionais e o avanço

tecnológico da comunicação de alcance global, que ultrapassaram barreiras territoriais e temporais locais, refletindo nos fazedores de política (*policy makers*) e nas instituições ao criarem uma rede de comunicação, proporcionando maior facilidade para a troca de experiências.

De acordo com Farah, são fatores que influenciam e determinam a disseminação de uma política pública a partir das características intrínsecas às suas práticas de inovação:

- a) o conteúdo da política ou programa ser reconhecido em sua capacidade de dar resposta a problemas enfrentados por uma administração;
- b) o problema enfrentado pela política apresentar natureza comum a outras localidades;
- c) os atores e políticos locais considerarem o problema tratado pela inovação proposta pela política como relevantes;
- d) a convergência entre o problema enfrentado pela política inovadora e a agenda das políticas públicas locais;
- e) o reconhecimento da situação como problema social a ser enfrentado;
- f) inclusão na agenda governamental e de decisão.

A proposta de pesquisa do VAI-SBC, sob a premissa da disseminação de políticas públicas, configurou-se, portanto, um estudo multideterminado, no qual a consecução da política, a formação cultural e artística local e os agentes envolvidos constituem linhas de força simétricas, cuja compreensão tornou-se central para a construção, avaliação e validação da própria política pública. Desse modo, o processo de elaboração e implementação, em outra localidade, de uma política pública em disseminação foi tratado como um processo em aberto e sujeito a desenvolvimentos incrementais. Se a inovação de arranjos e práticas proposta pela política original em disseminação constituiu instrumento de resposta a uma determinada questão social, para a localidade receptora se apresentou como um conjunto de alternativas a ser considerado e não um modelo prescritivo fechado. A avaliação de seus resultados deve, portanto, considerar os atores governamentais e não governamentais locais responsáveis pela política - a *Esfera Pública*, na definição da autora -, movidos por suas tradições, crenças, interesses em disputa e intencionalidades políticas e ideológicas particulares, que interpretaram e analisaram

de forma diferente as práticas e inovações apontadas pela política matriz para o enfrentamento de problemas.

Assim, neste estudo, os fatores variáveis exógenos ao VAI-SBC, realizados em outras localidades, principalmente em São Paulo e Santo André, e que influenciaram sua execução direta ou indiretamente, foram compreendidos como verticais ou diacrônicos; os fatores variáveis locais que compuseram o programa, desde a institucionalização da cultura no governo com a criação do Departamento de Cultura nos anos 1970, e que foram as políticas locais que o antecederam e formaram o conjunto de experiências de aprendizagem e acúmulo, ao longo do tempo, dentro da gestão cultural da prefeitura do município de São Bernardo do Campo, foram entendidas como processos de disseminação horizontal ou sincrônica. Da perspectiva do campo cultural e artístico local, a pesquisa buscou compreender, através do estudo da formação das tendências estéticas e ideológicas do segmento teatral e, particularmente, da política que os grupos e atores procuraram elaborar ao longo do tempo para a produção de espetáculos, o acesso e formação de um público teatral local, se a inovação proposta pela política em disseminação mobilizou recursos e buscou construir respostas que fossem relevantes para enfrentar as situações relevantes para esse cenário cultural específico.

2 PROGRAMA VAI: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL

2.1 A ORIGEM DO PROGRAMA VAI NA CIDADE DE SÃO PAULO

Agentes importantes que participaram dos momentos de formação e consolidação do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), no município de São Paulo, como Maria do Rosário Ramalho, assessora parlamentar na época da sua criação e posteriormente coordenadora do Programa além de secretária municipal de cultura, Carlos Augusto Calil, ex-secretário municipal de Cultura de São Paulo entre os anos 2005 e 2012, e Helena Wendel Abramo, assessora da Comissão de Defesa da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, são unânimes ao afirmar em seus depoimentos ao livro-balanço *VAI- 5 anos* (SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura, 2008) que, dentro do panorama de políticas públicas para a cultura, o Programa representou um marco orientador do que seria uma política estruturante, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma de legitimação, de transferência de recursos públicos de forma direta para a produção cultural. Dirigida ao segmento de produtores culturais jovens e de baixa renda, historicamente marcado pela ausência de ação institucional, o programa (segundo os gestores) só se tornou possível por uma atuação articulada entre entes públicos do Executivo, através da Secretaria Municipal de Cultura, com a publicação do Decreto 43.823, de 2003, que instituiu o Programa; do Legislativo, que transformou o projeto do Executivo na lei 13.540/2003; e as ideias e a disposição de participação e intervenção de jovens produtores e coletivos culturais.

Em seu início, dentro da estrutura administrativa da Secretaria Municipal de Cultura, o VAI fazia parte do Departamento de Teatro, e contava com uma coordenadora e duas funcionárias administrativas, responsáveis por todas as atividades e etapas do processo de realização do Programa, além das demais atividades do Departamento, como o Programa de Fomento ao Teatro e a agenda dos teatros municipais. Em 2005, sua gestão passou para o Departamento de Expansão Cultural (DEC), fusão do Departamento de Teatro e do Departamento de Ação Cultural Regionalizada, homenagem aos 70 anos de criação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, primeiro órgão público para a área cultural, idealizado e dirigido por Mário de Andrade, cujas atribuições incluíam a promoção da expansão cultural na cidade, por meio do desenvolvimento de atividades de difusão

e formação nas diversas linguagens artísticas, em especial através de financiamento, via editais de chamamento, a projetos de pesquisa e atividades artísticas, entre eles, a Virada Cultural, shows e apresentações culturais no centro da cidade; Piano na Praça, recitais quinzenais de pianistas na Praça Dom José Gaspar; o projeto Vocacional de Teatro, Dança e Música, formação e difusão das práticas artísticas para pessoas a partir de 14 anos; e a programação cultural da Galeria Olido, das Casas de Cultura e dos teatros municipais. Nesse momento, o Programa começou a se legitimar institucionalmente e também junto ao público de produtores, com a ampliação da equipe responsável, que passou a contar com três técnicos e dois estagiários, do montante financeiro investido, que passa de R\$ 1.000.000,00, em 2004, para R\$ 1.700.000,00, em 2007, do total de projetos inscritos e premiados neste período, de 650 para 777 e de 66 para 100, respectivamente. Deu início também às Oficinas de Elaboração de Projetos, realizadas em parceria com a Coordenadoria da Juventude do município, para qualificar os indivíduos e grupos em suas propostas. Na gestão Fernando Haddad (PT / 2012-2016), com o objetivo de construir uma política de *territorialização* das iniciativas da Secretaria Municipal de Cultura e de organizar os fluxos, processos e equipamentos culturais em cada território da cidade de São Paulo, a estrutura organizacional da Secretaria sofreu uma profunda mudança, e o Programa passou à responsabilidade do Núcleo de Cidadania Cultural. Este Núcleo tem como atribuição principal “expandir o apoio direto a indivíduos, organizações, grupos e coletivos culturais da cidade de São Paulo, sobretudo aqueles que atuam e desenvolvem projetos nos territórios onde o acesso às atividades culturais é mais escasso” (SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura, 2014). Além do VAI, faz isso através da criação de programas de financiamento, com destaque para o lançamento do programa Agente Comunitário de Cultura, que consiste em apoio financeiro por meio de bolsas a pessoas envolvidas na produção e promoção cultural, prioritariamente de condições socioeconômias menores e que estejam em áreas de pouca oferta de equipamentos culturais; o Programa Aldeias, que distribui bolsas auxílio para o fortalecimento das expressões culturais do povo Guarani; a criação do VAI II, ampliação do programa de 2003 que se destina a grupos e coletivos, sem a exigência do limite de idade do VAI (18 a 29 anos), com comprovação de, no mínimo, dois anos de atuação em locais com alto índice de vulnerabilidade e

desprovidos de equipamentos culturais e que tenham ou não sido atendidos anteriormente pelo VAI I. A equipe responsável pelo Programa atualmente conta (dados referentes ao ano de 2015) com um coordenador, 10 técnicos e três estagiários, teve 850 projetos inscritos e 170 premiados, para um valor investido de R\$ 5.440.000,00.

O VAI tem suas raízes na criação da Comissão Extraordinária Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, em 2001, presidida pelo então vereador Nabil Bonduki. Como nos informa Helena Wendel Abramo (SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura: 21), a questão das políticas de direitos dos jovens era muito incipiente, e a criação da Comissão significou a primeira experiência num órgão legislativo da criação de um espaço permanente de debate sobre a questão da juventude no Brasil. Ainda segundo a assessora, neste Fórum apareceram de forma muita significativa a importância que a cultura e suas manifestações tinham para os jovens, como processo de formação de identidade e de expressão de suas visões de mundo. Ao lado dessa percepção, os jovens deixavam claro nesses debates a falta de apoio e financiamento público para a produção e a fruição culturais, o não reconhecimento de suas práticas, como a de disc-jóquei, capoeira, *grafitti*, por exemplo, como processos artísticos e culturais pelos órgãos públicos, e a dificuldade de acesso aos recursos pelas leis de fomento então em vigor no município, como a Lei 10.923, de 1990, Lei de Incentivo Fiscal à Cultura ou Lei Mendonça¹, em razão da própria natureza desses produtores, que eram realizadores individuais ou pequenos grupos locais sem estatuto formal, geralmente de regiões periféricas e sem experiência que atendessem às exigências desses mecanismos.

Refletindo esses debates, o vereador Nabil Bonduki apresentou no ano de 2003, o projeto de lei 13.540/03, que instituiu o Programa VAI no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura, com “a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa

¹ Proposta pelo então vereador Marcos Mendonça, a Lei 10.923, de 1990, dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais a empresas, que podem deduzir parte do valor devido de ISS e IPTU (não sendo inferior a 2%, nem superior a 5% do montante dos impostos) em apoio a projetos culturais a serem realizados prioritariamente no município, propostos por pessoas físicas ou jurídicas, nas áreas de música e dança, teatro e circo, cinema, fotografia e vídeo, literatura artes plásticas, artes gráficas e filatelia, folclore e artesanato, acervo e patrimônio histórico e cultural, museus e centros culturais.

renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”. O segmento prioritário do programa era a faixa etária entre 18 e 29 anos, adotando a definição mais ampliada da União Europeia de idade para pessoa jovem, entre 15 e 29 anos, mas também respeitando as exigências impostas pelas responsabilidades contratuais para assinatura de contrato na idade de 18 anos.

Com os objetivos de estimular a criação, o acesso, a formação, a participação do pequeno produtor e de promover a inclusão cultural e o estímulo às dinâmicas culturais locais, os recursos do Programa se destinavam ao fomento e estímulo da produção cultural em sua diversas linguagens artísticas, consagradas ou não, e que contribuíssem para o desenvolvimento cultural e para a formação para a cidadania cultural. O valor destinado a cada premiação era de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais), com índice anual de correção pelo IPCA, e eram selecionados entre concorrentes pessoas físicas ou jurídicas sem fins lucrativos, por uma Comissão de Avaliação composta por oito membros, sendo quatro do poder executivo municipal e quatro representantes do setor cultural do município. Posteriormente, o Programa foi regulamentado pela então prefeita Marta Suplicy através do Decreto 43.823/03, que além de consolidar os termos expostos na Lei 13.540/03, fixou uma dotação orçamentária própria para o Programa, dentro do orçamento da Secretaria Municipal de Cultura, além de estabelecer um calendário anual para suas ações e a intenção de contemplar projetos de todas as regiões do município, por meio da simplificação e ampliação dos locais do processo de inscrição. Em seu artigo 15º, o decreto estabeleceu os critérios que norteariam o método de avaliação dos processos:

- I - atendimento aos objetivos estabelecidos na Lei nº 13.540, de 2003;
- II - mérito das propostas;
- III - clareza e coerência;
- IV - interesse público;
- V - custos;
- VI - criatividade;
- VII - importância para a região ou bairro da cidade;
- VIII - proposta de devolução pública.

2.2 VAI-SBC: A CONSTRUÇÃO DE UM PROGRAMA PÚBLICO DE FOMENTO

O VAI-SBC é um instrumento de financiamento público de ações culturais. Foi criado no município no final do ano de 2009, quando foi lançado seu primeiro certame. Teve posteriormente mais duas edições, nos anos de 2010 e de 2013. Idealizado no primeiro ano de governo do prefeito Luiz Marinho, do Partido dos Trabalhadores (PT), pelo Secretário Municipal de Cultura Celso Frateschi (2009), e implementado pelo seu sucessor na pasta, Leopoldo Nunes da Silva (2009-2011), o programa tem sua fundamentação conceitual e ação institucional baseada na intervenção homônima instituída através da Lei 13540/ 2003, da cidade de São Paulo, durante a gestão petista da então prefeita Marta Suplicy, e que tinha o mesmo Celso Frateschi como secretário da pasta de cultura.

O VAI-SBC é um instrumento de ação administrativa que procura qualificar a intervenção do poder público segundo os princípios de legalidade, isonomia, universalidade, impessoalidade e eficiência, estabelecidos pela Constituição Federal de 1988. Por meio de processo de seleção via edital público, premia e apoia financeiramente atividades artístico-culturais do município. As propostas de ação cultural são avaliadas de acordo com o escopo teórico do programa que, assentado no tripé defesa da diversidade cultural, apoio à produção cultural local e formação para a cidadania cultural do município, estabelece como objetivos “estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade, promover a inclusão cultural e estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística em geral” (SÃO BERNARDO DO CAMPO, Secretaria de Educação e Cultura, 2009).

O edital estabelecia uma premiação de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) para cada projeto contemplado, com um total de 20 premiados por edição, propostos por produtores e artistas, pessoas físicas maiores de 18 anos ou jurídicas sem fins lucrativos, residentes no município há, no mínimo, dois anos, preferencialmente nas áreas de formação e manutenção de acervo de biblioteca comunitária, artes visuais, audiovisual, circo, cultura tradicional, dança, hip-hop (MC, DJ, Break, *Graffiti*), literatura e publicações, multimídia, música, rádio comunitária ou WEB e Teatro. O pagamento do prêmio era dividido em duas etapas, com 80% do valor da premiação na assinatura do contrato entre Secretaria de Cultura e os contemplados, e o

restante após 120 dias. O tempo estabelecido para a finalização do objeto da proposta de ação era de seis meses.

O edital atribuía à Secretaria de Cultura a responsabilidade pela indicação da “Comissão Julgadora e de Acompanhamento, composta por 05 (cinco) membros de reconhecida idoneidade, notório saber e capacidade de julgamento no campo de abrangência do prêmio, que terá as atribuições de avaliar os projetos inscritos, e acompanhar o desenvolvimento dos projetos contemplados” (SÃO BERNARDO DO CAMPO, Secretaria de Educação e Cultura, 2009). A avaliação das propostas pela Comissão era dividida em três etapas:

- triagem: em que verificava se o proponente cumpria as exigências previstas no edital;

- avaliação das propostas: que definia uma classificação decrescente para as propostas, atribuindo pontuação para cada projeto a partir de três critérios: Interesse público: impacto artístico-cultural em atendimento aos objetivos do Programa (valor: 0 a 35 pontos); Mérito: qualidade e originalidade do projeto considerando o público alvo (valor: 0 a 35 pontos); Consistência: clareza e metodologia no planejamento da execução do projeto (Valor: 0 a 30 pontos);

- avaliação da situação fiscal e documental dos proponentes.

Os premiados deveriam encaminhar à Secretaria de Cultura, relatórios bimestrais sobre o andamento do projeto a partir da data de assinatura do contrato e, em até 30 dias após o término, um relatório final de execução do projeto. Por fim, os projetos contemplados, como contrapartida ao apoio financeiro, deveriam destinar duas apresentações públicas gratuitas dentro da programação cultural do município, caso tivessem como objetivo a realização de espetáculos e eventos, ou então, nos casos em que as propostas resultassem em mídia física, como CD, livro ou DVD, ceder à Secretaria de Cultura entre cinco e dez unidades do produto final para guarda e arquivo.

O VAI-SBC pode ser localizado como um programa de fomento situado no horizonte político do campo progressista ou da centro-esquerda, dentro da distribuição ideológica brasileira, e um programa de segunda geração, fruto da disseminação dos conteúdos e da experiência do programa paulistano homônimo. Ao privilegiar o fortalecimento da participação social e da cidadania, o chamado campo progressista das políticas culturais buscou a superação de formas

consolidadas de relação entre Estado e cultura no Brasil. De acordo a interpretação de uma das maiores pensadoras do campo, Marilena Chauí, as ações do Estado brasileiro historicamente tomaram cultura como sinônimo das belas artes, e construíam sua política de forma setORIZADA, como privilégio para uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais. A ideia de cultura dominante se constituiu, portanto, como espaço que legitima a dominação política e a exclusão social correntes no país. Daí, o campo progressista propor um diagnóstico de ação que aponta para a democratização dos meios de criação e das formas de acesso às manifestações culturais, a promoção de práticas, grupos e regiões culturais pouco legitimadas, e a defesa de uma mudança das atribuições do Estado, através da inflexão da visão sociológica de cultura para uma perspectiva antropológica, como escopo privilegiado para superação dessa tradição.

O VAI-SBC é considerado como programa de 2ª geração, por ser produto de disseminação da política cultural definida pelo programa homônimo instituído no município de São Paulo, no ano de 2003, pela gestão municipal de Luiza Erundina. Ao ser lançado em São Paulo, o programa era fruto de um longo e então inédito percurso de reuniões, debates e discussões do ente público com diversos atores sociais jovens, sobretudo de regiões periféricas, ouvindo suas necessidades e desejos, reconhecendo seus anseios e legitimando suas demandas. O que se constatou naquelas reuniões, desde os primeiros encontros da Comissão Permanente e Extraordinária da Câmara Municipal, em 2001, até a institucionalização do programa, foi um rico e crescente universo de práticas culturais juvenis, normalmente agrupadas na forma de coletivos culturais multilinguagens, sem constituição jurídica, espalhadas pelas mais diversas regiões da cidade, excluídas do circuito cultural oficial e que não se enquadravam nos programas públicos de apoio cultural vigente. Este longo e trabalhoso processo de acúmulo de experiências, que culminou em um programa com premissas e objetivos definidos, legalmente constituído e já com abundante material crítico acumulado, foi recebido pela administração municipal de São Bernardo do Campo num contexto de redefinição institucional e política do seu órgão de cultura.

Desde a posse do prefeito Luiz Marinho, em janeiro de 2009, a necessidade de realizar uma reforma administrativa dos órgãos e instituições municipais, que adequassem seu funcionamento às exigências da sociedade bernardense, foi

colocada como pauta fundamental de governo. Após um longo e difícil debate junto à Câmara Municipal, em que o executivo não tinha maioria parlamentar, em 11 de novembro de 2009 foi aprovada a Lei Ordinária 5982/2009, que alterava a estrutura administrativa da prefeitura de São Bernardo do Campo. A nova configuração administrativa criava a Secretaria de Cultura do Município de São Bernardo do Campo como estrutura administrativa autônoma, deixando a condição de departamento subordinado à Secretaria de Educação. Com a missão de “promover de modo Republicano, Democrático e Participativo condições materiais e simbólicas para o desenvolvimento da diversidade, da dinâmica cultural e artística na cidade, por meio de ações descentralizadas em diálogo com o mundo contemporâneo” (SÃO BERNARDO DO CAMPO, 2010: 1). A instituição do órgão, num primeiro momento, teve ampla adesão do campo de produção artístico e cultural do município e correspondeu ao seu desejo de que a ação cultural local, cujo baixo reconhecimento na sociedade era associado à reduzida capacidade operacional do Departamento de Cultura e à falta de diálogo com os realizadores, adquirisse outro significado.

Em especial, a criação da Secretaria de Cultura pareceu aos produtores culturais incluir a cidade na efervescência dos debates sobre o significado da gestão cultural e dos temas que lhe seriam pertinentes. Como nos informa o Secretário Municipal à época da criação da Secretaria, Leopoldo Nunes Filho, “desenvolvemos nossos programas sob a marca “Cultura como Cidadania”, a partir do conceito ampliado de Cultura, gestado e desenvolvido ao longo dos oito anos de governo Lula. Esta perspectiva implicava em que realizássemos uma reelaboração conceitual do papel da administração pública, de mero gestor de fundo público destinado a práticas culturais, a uma concepção da cultura como fator de transformação e emancipação que, a partir do tripé, produção simbólica, cidadania e economia da cultura criassem condições para uma efetiva política pública, garantindo a diversidade cultural e o desenvolvimento das artes”.²

A lei que criou a Secretaria de Cultura operou uma significativa mudança quantitativa no organograma administrativo e funcional do órgão em relação à sua configuração como Departamento, que a simples sobreposição dos momentos

² Em depoimento por email concedido a essa pesquisa.

anterior e posterior da estrutura demonstra de maneira evidente, mas, além disso, indicou também a intenção de alteração qualitativa de posicionamento, uma reformulação sobre a natureza e o papel a ser exercido pela instituição pública na condução da política cultural do município. O deslocamento conceitual que se anunciava pela nova distribuição de funções, atribuições e responsabilidades demonstrava que, às tarefas de programação de eventos de difusão, formação artística e de gerenciamento de espaços culturais, que foram as atribuições do Departamento de Cultura até então, a jovem Secretaria de Cultura pretendia incluir novas prioridades, como a formulação, acompanhamento e execução de programas que indicavam determinados temas e apontavam ações junto a setores e serviços, especialmente o da elaboração e implementação de políticas de democratização do acesso ao fundo público e da inclusão de novos públicos consumidores, objeto de interesse deste estudo, que até então não compunham a abrangência da agenda das políticas culturais no município. Os desdobramentos dessa nova configuração administrativa da cultura no município e a extensão de seu alcance para a gestão da política cultural serão abordados no capítulo seguinte.

3 A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA DO MUNICÍPIO

3.1 DE DEPARTAMENTO A SECRETARIA DE CULTURA

A Lei Municipal 2240/76, promulgada pelo prefeito Geraldo Faria Rodrigues (1973-1977), instituiu a responsabilidade da organização das atividades culturais no município de São Bernardo do Campo em uma Secretaria Municipal com três campos funcionais: Educação, Cultura e Esportes. A presença do ideário de cultura advogado pelo MEC³ fica claro no momento que são definidas as atribuições relativas ao departamento de cultura: a) administrar e executar programas de circulação do acervo documentário e difusão cultural; b) promover, incentivar e difundir atividades artístico-culturais, despertando na comunidade o gosto pela arte e pela cultura em geral; e c) executar os serviços de biblioteca municipal, de circulação, guarda e controle do acervo documentário. A lei previu também a criação do Conselho Municipal de Cultura (CMC), com as competências de definir as normas que orientariam a ação cultural e artística do Departamento, opinar e fazer cumprir a legislação das três esferas relativas à cultura, deliberar sobre assuntos enviados para apreciação e cooperar com os poderes públicos nos assuntos pertinentes. O CMC foi criado pelo decreto 5682, de outubro de 1977, que acrescentou mais três funções ao colegiado, a saber, o de elaborar todo o movimento de difusão cultural, que seria seguido pela Secretaria de Educação, Cultura e Esportes; determinar a filosofia cultural a ser seguida pelo Departamento de Cultura e manter contatos com autoridades e órgãos culturais nacionais e internacionais. Definiu ainda que a presidência do CMC seria ocupada pelo Secretário da pasta de Educação, Cultura e Esportes, que indicaria até cinco membros que comporiam seu colegiado.

Como modelos de realização das atribuições do Departamento de Cultura para difusão cultural, foram inaugurados os Teatros Abílio Pereira de Almeida (1978) e o Teatro Elis Regina (1982), que se somaram ao Teatro Cacilda Becker (1969) para compor uma rede circulação cultural no município. Em relação ao compromisso de preservação de patrimônio, foi criado o Conselho Municipal do Patrimônio

³ De acordo com Lia Calabre (CALABRE, 2009), a atuação do MEC sob a gestão de Ney Braga, a partir de 1974, gira em torno de três eixos: difusão das manifestações culturais, incentivo à criatividade artística brasileira, preservação e defesa dos bens culturais.

Histórico e Cultural de São Bernardo do Campo, em 1984, e a Biblioteca Guimarães Rosa, em 1982.

O Departamento de Cultura, subordinado à Secretaria de Educação, tinha sua estrutura funcional composta por:

1 - Uma Diretoria de Ações Culturais;

1.2 - Duas Seções: Expediente e Apoio aos Teatros e Equipamentos;

1.3 - Duas Encarregadorias: Infraestrutura e Divulgação e Serviço de Expediente;

2 - Uma Divisão de Promoção e Formação Cultural;

2.1 - Duas Seções de natureza cultural: Promoção Artística e Formação Cultural;

2.2 - Duas Encarregadorias: Ações Especiais e Bandas e Corporações.

No momento da publicação da lei que instituiu a Secretaria de Cultura, em 2009, a composição do quadro funcional girava em torno de 180 funcionários⁴ (não incluídos os funcionários do Departamento de Bibliotecas, cujo campo institucional de ação não está incluído no objeto desse estudo), transferidos diretamente da estrutura anterior de Departamento e realocados na nova estrutura de Secretaria. Os cargos e ocupações eram preenchidos por funcionários estatutários oriundos de três concursos públicos, um realizado na década de 1990 dois realizados nos início dos anos 2000, e funcionários celetistas transpostos para o regime estatutário pela Constituição de 1988, com os seguintes perfis: funções de livre provimento, como o secretário municipal de cultura, os diretores, os chefes de divisão, os encarregados de serviço e os administradores de espaço cultural, que eram funcionários comissionados indicados pelo chefe do executivo; analistas de cultura, funcionários técnicos concursados de nível superior; agentes culturais, técnicos concursados de nível médio; funcionários concursados administrativos; funcionários concursados operacionais como técnicos de equipamento de som e luz dos teatros, bilheteiros, faxineiros, copeiros, e recepcionistas. Com exceção dos cargos de livre provimento, cujo número sofreu um acréscimo na mudança de escala em razão do aumento de seções e serviços, os demais cargos mantiveram o mesmo número percentual de funcionários do momento anterior. Na primeira formação da Secretaria de Cultura,

⁴ Informação obtida junto à página da Secretaria Municipal de Cultura www.saobernardo.sp.gov.br/cultura.

todos os cargos de comissão, com exceção do secretário municipal e da diretoria de bibliotecas, foram ocupados por funcionários concursados do antigo Departamento de Cultura.

Com uma população em torno de 812 mil pessoas, o orçamento do município, no ano de 2014, atingiu o valor de 4,7 bilhões⁵ de reais. A fatia da arrecadação municipal destinada para a área da cultura representa 1,13% do total do orçamento, o que equivale a um valor bruto de aproximadamente 53 milhões, divididos entre capital para novas ações e investimentos e custeio das ações, programas e equipamentos públicos (quatro teatros, três centros culturais, uma pinacoteca e seis bibliotecas) existentes. Além de verba orçamentária, o município possui um Fundo de Assistência a Cultura (FAC), composto por uma porcentagem (10% do valor bruto de bilheteria) recolhida pela locação dos teatros municipais por produtores culturais particulares e por doações de particulares. Desde a criação da Secretaria de Cultura (SC), o valor recolhido ao fundo encontra-se bloqueado, pelo fato de que sua regulamentação obriga que qualquer movimentação financeira solicitada deva ser previamente analisada e autorizada pelo Conselho Municipal de Cultura. Após a reforma administrativa, a regulamentação jurídico-administrativa que normatizava o Conselho, em razão de estar vinculada à estrutura administrativa do antigo Departamento de Cultura, deixou de existir. Como foi informado pela Secretaria de Cultura, até dezembro de 2016, o Conselho Municipal ainda não havia sido atualizado, substituído ou remodelado.

O projeto de reforma que criou a Secretaria de Cultura estabeleceu a seguinte organização⁶:

1 - Seção de Apoio aos Departamentos, com duas Encarregadorias:

1.1 - Divulgação e Infraestrutura;

2 - Departamento de Ações Artísticas, com duas Divisões:

2.1 - Formação;

2.1.1 - Duas Seções: Desenvolvimentos de Linguagens Artísticas e Formação de Público;

2.1.2 - Três Encarregadorias: Formação Artística e Cultural, Ação Artística e Cultural para a Comunidade, e Formação ao Público Escola;

⁵ Dados recolhidos em <http://cidades.ibge.gov.br/> e www.saobernardo.sp.gov.br.

⁶ Conforme www.leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-bernardo-do-campo/lei-ordinaria/2009/598/5982/

2.2 - Fomento e Difusão:

2.2.1 - Duas Seções: Fomento Artístico e Cultural e Seção de Difusão Artístico e Cultural;

2.2.2 - Quatro Encarregadorias: Estímulo às Artes e Bolsas, Estímulo à Criação Cultural, Programas e Eventos e Ação Descentralizada;

3 - Departamento de Bibliotecas, Memória e Patrimônio Histórico, que até então era de responsabilidade da Secretaria de Educação e cuja estruturação não será tratada neste estudo.

A mudança do *status* institucional de Departamento de Cultura, vinculado a outras políticas como Educação e Esportes, para uma Secretaria de Cultura autônoma, que pretendeu uma perspectiva de atuação mais adequada para os assuntos da área cultural, não foi seguida de uma atualização dos recursos humanos e financeiros da pasta, que se mantiveram nos mesmos índices do momento anterior, muito embora se ampliasse o seu campo de atuação. Ocorreu uma defasagem entre aquilo que a criação da Secretaria de Cultura indicou no plano das ideais e a sua constituição concreta como unidade política e gestora. O registro de tal fato é indispensável para uma avaliação orgânica da formulação e execução dos programas e projetos da nova instituição.

Para entender as dificuldades que daí surgiram e as respostas elaboradas para seu enfrentamento por parte da Secretaria de Cultura, seguimos a sugestão do sociólogo José Carlos Durand, ao afirmar que “para se atingir um patamar mais consistente (de gestão cultural), será necessária uma visão mais orgânica e retrospectiva, capaz de avaliar e refletir sobre experiências prévias” (DURAND, 2013: 25), e passamos à análise das experiências de gestão e dos temas e conteúdos privilegiados em momentos anteriores pelo órgão municipal, para assim dimensionar o significado e alcance que essa tradição exerceu nas escolhas das ferramentas para a construção dos cenários que resultaram na implementação da ação pública de cultura do VAI no município de São Bernardo do Campo.

4 ESTUDO SINCRÔNICO E DIACRÔNICO DAS RELAÇÕES ENTRE CULTURA E ESTADO EM SÃO BERNARDO DO CAMPO

No percurso deste estudo, as considerações sobre os atores governamentais, revelaram algumas tradições consolidadas. Com variações que se movem entre o idealismo da proposta de Jorge Andrade e a antropologia cultural dos governos liderados pelo PT, a gestão cultural no município teve como linha de força mais marcante a ideia de que a elaboração conceitual da ação, por si só, seria adequada o suficiente para consecução da política cultural em sua concretude. Assim, esses atores conseguiram erigir noções basilares que fundamentaram as práticas culturais locais, como a ideia de descentralização das atividades culturais, a transversalidade e interdisciplinaridade da ação cultural na administração pública ou a busca da aproximação com e inclusão de segmentos da população excluídos do circuito de produção e consumo das artes consagradas e legitimadas. Porém, os efeitos e a eficácia dessas políticas culturais esbarraram na limitação imposta pelo baixo grau de desenvolvimento das estruturas internas dos governos. Fosse pela incipiência das políticas culturais na administração pública no país, de um modo geral, que fornecessem eixos de orientação de conduta para a gestão municipal, fosse pela inexperiência e falta de quadros qualificados, ou ainda pela incompreensão do tema pelos responsáveis pela agenda da política cultural, em esfera local, tal fato dificultou o desenvolvimento institucional da gestão cultural, que não logrou uma adequada alocação de recursos administrativos, humanos e financeiros que acompanhasse o diapasão dos enunciados transformadores das políticas.

4.1 ORIGENS E SISTEMATIZAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE CULTURA

No ano de 1975, durante o governo Ernesto Geisel, foi aprovado o documento *Política Nacional de Cultura* (PNC), formulação de um conjunto de diretrizes culturais de alcance nacional. Proposta pela gestão do ministro da Educação e Cultura, Nei Braga, o documento surgiu num momento de grande investimento governamental em instituições estruturantes do cenário cultural do país, como o Conselho Nacional de Direito Autoral, a FUNARTE, a Radiobrás, etc., e de reformulação de outras,

como a Embrafilme. Seu fundamento jurídico encontrava-se em dois artigos da Constituição de 1967, o artigo 179, que definia a arte como atividade livre, e o artigo 180, que estabelecia como dever do Estado o amparo à Cultura. O PNC introduziu uma importante inovação na orientação das políticas culturais públicas no Brasil, ao incluir o fortalecimento cultural da população como parâmetro de medição do desenvolvimento social do país equivalente aos indicadores de crescimento econômico. Para tanto, colocou sob a responsabilidade do Estado a coordenação das ações estratégicas na área cultural, através do incentivo a atividades que promovessem a criatividade, a produção, difusão e o consumo artístico e cultural (COHN apud FERNANDES, 2013). Ao eleger a presença do Estado como estratégico para a organização da vida cultural, o PNC propôs a criação de secretarias e conselhos estaduais e municipais de cultura, com a intenção de formar uma rede regionalizada e articulada que expandisse seu programa estratégico para a cultura.

A proposição do Estado como espaço de realização do PNC, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como os poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a se obter um conjunto harmônico e integrado, se deveu muito mais ao contexto em que o documento foi produzido do que ao documento em si, mas que nem por isso deixou de marcar profundamente seu conteúdo. Ao lado do forte deslocamento institucional que ele representou, o *lócus* responsável pela proposição e condução das diretrizes contidas no documento e o contexto político e social em que foi lançado, marcam no conteúdo programático as contradições da época de tímida distensão que o país vivia. A definição dos horizontes de ação cultural em 1975 foi elaborada no âmbito do Ministério da Educação e Cultura (MEC), por um governo de exceção, ainda dentro do período da ditadura militar e da política de segurança nacional. Esse Ministério, como o órgão responsável pela manutenção e transmissão escolar dos valores da tradição cultural nacional, operava a partir de certa concepção, desenvolvida dentro do núcleo duro do regime militar, que aproximava cultura e resgate da identidade nacional. Mesmo com o tom *humanista* presente no documento, ao valorizar como patrimônio nacional o fazer artístico do homem brasileiro, e reconhecer a produção indígena e negra como constituintes da formação histórica brasileira, a proposição do PNC ficou restrita aos núcleos de comando do MEC, a setores dos altos escalões do governo e

à parcela do meio universitário afeita ao regime, devido ao temor da perda do controle da vida cultural pelo governo.

Em 1976, a prefeitura de São Bernardo do Campo criou o Departamento de Cultura, vinculado à Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, e deu início as primeiras tentativas de estruturação e organização das relações entre cultura e Estado no município. Para os objetivos deste estudo, tomamos esta ação de nossa análise de disseminação horizontal ou sincrônica das políticas de cultura no município.

Em um artigo intitulado *A Crisma de São Bernardo*, publicado em 1981 no livro *Álbum Memória de São Bernardo*, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso faz um retrato da cidade, à época chamada *Capital Social do Brasil*. Com algo em torno de 425.000 habitantes, mais da metade da sua população era formada por migrantes (73%) e jovens (62% tinham menos de 30 anos). Com renda superior à média estadual, 54% dos domicílios possuíam renda entre 3 e 10 salários mínimos, 15% recebiam até três salários, e 2% recebiam entre um e 1,5 salários. O índice de ocupação profissional dos 304.000 habitantes da cidade considerados como força de trabalho era de 47%, em que mais da metade pertencia ao setor industrial (58%). Ao lado desta pujança econômica do município, com taxa de crescimento de 9% ao ano contra 5% do restante do estado, o autor constata, curioso, junto das grandes fábricas automobilísticas, a forte presença do pequeno negócio, da padaria, do boteco e da farmácia, para concluir que “este cadinho do novo e antigo - às vezes que surpreende em São Bernardo. É a cidade que parece americana, mas que, de repente, é quase nordestina. E não só nos botecos e armários. Em tudo, do forró até a política local ou ao clientelismo que convive com a capital das greves” (CARDOSO, 1981: 66). Mas, “para que não se pense que tudo é um mar de rosas”, o pesquisador registra a existência de 36 núcleos de favelas, com 8% do total de habitações da cidade compostas por barracos, em sua maioria feitos em regime de autoconstrução; o mutirão de amigos e da família, a solidariedade na pobreza, nas palavras do autor, matizando aquela imagem inicial que os dados do trabalho e renda informavam. É na construção dessa narrativa que amálgama o novo e o arcaico, a opulência e a pobreza num mesmo território, encontrada em tantas outras cidades no processo de modernização do país, em que “a prosperidade afoga, sufoca, mas não elimina a miséria...do Brasil que se industrializa sem redistribuir

renda” (CARDOSO, 1981: 82), que Cardoso descobre o especificamente novo na cidade. É em São Bernardo do Campo que surge, pela primeira vez desde o golpe militar de 1964, a força do trabalhador-assalariado anônimo, que começa a escrever, nos movimentos grevistas e reivindicatórios de 1978, 1979 e 1980, uma nova etapa da luta por direitos sociais e trabalhistas, mas também de dignidade e democracia. É em meio a este cenário socioeconômico que o Departamento de Cultura é instalado na cidade.

4.2 JORGE ANDRADE E AS LINHAS FUNDAMENTAIS DE AÇÃO CULTURAL

Durante o governo Tito Costa, entre os anos 1977-1982, em que a cidade ainda vivia os efeitos da opulência econômica do processo de industrialização dos anos anteriores, mas que também começava a sofrer as consequências sociais e humanas da urbanização descontrolada, as políticas de cultura e educação foram fortalecidas e ampliadas. Na área educacional, o governo municipal assumiu atribuições dos entes federal e estadual, como a responsabilidade pela construção de cerca de 2/3 dos prédios escolares, tanto do 1º quanto do 2º graus, universalizou o fornecimento de merenda e aumentou em 60% o atendimento na rede pré-escolar (ALVES, 1999: 65). No campo cultural, as bibliotecas públicas dobraram de três para seis unidades, e foram inaugurados os Teatros Abílio Pereira de Almeida (1978) e o Teatro Elis Regina (1982), que se somaram ao Teatro Cacilda Becker (1969) para compor uma rede de circulação cultural no município. Na área de preservação de patrimônio, foi criado o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de São Bernardo do Campo. Ainda no início de sua gestão, “para imaginar como poderá ser São Bernardo de amanhã, capital social, ponto de partida de um enfoque vanguardeiro do trabalhador e para o trabalhador, símbolo e síntese de um Brasil novo” (COSTA, 1981: 8), o prefeito convidou o dramaturgo Jorge de Andrade para elaborar as diretrizes básicas de ação cultural no município. O artista produziu o documento *Linhas Fundamentais de Ação Cultural*, um conjunto de 19 propostas para ação cultural no município, que foi apresentado ao Conselho Municipal de

Cultura⁷ em meados de 1977. Como sugere matéria do Jornal Diário do Grande ABC à época, o mote do governo Tito Costa para a cultura era que “a ignorância, a muralha muito pior que as outras, é que deve ser atacada, vencida e transposta”.

Esse documento é valioso, tanto pelo conteúdo inédito que anuncia uma agenda de ação, quanto pela maestria com que funde a escrita humanista do dramaturgo com o olhar atento do observador social, o que abre diversas possibilidades de abordagens para o pesquisador. Para os fins desta dissertação, as propostas apresentadas no documento pelo autor de *Vereda da Salvação*, muito embora em vários capítulos as fronteiras não sejam tão nítidas e os conteúdos se sobreponham, foram agrupadas em três grandes blocos temáticos e uma proposta-síntese de ação:

a) estudo socioeconômico e cultural do município, que proporcione informações e indicadores do perfil do bernardense e oriente as ações públicas de cultura, composto pelos parágrafos 1, 2 e 3;

b) a cultura e a arte, mediadas pela ação pública, como elementos transformadores da realidade do homem e da comunidade, nos capítulos 4, 5, 16, 17, 18;

c) elementos formadores de um plano de trabalho para a ação pública de cultura, nos capítulos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14;

d) proposta-síntese, no capítulo 19.

O primeiro grupo de parágrafos propõe o mapeamento do quadro socioeconômico do município, cujos dados subsidiassem o Departamento de Cultura e fossem considerados quando da programação realizada pelo mesmo. Constata-se ali que, ao lado de uma renda elevada no município, o índice de analfabetismo da população era de 6%, cuja principal forma de lazer se resumia à televisão; que não existiam logradouros que convidassem ao convívio coletivo e que os preços praticados nos eventos culturais funcionavam como uma barreira de isolamento, física e mental, à fruição cultural. Ao poder público impõe-se procurar o homem carente, “aquele que não tem meios, nem acesso para atingir os lugares onde as manifestações culturais costumam ser realizadas, isto é, o centro” (ANDRADE apud

⁷ O Conselho Municipal de Cultura era formado por cinco membros, indicados pelo governo municipal, a presidido pelo Secretário Municipal de Educação e Cultura, Fernando Leça, e composto por Jorge Andrade, José Amorim, Nevino Antonio Rocco e Djalma Lucio Gabriel Barreto.

ALVES, 1999: 137), lá em seu bairro afastado. O Departamento de Cultura deve, portanto, realizar o levantamento das necessidades culturais de cada bairro, cada qual com suas características próprias, não pode esperar que esse homem carente procurasse o evento cultural ou a biblioteca pública central, ele deve ir até lá para ajudá-lo “a se libertar, pouco a pouco, de uma alienação que o domina e escraviza” (ANDRADE apud ALVES, 1999: 137). Segundo o documento, o meio social reflete e explica o homem inserido nele, e ao se conhecer a realidade dos bairros mais distantes do município, compreende-se que o homem que vive lá, relegado ao abandono material e cultural, precisa de quase tudo. A missão da cultura é fazer despertar nesse homem o espírito de luta pela sobrevivência, e cabe a seus responsáveis modificar o homem para que ele consiga transformar o seu meio. Anuncia-se assim o objetivo que o poder público deve buscar no levantamento dos dados, a saber, conhecer o homem bernardense para retirá-lo de seu isolamento e modificá-lo, e o instrumento capaz de movê-lo nessa direção é a cultura. No segundo bloco temático, o dramaturgo passa a detalhar sua proposta.

A cultura, segundo o dramaturgo, é o instrumento capaz de modificar o homem e fazê-lo crescer, mas é mister entender que, para libertar a criatividade que existe em cada ser, num quadro de carência socioeconômica e cultural, deve-se agir no sentido de proporcionar a cada parcela da população uma forma de manifestação cultural que esteja ao seu alcance e entendimento. É importante encontrar a manifestação que desperte sua vontade de criar, de compreender a si e ao seu meio. A busca da criatividade do homem bernardense deve ser a preocupação fundamental e orientar o trabalho cultural no município. A criatividade como raiz da arte é o registro que revela a verdadeira face do homem bernardense, seus problemas, esperanças e sonhos.

Assim, o administrador público deve entender cultura como um conceito que reúne o complexo dos padrões de comportamento, crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais característicos de uma sociedade e não apenas como manifestações artístico-culturais. Não há cultura, portanto, se o homem não cresce, não se liberta da alienação imposta pela ignorância, ela é o que demonstra o estágio de desenvolvimento de um grupo social e é o desenvolvimento do grupo social bernardense aquilo que a ação cultural pública deve buscar. A programação cultural, mais que uma extensa lista de espetáculos que atinjam e divirtam uma minoria, deve

proporcionar o desenvolvimento da criatividade e os meios para que o homem se realize e transforme a sua realidade para melhor.

A programação das atividades pelo Departamento de Cultura, em razão desse desequilíbrio sociocultural dos bairros e de suas populações, deve partir do centro, local privilegiado da gestão pública de cultura, e irradiar-se para a periferia, na tentativa de fazer crescer a criatividade do homem e libertá-lo da alienação. A grade deve ser composta por atividades culturais as mais variadas possíveis, que registrem a criatividade do homem no bairro onde vive, abrangendo todas as faixas etárias da população e seus níveis de compreensão, e que contribuam para o aparecimento de trabalhos em qualquer forma de expressão artística, que “visem o aprofundamento paulatino da visão sobre a realidade imediata, que levem o homem a pensar sobre si mesmo, seu destino, seu meio, sobre os problemas que o cercam” (ANDRADE apud ALVES, 199: 141). São exemplos de ações governamentais que levam ao homem recursos que despertam sua criatividade, segundo o documento, a promoção da leitura através de carros-biblioteca, que podem chegar aos bairros mais distantes, ou ainda, peças de teatro, que seriam encenadas em centros comunitários, sociedades amigos de bairro ou ao ar livre em praças e ruas.

Outra proposição importante de trabalho, muito em razão da constatação de que no homem adulto a criatividade não aparece mais, por já estar sufocada pela luta pela sobrevivência ou pela alienação gerada pela ignorância, é o trabalho junto ao público escolar. É na criança que “a proposição cultural ganha a sua verdadeira dimensão: libertar pela consciência” (ANDRADE apud ALVES, 1999: 143). Para realizá-la, o Departamento de Cultura e o Departamento de Educação devem atuar de modo integrado num objetivo único, qual seja, de orientar o posicionamento infantil diante de si e do mundo. Escola e professores devem compreender como parte de suas atividades, além da instrução formal, fornecer subsídios culturais para o desenvolvimento dos alunos e, em sintonia com o Departamento de Cultura, elaborar as formas mais adequadas de intervenção das manifestações artísticas na grade escolar. Uma ação sugerida pelo documento a ser desencadeada pelo administrador cultural é o de incentivar nos alunos o hábito “de ir a algum lugar para assistir a manifestação cultural” (ANDRADE apud ALVES, 1999: 145). Podem-se sensibilizar as crianças para a cultura levando-as em grupo, juntamente com seus professores, para eventos culturais nos locais consagrados, como teatros ou centros

culturais, ou então, por meio de espetáculos na própria escola, que em geral possuem pátios e salas compatíveis para apresentações artístico-culturais.

Como corolário dos caminhos trilhados desde o mapeamento sociocultural que identifique o homem bernardense até a definição de uma ideia de cultura como instrumento de libertação do homem da alienação que o oprime, em seu último parágrafo o documento indica a importância da construção de um Centro de Cultura em São Bernardo do Campo, local de exercício da criatividade e da arte. O equipamento multiuso com teatro, pinacoteca, sala de exposições, arquivos de documentos e da história da cidade, será um espaço de convivência, “onde o homem da cidade poderá mostrar seus trabalhos e, ao mesmo tempo, ver e aprender como outros homens registraram o seu tempo e o seu espaço através de trabalhos nascidos da sua criatividade” (ANDRADE apud ALVES, 1999: 148). Em entrevista ao jornal *A Vanguarda*, de 20 de agosto de 1978, Jorge Andrade descreve o projeto, em estudo à época⁸, como *audacioso*. Previa a construção do centro cultural na região central, próximo ao Paço Municipal (a sede administrativa do governo) e à Escola Técnica Industrial (ETI), e seria o edifício-sede da Secretaria de Educação e Cultura. Teria um teatro com capacidade para 600 pessoas, biblioteca, local de exposição, lanchonete e banca de jornal e estaria ligado ao Paço e à ETI por passarelas que ultrapassariam as movimentadas avenidas do entorno, como um ponto de passagem obrigatório. A população o reconheceria “como o ponto de encontro e convivência cultural. Quando uma pessoa for à biblioteca, ela deverá passar também pela galeria de arte, pelo teatro onde possivelmente alguma orquestra ou grupo de teatro estará ensaiando” (ANDRADE, 1978).

As propostas reunidas nas *Linhas Fundamentais de Ação Cultural*, de Jorge Andrade, configuram a tentativa inaugural de se pensar uma sistematização para a atuação cultural no município. Muito embora seja clara a influência da estrutura administrativa de cultura sugerida pelo MEC e o fato de alguns de seus temas terem sofrido clara influência do PNC, como, por exemplo, a inspiração nacional em acomodar educação e cultura num mesmo organismo ou construir um discurso que tem como escopo a busca do homem bernardense, a visão humanista do

⁸ O projeto do Centro Cultural nestes termos nunca foi realizado. Foram construídos equipamentos integrados, de clara inspiração na proposta do documento de Jorge Andrade, como Centro Cultural que abriga o Teatro Elis Regina e o Centro Cultural.

dramaturgo consagrado e um dos responsáveis pela modernização das artes cênicas do país, percorre todos os capítulos do documento. Estrangeiro de corpo e de alma no universo de sociabilidade ainda provinciano da cidade industrial, assim como na construção de seus personagens, escreveu um programa cultural como *quem toma toda uma sociedade como objeto* (ARRUDA, 2001). A nosso ver, sua força principal reside em sugerir articular, pela primeira vez no município, a elaboração de uma ideia geral de cultura, premissa indispensável para a execução da série de ações públicas que, ao final, deveriam provocar efeitos na esfera social, constituir, enfim, a primeira tentativa de uma política cultural de escala local. Defendida por aqueles que percebiam nela a motivação da ideia de cultura na administração municipal, sobre a qual se criaram e expandiram novos serviços e equipamentos culturais, como as oficinas culturais nos bairros, as Casas de Cultura em alguns bairros da cidade e apresentações teatrais em escolas; criticada pelos seus opositores (ALVES, 1991) por criar uma imagem idealista do bernardense, distante daquela forjada por um instrumental sociológico por Cardoso, ou ainda, por nomear o poder público como doador e não mediador da produção cultural, para daí concluir que não bastaria dar acesso ao consagrado, mas estimular novos paradigmas de práticas culturais vincadas na vida social cotidiana, suas sugestões de organização material e simbólica de ação pública vigeram até meados de 1988. Mas o desafio da definição de um significado para a política de cultura que orientasse o governo, a busca da representação do homem local, o papel do Estado no desenvolvimento da cultura e a relação entre centro e periferia no acesso à cultura permaneceu uma herança a qual as administrações posteriores tiveram que retornar.

4.3 A BUSCA DE UMA NOVA CULTURA POLÍTICA: LUIZ ROBERTO ALVES, GESTOR DE CULTURA

Ao final da década de 1980, o país havia legitimado na Constituição da República uma longa luta social por valores como democracia e cidadania. Temas como a forma da organização do Estado, a dignidade da pessoa humana e a garantia dos direitos individuais e sociais estavam expressos no texto constitucional e estabeleceram referenciais de conduta administrativa aos entes federativos. Nesse

período também, em 1989, a eleição de Fernando Collor de Melo deu início no país à aplicação do receituário neoliberal de diminuição do tamanho do Estado, através da privatização das empresas públicas e extinção de ministérios e departamentos, a abertura comercial e eliminação das barreiras alfandegárias para produtos internacionais, com a consequência imediata da desestabilização da indústria nacional que, somados às medidas de congelamento de preços e salários, lançou o país num período de recessão e perda de receita. É neste contexto de consolidação e ampliação da demanda por novos serviços públicos e de queda de arrecadação⁹ governamental, que São Bernardo do Campo elegeu pela primeira vez, em 1989, um prefeito do Partido dos Trabalhadores (PT), Maurício Soares.

O professor da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) Luiz Roberto Alves foi o escolhido pelo novo governo como Secretário de Educação, Cultura e Esportes entre 1989 e 1992. A pasta era composta por algo em torno de 200 equipamentos públicos entre escolas, teatros, casas de arte e praças esportivas que levavam serviços a 40% da população da cidade, e cerca de 2.600 funcionários que consumiam 70% do seu orçamento (ALVES, 1999: 100). O professor recorda que o processo de trabalho desencadeado no município para superar os desafios de governar a cidade, berço do moderno movimento trabalhista e social que deu origem ao PT, tentou combinar o ideário de um governo de esquerda voltado para os pobres que, ao chegar ao poder, na “medida em que se tornam agentes de cultura, de esporte ou de saúde, está embutido a ideia do militante que vai trabalhar na administração pública” (FARIA & SOUZA, 1993: 95), com a “acumulação das reflexões partidárias sobre políticas públicas, realizadas desde a fundação do partido” (ALVES, 1999: 89). Três diretrizes costuradas nesse acúmulo e na luta social dos anos anteriores orientaram as concepções políticas e administrativas do governo petista.

A primeira orientação dizia respeito à mudança da qualidade do serviço público. Como implicasse alteração de disposição de conduta, era necessária a mudança de percepção do significado do poder do Estado em escala local, com o fim do clientelismo e do corporativismo, o fortalecimento da consciência cidadã do

⁹ Para que tenhamos uma ideia da queda de arrecadação do município, o Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal (ICMS) recua de um total de 61,8% para 43,3% em 1991 (ALVES, 1999: 88).

servidor público e o respeito em relação à coisa pública. Era também necessário um novo procedimento operacional e administrativo, muito em razão do parco orçamento, em torno de 1,25% do total do município ou 4% da pasta compartilhada com educação e esporte (FARIA & SOUZA, 1993: 101), um processo integrado na administração que evitasse a fragmentação dos serviços oferecidos à população e o desperdício de recursos humanos e materiais. Por fim, para que essas novas formas distributivas de alocação de recursos públicos, de defesa da moralidade e ética pública e de um novo regramento dos equipamentos públicos indicassem o sentido de uma nova cultura política, o governo petista deveria criar novos espaços de fortalecimento da democracia participativa direta, que atuassem ao lado do poder representativo¹⁰, mas também aprofundassem o controle da tomada de decisão e uso dos recursos do governo por parte da população.

Como relata o ex-secretário Luiz Roberto Alves (1999: 95), o grupo composto por educadores, animadores culturais, esportistas, técnicos e auxiliares da administração pública traçou suas metas e programas sustentado pela ideia de ser o mais fiel e próximo possível ao conjunto de orientações partidárias. Por outro lado, promoveu o diálogo crítico em relação aos acúmulos de experiência presentes na cidade e região, especialmente, com relação à sua recente história político-administrativa. Dois temas pautaram esse debate: a natureza clientelista e provinciana dos últimos governos municipais e o documento *Linhas Fundamentais de Ação Cultural*, de Jorge Andrade, cuja orientação, segundo o novo governo, perdera o frescor original e tornara-se fonte de inércia política e administrativa. Resultou daí nove eixos orientadores para a ação da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes:

- 1) mobilização comunitária para melhor uso dos equipamentos da Secretaria;
- 2) desenvolvimento de projetos integrados, inter e intra-secretarias;
- 3) análise contínua dos aspectos sócio-econômico-culturais da cidade e das formas de relação entre as classes sociais, como base para as ações integradas da Secretaria;
- 4) estudo e revisão da política de cargos e salários dos servidores públicos;

¹⁰ A taxa de renovação no legislativo municipal, na década em questão, tinha média de 25%, contra 60% da média nacional, números que por si só, revelam a força das práticas políticas clientelistas na cidade.

5) manifestação cotidiana dos princípios da Secretaria como transparência, combate ao assistencialismo, apoio à participação popular;

6) integração dos planos da Secretaria aos conjunto da administração;

7) desmistificação dos usos dos equipamentos públicos, ampliação do sentido de serviço público nesses equipamentos;

8) estímulo à criação de uma memória e prática coletivas capazes de revalorizar os sentidos do trabalho, da história do povo, da organização comunitária;

9) deslocamento da perspectiva de trabalho de uma política de eventos para a valorização das realizações cotidianas como lugar de criação cultural.

Essas propostas de trabalho evidenciaram a intenção do novo governo de favorecer situações de exercício de direitos dos setores organizados da população. Na forma de conselhos de equipamentos, comissão de usuários, grupos de trabalho e plenárias para discutir os rumos, metas e objetivos dos programas, tentou-se afastar do risco populista de converter o poder emanado do povo na figura singular do governante, em consonância com os movimentos populares e sociais que emergiram no país desde a década de 1970.

Confrontaram-se, na forma da ressignificação de conceitos, noções basilares que Jorge Andrade defendia em seu documento. À ideia de que a ação pública de cultura era um gesto de doação do governo para uma população idealizada em sua alienação e isolamento cultural, era contraposta a noção de que o governo deveria “encontrar-se com as pessoas em seus encontros e desencontros, privilegiando-se os primeiros como lugar social para a decisão, a produção de memória, a mudança de atitudes e a criação contínua de novos objetivos e métodos” (ALVES, 1999: 99). O convite à participação representava reconhecer o povo como agente naturalmente portador do direito de produzir, formular e controlar a ação cultural. Aquilo que Andrade via como integração da ação cultural pública, que se realizaria na forma de equipamentos preparados para partilhar diferentes serviços culturais, como teatro, bibliotecas, salão de artes, etc., também recebia um novo sentido. Embora reconhecesse que a proposta do dramaturgo contribuía para a construção de diversos equipamentos culturais fora da região central da cidade, fato que diminuía o isolamento e a distância cultural, o novo governo apontava que havia uma desconexão entre os serviços oferecidos, muito em conta da ação fragmentada do poder público. Ao recusar que a projeção material de um equipamento integrado por

si só significasse oferecer serviço público partilhado, justamente por não acontecer como decisão programática do órgão público, se reconhecia nesses equipamentos a manutenção de espaços de exercício do poder localizado, do poder do especialista das respectivas áreas. A completa desconexão entre as atividades de biblioteca, teatro ou do centro esportiva não provocava nenhuma mudança de hábito cultural e, na prática, revelava-se como mais uma barreira que impedia o pleno direito de produção e fruição cultural da população. Três realizações da Secretaria ilustram como as propostas acima descritas foram operacionalizadas.

Desde o início do governo, ainda em 1989, as ações dos equipamentos da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes foram baseadas na ideia de *nucleação*, isto é, a atuação compartilhada pelas equipes multidisciplinares de servidores das três pastas em diversos bairros da cidade. Segundo Alves, a *nucleação* de equipamentos e serviços funcionava como frente de diálogo entre o governo e lideranças comunitárias locais e demais pessoas interessadas, para a elaboração, acompanhamento e avaliação da programação dos equipamentos e, num outro sentido, como ação para reorganizar, reformar ou adequar os equipamentos públicos do bairro, e colocá-los de acordo com as condições adequadas para oferecer serviços públicos. Inicialmente dirigida pela pasta da cultura, mobilizou uma profunda alteração do quadro administrativo do Departamento. Segundo relatado por um agente cultural da época, foi neste período que houve o primeiro concurso público para ocupação de cargos do Departamento de Cultura¹¹, antes preenchidas por funcionários remanejados ou transferidos de outros setores da administração, sem qualificação específica para o exercício da função. A *nucleação* foi implantada em lugares em já existiam centros de convivência, como nos bairros Ferrazópolis, Alves Dias, Industrial e Areião, e naqueles sem equipamento público, mas com alto potencial associativo e uma infraestrutura básica, como Taboão, Jardim Farina e Parque São Bernardo.

Como “tratava-se de reorganizar o sentido dos equipamentos e até mesmo o modo de ver da população” (ALVES, 1999: 101), a *nucleação* incentivava o fomento à participação popular, que consistia em reuniões periódicas com a população sobre propostas de ação e em avaliações da programação dos equipamentos de cada

¹¹ Segundo o relato do funcionário, foram contratados 10 analistas de cultura (nível superior), 10 agentes culturais (nível escolar médio), 10 bibliotecários (nível superior) e 10 auxiliares de biblioteca (nível médio).

bairro; o estímulo à produção e a formação de produtores independentes; a promoção de grupos culturais amadores para apresentações e subsídios para aperfeiçoamento; a formação de público através do contato com as diversas linguagens artísticas e do intercâmbio com produtores não locais; e a garantia de condições de apresentação pública dessa produção, no formato de feiras e mostras culturais. Nos três últimos bairros listados acima, por exemplo, onde a concentração demográfica era grande, com cerca de 150.000 habitantes, no ano de 1991, aproximadamente 50.000 moradores participaram das atividades propostas pelo Departamento de Cultura.

Em razão do processo de *nucleação* priorizar o apoio à criatividade, produção e formação dos artistas e jovens inseridos nos bairros, e ter no diálogo com grupos dos diversos matizes sociais um dos seus fundamentos, abriu-se para a cidade e para o Departamento uma nova e diversificada gama de manifestações culturais, formada por grupos comunitários, como os de terceira idade ou de viés ecológico, que participaram do processo de *nucleação* e incorporaram em sua pauta de reivindicações o direito à manifestação cultural. “Os vimos modelar obras associadas à sua gente, valorizadas como tal e com direito à sequência”, afirmou Alves (1999: 123). Esses grupos levaram o Departamento a valorizar como produção cultural uma manifestação socialmente estabelecida e, assim, ao ampliarem o sentido de cultura legítima incrustado há décadas no Departamento, colocaram aos gestores a necessidade de revisão do significado de sua própria atividade e da forma de sua intervenção no ambiente cultural da cidade. Desenvolvidos na forma *Projetos Especiais*, o reconhecimento e apoio à continuidade dos processos desses grupos se traduziu desde a cessão de espaços para suas reuniões, até a participação e mediação junto a outras pastas, como a secretaria jurídica no caso da terceira idade, ou a publicação de cartilhas e a realização de palestras sobre a questão ambiental nas escolas, junto à pasta da educação. Para o objetivo desta pesquisa, trataremos do caso entre Departamento de Cultura e o então emergente movimento *rap* da cidade.

Em meados de janeiro de 1991, um grupo formado majoritariamente por jovens negros e pobres, moradores de algumas das regiões mais distantes da cidade, que usavam um pedaço da Praça do Skate, equipamento público localizado ao lado do Paço Municipal, procurou o Departamento de Cultura para pedir apoio de

infraestrutura de som e palco para a realização de seus encontros aos finais de semana. Foi proposta a realização de uma reunião para reconhecimento das partes. Neste encontro, o Departamento de Cultura se surpreendeu ao descobrir a existência de mais de 62 grupos de *rap* em atividade no município. Foi-lhes proposto a realização de um evento que atendesse a todos os grupos interessados em participar, sem distinção ou critério de seleção, e que a produção e divulgação da apresentação ficassem sob a responsabilidade dos grupos, enquanto que a infraestrutura viria do departamento. O evento, chamado de *Movimento de Rua*, foi realizado em março de 1991, na Praça do Skate, e reuniu mais de 500 pessoas (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTE, 1992: 9). As reuniões de programação e avaliação se tornaram periódicas e resultaram na realização de mais quatro eventos no decorrer do ano. Após seis meses do início das reuniões, o Departamento de Cultura publicou o livro *ABC RAP: coletânea de poesia rap*, com 45 letras de 25 grupos, e um glossário dos termos referentes ao movimento cultural emergente. A ação do Departamento se constituiu como uma proposta de mediação cultural inédita para o poder público local, qual seja, o apoio institucional para movimento artístico e cultural ainda incipiente, que não fazia parte do debate legítimo, fosse estético ou de gosto, do país de então. A diversidade das trocas simbólicas que aconteciam na cidade industrial, entre elementos típicos da população de imigrantes e migrantes, e a força e apelo da indústria cultural americana, foram reconhecidas e, conseqüentemente, legitimadas. O Departamento ampliou, assim, o repertório e os atores culturais com que a ação cultural pública se relacionava, ao incluir um modelo tangencial àquele das artes estabelecidas, feito por um segmento jovem, pobre e negro das periferias da cidade.

Outra linha de atuação significativa para o Departamento de Cultura era a da criação de processos de memória local e cotidiana. Com a premissa de que “na história local e cotidiana estão as circunstâncias da História. É nesse sentido que a história do subúrbio é uma história circunstancial. O que permite resgatá-la como História? A junção dos fragmentos da circunstância, quando a circunstância ganha sentido, o sentido que lhe dá a História” (MARTINS, 1992: 13), o Departamento desenvolveu ações que valorizaram tanto a recuperação da memória pessoal dos moradores, através da criação de oficinas de narrativa oral, que reconstruíam história dos bairros, das relações sociais e de trabalho do ponto de vista daqueles

que construíram a cidade, quanto no debate especializado dos grandes temas locais e regionais, ao realizar, em 1992, em parceria com GIPEM¹², o II Congresso de História do Grande ABC, com o tema *Caminhos e Rumos: Índios, escravos e operários*. Ainda na área de recuperação da memória local, publicou o livro *Guia Bibliográfico do Gipem*, uma coletânea que reúne a indicação de 300 títulos sobre a história da região, um novo projeto junto ao GIPEM, o *1º de Maio e os principais momentos da luta sindical em São Bernardo: 1902-1990*, de Ademir Medici e Suely Pinheiro, que recuperava a história da organização do movimento sindical na cidade, e o livro *Billings Viva*, de Toninho Macedo, sobre o processo de ocupação das áreas de mananciais da cidade. Na área de resgate e preservação do patrimônio, em 1991, encomendou junto a arquiteta Lina Bo Bardi, o projeto *Centro de Convivência Vera Cruz*, um projeto para reforma dos três galpões dos estúdios cinematográficos da Companhia Vera Cruz, marco da modernização cultural do país, nos quais seriam implantados um teatro, um museu, um estúdio de gravação e uma área de convivência¹³.

Em seu livro *A Conveniência da Cultura*, George Yúdice afirma que a cultura expandiu-se para as esferas econômicas e políticas e é cada vez mais dirigida como um recurso para intervir em problemas de natureza sociopolítica, como a promoção da cidadania, da diversidade ou o combate à intolerância, ou ainda de desenvolvimento econômico, como fator de geração de emprego e renda (YÚDICE, 2013: 26). O período de administração do PT em São Bernardo do Campo, entre 1989-1992, teve estratégias para a cultura muito próximas às definidas pelo professor americano. Ao incluí-la como vetor de mobilização social, estabeleceu um novo repertório afinado com questões de ecologia, diversidade cultural, identidades emergentes, novas manifestações artísticas e organização para o exercício da ação cultural pública. Porém (FARIA & SOUZA, 1993), a passagem do militante que chega ao governo como administrador responsável pela gestão de cultura revelou a falta de acúmulo de experiência administrativa para extrair da ampliação do sentido da cultura consequências mais duradouras. As ações culturais, como descritas acima, embora organizadas dentro de outro registro de participação, não superaram

¹² O Grupo Independente de Pesquisadores do Grande ABC (GIPEM) é formado por acadêmicos, pesquisadores da memória da região e agentes públicos de patrimônio. Atua desde 1987 no debate e intervenção em temas de história e patrimônio cultural da região.

¹³ Projeto não executado.

o caráter de ação pontual e de espetáculo, nem fecharam as portas aos riscos dos interesses setoriais e clientelistas. Numa cidade cortada pelo choque de interesses, a democratização da ação cultural não conseguiu que os novos conteúdos se transformassem em programas continuados, assumidos como políticas do Estado. Em outra direção, o jogo de interesses imediatos, desde o uso de determinado equipamento público ou realização de tal evento, fosse por parte desses novos atores ou ainda dos velhos opositores, ofuscou o debate de emancipação da cultura como direito da população. Como afirmou o ex-secretário Luiz Roberto Alves, “não fomos capazes, como administração pública, de articular esse modo de ampliação do sentido de cultura a outros valores capazes de atacar a política das necessidades imediatas e corporativas, que buscam reduzir o poder público e um balcão de negócios, contraparte das velhas barganhas associadas ao clientelismo” (ALVES, 1999: 123).

4.4 CELSO FRATESCHI: CULTURA COMO PRIORIDADE

Durante o período entre 1989 e 1992, vários importantes municípios da região metropolitana de São Paulo, como a própria capital, Diadema, São Bernardo do Campo e Santo André, elegeram governos do Partido dos Trabalhadores (PT), que reivindicavam o campo progressista das lutas pela retomada democrática do país dos anos 1970. Do ponto de vista cultural, esses governos tiveram como orientação principal a democratização da cultura, a ampliação do acesso da população à informação e a criação e fruição cultural como um direito do cidadão. A partir dos referenciais da Constituição Federal de 1988¹⁴, da Declaração do México sobre Políticas Culturais da UNESCO, de 1982¹⁵, e das pautas emergentes dos movimentos sociais e de identidade, com seu pluralismo e diversidade, esses governos propuseram rever as formas tradicionais de relação entre Estado e cultura, numa nova síntese que incorporasse o momento de mudanças dos valores da sociedade brasileira ao processo de construção da sua política cultural, que ao fim

¹⁴ Em seu artigo 215 diz que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

¹⁵ Que valoriza “além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” e que isso reclama “políticas culturais que protejam, estimulem e enriqueçam a identidade o patrimônio cultural de cada povo”.

deveria provocar uma nova cultura política. Para os fins deste estudo, as descrições dos processos de gestão municipal de Santo André e de São Paulo se relacionam com a elaboração dos elementos que agiram como fator de disseminação vertical ou diacrônica, em relação ao programa VAI-SBC.

No ano de 1989, com a vitória do Partido dos Trabalhadores (PT) e a eleição do prefeito Celso Daniel, foi nomeada como Secretária Municipal de Cultura Sônia Kruppa, que foi substituída em 1990 pelo então Diretor do Departamento de Cultura, o ator teatral e professor Celso Frateschi. A elaboração do projeto de organização da cultura no município teve como ponto de partida a constatação da existência de um “projeto hegemônico de cultura no país, baseado na indústria cultural centralizada, autoritária em sua essência... que se baseia no controle de informações e transformação dos indivíduos em consumidores passivos de bens culturais e materiais” (FARIA e SOUZA (org.), 1993: 66). Caberia então à nova administração o papel de criar e se posicionar criticamente frente a esse processo.

Diante de um quadro de sucateamento dos equipamentos públicos, de ausência de programas ou projetos de cultura em desenvolvimento, a proposta da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes definiu três pontos básicos de ação: a inversão de prioridades; a apropriação dos espaços pela população; e o incentivo ao exercício da democracia. As ações da cultura caminhariam na *contracorrente* do projeto nacional de massificação, no sentido de criar mecanismos e espaços adequadamente equipados, em que o indivíduo pudesse tanto entrar em contato com a diversidade da produção cultural quanto se expressar livremente, e assim ter acesso aos meios para se reconhecer como cidadão. Como era proposto no Plano de Governo do PT nas eleições de 1988, o governo tratava como “princípio que a realidade cultural de um povo se reflete nas suas atividades cotidianas e nas suas diferentes formas de organização” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 1988 apud ZÁRATE, 2011: 41).

Para implantar sua política cultural, a administração de Santo André realizou profundo investimento na cultura. Ainda no primeiro ano de governo, reorganizou sua estrutura administrativa, substituindo a Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Turismo, pela criação da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, em que o Departamento de Cultura foi subdividido na Divisão de Difusão Cultural e o Divisão de Formação Cultural. Em termos orçamentários, “para não diferenciar,

quanto à importância, as políticas de educação, saúde, educação, habitação e cultura” (FARIA e SOUZA (org.), 1993: 66), e como demonstração de que o governo tinha uma compreensão ampla e de caráter estratégico para a cultura, a participação orçamentária do Departamento variava em torno de 3,2%. Quanto à legislação municipal, foi incluída na Lei Orgânica do Município, de 1990, a garantia ao exercício dos direitos culturais e apoio às manifestações culturais, e foram regulamentadas as leis que criavam o Conselho do Patrimônio Histórico, Cultural, Artístico e Paisagístico (COMDEPHAAPSA) e o Fundo de Cultura de Santo André¹⁶ (ZÁRATE, 2011). Na parte de recursos humanos do Departamento, ainda no primeiro ano de governo foi promovida a contratação, por concurso público, de 53 agentes e assistentes culturais.

Tal concepção de investimento na infraestrutura administrativa permitiu ao Departamento de Cultura a implantação de uma série de espaços e programas estruturantes para a vida cultural do município. Através de ações integradas de formação, fruição e exibição de bens culturais, que atingiram praticamente todas as linguagens artísticas e todo tipo de público, do iniciante até o amador iniciado, a implantação de cada programa era proposta como um processo que levasse aos indivíduos “formas novas de interagir com o poder público e que estas permitissem uma ampliação de visão de mundo e criasse condições para o surgimento de uma nova ordem na criação e na relação com o poder público” (ZÁRATE, 2011).

A Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) foi um espaço de iniciação do público nas linguagens: artes plásticas, música, dança e teatro, voltadas para o público com idade entre cinco e 11 anos. As crianças frequentavam oficinas culturais durante o período de um ano, podendo renovar a matrícula até atingirem a idade limite. Embora cada oficina cultural fosse independente, havia a obrigatoriedade de que as crianças vivenciassem todas as linguagens artísticas ao longo do tempo. Funcionava no Parque Regional da Criança, e atendeu em média 900 crianças/ano desde 1991.

A Escola Livre de Teatro (ELT) foi concebida com um centro em que o ensino da arte da representação não se desligasse da formação humana do próprio

¹⁶ Os recursos do Fundo Municipal eram constituídos pelo repasse de 10% da bilheteria do Teatro Municipal, do aluguel da cantina do Paço Municipal, e da locação de equipamentos do Departamento de Cultura (FARIA e SOUZA (org.), 1993: 70).

indivíduo. Com uma proposta pedagógica inovadora, que não seguia os parâmetros de grade curricular fixa normatizada pelo Ministério da Educação, propunha em seu modelo de ensino um clima de fluidez de uma oficina cultural, aliada a uma rigorosa preparação do aluno para o conhecimento teatral. A escola tornou-se referência nacional de ensino em artes cênicas.

O Serviço de Ação Cultural foi o programa responsável pela descentralização das atividades de fomento e promoção do uso dos equipamentos públicos da cidade pela população em 21 Centros Comunitários espalhados pelo município. Pautados pelo reconhecimento da diversidade cultural da cidade, da produção e fruição artística como prática da cidadania, os agentes e assistentes culturais concursados foram responsáveis pelo mapeamento das atividades culturais, pela organização de mostras culturais, oficinas de formação artística, coleta de documentos e da memória oral dos moradores.

4.5 SÃO PAULO E A CIDADANIA CULTURAL

Pode-se afirmar que a mais significativa das vitórias das candidaturas progressistas em 1988 foi a de Luiza Erundina (PT) em São Paulo. Pela primeira vez, um partido assumidamente de esquerda, cuja protagonista principal era uma mulher, migrante e nordestina, comandava o centro financeiro e ideológico do país. Para a gestão da Secretaria Municipal de Cultura foi convidada a professora da USP Marilena Chauí. Sua orientação principal para a área da cultura foi a definir a política cultural do município como um direito dos cidadãos, numa série de formulações, diretrizes e propostas reunidas no conceito de Cidadania Cultural.

O sentido das principais linhas que compõem o conceito de Cidadania Cultural, as circunstâncias históricas, políticas e sociais em que foi proposto e realizado e o balanço do período à frente da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, entre 1989 e 1992, foram desenvolvidos pela filósofa Marilena Chauí principalmente em dois documentos: o primeiro, ainda como Secretária Municipal de Cultura, foi o caderno *Cidadania Cultural em Ação 1989-1992 – Prestação de contas da Secretaria Municipal de Cultura aos cidadãos*, livreto de prestação de contas da administração municipal que traz o texto de Chauí, *Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural*; o segundo foi o artigo *Cultura Política e Política Cultural*, do

ano de 1995, escrito em um momento em que o conceito já se consolidara como referência de políticas públicas para a área cultural.

Marilena Chauí inicia o artigo *Cultura Política e Política Cultural* afirmando que naquele período, entre 1989 e 1992, pela primeira vez na história a cidade de São Paulo acompanhava um partido de esquerda, o Partido dos Trabalhadores, com seus quadros e programas de origem popular e sindical, promotor, em grande parte, da redemocratização do país (CHAUÍ, 1995: 71), como o responsável por administrar o centro ideológico e financeiro da nação. Numa cidade “polarizada por carências profundas e privilégios cristalizados” (CHAUÍ, 1992: n.p.), definir o campo político por um viés de esquerda, formado na luta popular e trabalhista, implicava ao administrador público tomar decisões que obedecessem a exigência “da definição de prioridades voltadas para as carências e demandas das classes populares e a invenção de uma nova cultura política” (CHAUÍ, 1995: 71). Na área cultural, pela falta quase absoluta de uma tradição de política cultural a ser seguida (menciona-se Mário de Andrade e Sábato Magaldi como exceções), com algumas a se recusar, como a que reservava à cultura o papel de promotora de uma grade de atividades culturais voltadas ao entretenimento, a ação da Secretaria caracterizou-se pela construção de uma política cultural que fosse “além do campo clássico, definido no século XVIII, da cultura identificada com as belas artes e caminhar para a efetuação simultânea da política cultural e da cultura política” (CHAUÍ, 1992: n.p.).

No novo governo progressista, a política cultural não estaria mais apartada do restante dos programas da administração, como um ornamento decorativo e supérfluo, mas em sintonia com a decisão de uma agenda que a tomava como prioritária para uma perspectiva democrática de “garantir direitos existentes, construir novos direitos e desmontar privilégios” (CHAUÍ, 1992: n.p.). Assim como as outras áreas de governo como habitação, saúde ou educação, a cultura definiu-se como um instrumento para a construção de uma nova cultura política, capaz de interferir e modificar normas, valores sociais, econômicos e ideológicos que dificultavam historicamente o avanço social e dos direitos, principalmente entre as classes populares.

Os programas e ações da Secretaria de Cultura do município de São Paulo seriam orientados pelo conceito de Cidadania Cultural, cujo centro afirmava que produzir cultura, participar das decisões do fazer cultural, usufruir dos bens culturais,

ter acesso à formação cultural e artística e a espaços de reflexão e debate eram um direito da população.

Cidadania Cultural representou um conceito inseparável da nova cultura política que a administração do Partido dos Trabalhadores buscava implantar. Para fortalecer nos indivíduos e grupos a ideia de que são sujeitos sociais e políticos e que as carências, opressões e exclusões que sofreram na maior cidade capitalista do país não tinham origem natural ou divina, mas eram construções históricas consolidadas ao longo do tempo, foi necessário “introduzir a prática da participação, prática que definirá as relações do governo municipal com a sociedade” (CHAUÍ, 1992: n.p.).

Pretender “ser espaço de representação e de participação dos que trabalham na criação dos símbolos que constituem a cultura, e o espaço de encontro para os que desejam fruir bens culturais como criadores de símbolos” (CHAUÍ, 1992: n.p.), como propunha a Cidadania Cultural, correspondeu a enfrentar quatro modalidades de relação entre cultura e Estado que formaram o imaginário consolidado dos órgãos públicos e seus agentes: a liberal, que identifica cultura como belas artes, e que privilegia uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais; a autoritária, na qual o Estado e seu grupo dirigente aparecem como responsáveis pela seleção e determinação daquilo que seria ou não conteúdo cultural legítimo, como nos períodos do Estado Novo ou da ditadura militar; a do Estado populista, muito presente entre os anos 1950 e 1960, que opera pela separação entre *erudito* e *popular*, prioriza a chamada *cultura popular*, definida aqui como uma forma de produção de cultura do *povo*, em geral, como folclore e artesanato, que é apropriada e traduzida em seu significado pelo órgão público, para depois ser devolvida ao povo como sua expressão autêntica; a do Estado neoliberal, que aparece fortemente nos anos 1980 e que minimiza o papel do Estado no campo cultural e privatiza a cultura, deixando sua organização sob-responsabilidade dos interesses comerciais do mercado e do consagrado pela indústria cultural.

Diante dessas tradições, o conceito de Cidadania Cultural operou com uma ideia ampliada de cultura, através da visão antropológica elaborada por Raymond Williams (2011). Essa abordagem, em que a cultura era pensada como o conjunto de práticas, significados e valores que existem a partir da e na experiência social real dos indivíduos, dizia que todas as pessoas e grupos, consciente ou

inconscientemente, produziam e consumiam cultura. Essa dimensão pública da criação cultural negava, assim, a visão do Estado autoritário. A Cidadania Cultural também recusava a divisão conceitual entre *alta cultura* e *cultura popular*, desdobrada na dicotomia social *centro* e *periferia*, já que, na sua elaboração, toda produção simbólica carrega em si o trabalho e a imaginação, que transformam e superam o dado concreto, criando outras possibilidades de experiência e de sentido. Finalmente, o conceito proposto por Chauí se opunha ao Estado neoliberal, ao defender o caráter público da ação do Estado que, ao ser constituído como mediador da diversidade das manifestações culturais da sociedade, não poderia estar submetido aos critérios impostos pela indústria cultural e seu processo de massificação do gosto.

Ao analisar criticamente como essas modalidades oligárquicas e autoritárias moldaram e sustentaram uma tradição de políticas culturais criadas pelo Estado brasileiro, o conceito de Cidadania Cultural indicava a “Cultura como um direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural” (CHAUÍ, 1995: 82) por meio de diretrizes que tinham

em seu centro a desmontagem crítica da mitologia e da ideologia: tomar a cultura como um *direito* foi criar condições para tornar visível a diferença entre carência, privilégio e direito, a dissimulação das formas da violência, a manipulação efetuada pela *mass mídia* e o paternalismo populista; foi a possibilidade de tornar visível um novo sujeito social e político que se reconheça como sujeito cultural (CHAUÍ, 1995: 84).

A partir daí, foi possível se realizar “a ampliação e extensão para a periferia mais pobre da cidade” (CHAUÍ, 1995: 84) dos serviços e atendimentos culturais, iniciativa central da Secretaria, que tinha como objetivo “desmontar uma separação geográfica que opera em São Paulo como estigma social e cultural: a divisão entre centro e periferia” (CHAUÍ, 1992: n.p.). Sem fazer uma opção preferencial pela periferia em detrimento do centro, compreendiam-se os dois polos como diferentes unidades de criação cultural geradas na divisão social e econômica, e vislumbrava-se um potencial de mudança para o cenário cultural da cidade pela mescla entre experimentação inovadora da produção do centro e a permanência do popular das

regiões mais afastadas. A ampliação dos serviços culturais, pensada como *regionalização* pela Secretaria, pretendeu romper com a tradição que estigmatizava culturalmente as diversas regiões da cidade a partir de seus aspectos geográficos, sociais e econômicos, e que, em larga medida, foi a responsável pela geração das práticas clientelistas ou populistas por parte do Estado e seus agentes, descritas acima.

A descentralização das ações culturais recusou a ideia de animação cultural¹⁷, e procurou aumentar o acesso daquela parcela da população excluída por meio da “ação cultural das comunidades, movimentos sociais e populares”, pelo fomento e apoio à criação de espaços para a discussão pública, como conselhos e fóruns, em que se decidia o destino dos orçamentos públicos e as prioridades da política cultural.

Com um orçamento que nunca ultrapassou os 2%, o trabalho de implementação do conceito de Cidadania Cultural resultou em ações como o restauro de grandes equipamentos como o Teatro Municipal e a Biblioteca Mario de Andrade, e a construção, no último ano de governo, de 14 Casas de Cultura. Aconteceram eventos de grande expressão, como o *Cidade, Cidadão, Cidadania*, em homenagem aos 200 anos da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, o *500 anos: caminhos da memória, trilhas do futuro: 1992, 1922, 1792, 1492*, uma reelaboração historiográfica do Brasil a partir das diversas matrizes de sua formação cultural, e o *500 anos de América: São Paulo dos 1.000 povos: diga não ao preconceito, diga sim à solidariedade*, que procurava mostrar a cidade plural, formada por imigrantes, migrantes, negros e índios por meio de suas diversas manifestações culturais (FARIA E SOUZA (org.), 1997). Através da criação de 13 coordenadorias regionais de cultura, em 1991, e da criação da Ação Cultural Regionalizada¹⁸, aconteceu um grande aumento das atividades, com a realização de cerca de 500 ações.

Em entrevista ao Instituto Pólis (FARIA e SOUZA (org.), 1997), Maurício Faria, vereador e líder do governo Luiza Erundina na Câmara Municipal, fez um

¹⁷ Teixeira Coelho define “animação cultural” como práticas culturais cujo objetivo “era levar as pessoas a esquecer as agruras do cotidiano, de modo a deixá-las num estado físico e espiritual mais conveniente para o trabalho do dia seguinte... Nada enfim que levasse mais pessoas a reconhecerem seus problemas, sua realidade, e abordarem-nos criticamente através da expressão cultural” (COELHO, 1986: 99).

¹⁸ Ação na qual um grupo de agentes culturais trabalha com os movimentos sociais e movimentos populares para estimular o debate e promover eventos culturais diversos.

importante balanço da atuação da Secretaria Municipal de Cultura, que aponta temas fundamentais para a análise do processo de implementação das diretrizes de uma política pública de cultura. Segundo o parlamentar, os temas gerais desenvolvidos no conceito de Cidadania Cultural, ao revisarem criticamente as tradições autoritárias e populistas das políticas culturais no país, à direita ou à esquerda do campo político, e proporem articular política cultural aos direitos do cidadão, além de valorizar a diversidade cultural e a democracia, abriram uma nova perspectiva para o papel do Estado na área cultural. Porém, “enfatizou-se a elaboração de uma teoria a respeito da política cultural, mas o fazer política cultural, os elementos políticos da ação da secretaria ficaram muitas vezes enfraquecidos, insuficientes” (FARIA e SOUZA (org.), 1997: 34).

Segundo o vereador, a falta de quadros experientes em gestão pública do governo Luiza Erundina e as características pessoais da própria secretária Marilena Chauí, intelectual de respeito, mas sem traquejo administrativo ou político para o enfrentamento àquelas tradições conservadoras de gestão cultural, foram fatores importantes para a forma como a Cidadania Cultural se desenvolveu. Como exemplos, o vereador cita o combate às práticas de balcão e os processos de reforma de equipamentos. Segundo ele, se foi correto o diagnóstico do clientelismo que existia na secretaria, com personalização da figura do ocupante do poder e a apologia do favor e fortalecimento da burocracia, e da necessidade do seu combate através da participação ativa da população, por outro lado, houve pouca atenção para medir o quão arraigada era ideia do Estado como provedor de cultura. Tal desatenção provocou enormes dificuldades para se criar mecanismos de diálogo com parcela importante de artistas profissionais ou amadores da periferia sobre o novo modelo de ação, o que aconteceu apenas em 1992, último ano de governo, com a regionalização das ações culturais e a criação dos Fóruns das Casas de Cultura. Em outra frente, a falta de experiência da rotina dos processos licitatórios de compra, administração e o rigor do acompanhamento dos processos internos as obras de um órgão público - em razão da postura, em muitas ocasiões, mais política do que técnica, adotada pelo Tribunal de Contas do Município -, fizeram com o que o ciclo de reformas não fosse completo, reestruturando o equipamento sem que os novos programas viessem a ser implantados. Ainda segundo o depoimento do parlamentar, ocorreram limitações de operacionalização pela dificuldade que

diversos atores envolvidos no trato da coisa pública demonstraram em relação às suas diretrizes. Houve incompreensão e resistência nos próprios membros da direção do PT, muitos deles formados nas lutas sociais e populares, que ainda carregavam muito fortemente a imagem da cultura como supérflua e secundária, um divertimento de *elite* diante das carências e necessidades sociais imediatas; no legislativo municipal, acostumado que estava a uma visão de cultura como uma grade de eventos afeita a práticas personalistas e clientelistas; e junto ao corporativismo da estrutura administrativa do próprio governo, que entendeu as propostas de ampliação democrática da cultura como uma ameaça à posição que exerciam até então, o que os moveu a rotinas burocráticas de trabalho que prejudicaram a execução dos programas.

5 ENTRE O POPULAR E O POLÍTICO: ELEMENTOS SOCIOECONÔMICOS E OPÇÕES ESTÉTICAS DAS VERTENTES FORMADORAS DO CAMPO TEATRAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DO GRANDE ABC

Em sua origem etimológica grega, a palavra *téatron* significa o lugar de onde se vê algo, o espaço físico em que o público se posta para ter uma visão atenta, contemplativa e diferente daquela do olhar cotidiano, sobre os seres e os objetos. Tomada em sentido contemporâneo, essa definição alerta que a linguagem teatral só pode existir pela conjugação desses três elementos (MAGALDI, 1985: 9): a presença do ator, o atuante que interpreta com sua presença, voz e movimentos, um texto para a plateia; o público ou plateia, o elemento que vê, ouve e reflete sobre o que é representado; e o texto cênico, o enredo que instaura, através da construção das personagens em cena, a ação teatral. Fica claro que as exigências colocadas por essa síntese faz com que o teatro possua, mais que as outras linguagens artísticas, características especiais tributárias da relação tempo-espaço. Nele, o contato entre ator e público, reunidos em determinado local, num intervalo de tempo específico, é condição necessária para que transcorra a ação dramática; a trama teatral só pode acontecer como forma de comunicação artística baseada no estatuto do efêmero, cujo prazer e fruição estética se dão num traço de tempo curto e determinado e, mesmo que seja possível acontecer uma nova encenação do mesmo espetáculo em outro momento ou local, nunca mais se repetirá da mesma forma; como linguagem artística eminentemente tributária do trabalho da memória: que fornece ao ator o material para a interpretação das experiências das personagens; que possibilita ao público compreender e identificar-se com as situações e os dramas representados; que aparece na urdidura do texto teatral dos dramaturgos na trama, na interpretação e na elaboração de suas visões de mundo em forma de personagens e conflitos dramáticos encenados em um palco, num câmbio permanente entre real e imaginário. Todos os componentes de um espetáculo, desde a construção do texto dramático, a escolha dos atores para a interpretação das personagens e o modelo de cenografia e figurino refletem, na forma de linguagem cênica, o diálogo que ele estabelece com o ambiente cultural em que está inserido e suas visões de mundo, sejam seus valores hegemônicos, sejam os valores divergentes e antagônicos. Este é o fato que permite a um espetáculo teatral

ser compreendido e estabelecer alguma forma de diálogo com o público e, ao mesmo tempo, que seja permeável a receber dele diversas abordagens e enfoques.

Esse arranjo, que engata valores estéticos e espacialidades socioculturais na consideração da feitura ou no modo de apreciação de uma obra cultural, explora o modelo desenvolvido pelo crítico inglês Raymond Williams, em especial, em seu ensaio *Base e Superestrutura na teoria da cultura marxista* (WILLIAMS, 2011). Ao examinar a formação dos valores normativos hegemônicos presentes em uma sociedade, o autor identifica como um dos seus pontos-chave o que chama de *tradição seletiva*. Aquilo que assumimos como tradição ou herança cultural, segundo o autor, não deve ser entendida como um imperativo abstrato que paira sobre a sociedade. Quando aproximamos significados e práticas em estudos de áreas específicas da organização social, como, por exemplo, o modelo de educação, formação familiar ou de organização do trabalho, percebemos nas estruturas que sustentam e orientam seu funcionamento, a escolha e a ênfase em determinados valores, enquanto que outros foram excluídos ou ignorados no decorrer da história. Desse modo, essas formações sociais, assim como todas as demais áreas presentes em uma sociedade, se revelam como forças em disputa que, embora demonstrem acomodação e consolidação num recorte do tempo social, estão envolvidas num movimento cíclico permanente de construção e desconstrução de sentido. Essa compreensão é que permite ao autor se afastar de uma ideia de cultura como bloco unitário imposto a todos, uma imagem estática no tempo que reproduz no significante do presente o significado já aprovado nas ações do passado. Como algo *vivido e construído*, a cultura é um processo aberto de alternativas de construção de significados e valores alternativos aos dominantes, a saber: os opositores, que negam e se propõem a substituir os valores vigentes e constituir uma nova dominância; os residuais, que são aqueles valores ainda praticados dentro da cultura dominante, mas cuja vigência efetiva ocorreu num passado distante no tempo; e os da cultura emergente, que são os novos significados ainda não incorporados pela cultura dominante.

A partir desses pressupostos, compreender o alcance do significado de práticas culturais regionais, como aqui entendemos aquelas do município de São Bernardo do Campo, em permanente risco de tornarem-se simples reprodução das coisas do centro criador que é a capital São Paulo, significa não mais separar as

ações de seu espaço vivido de acontecimento, e passar a reconhecê-las naquilo que lhes é específico: um conjunto de experiências que possuem dinâmica própria.

Assim, investigar as trajetórias teatrais do Grupo Cênico Regina Pacis, pioneiro e mais longo grupo teatral de São Bernardo do Campo, do CPC da UNE, de Heleny Guariba e a do Grupo de Teatro Forja, para os propósitos deste estudo, significou reconstituir os caminhos da formação artística e ideológica da cena teatral bernardense. O estudo dos elementos da sua fatura teatral indicou um vínculo entre a gramática de atuação dos grupos locais ao campo dos significantes da produção cênica brasileira moderna, como o movimento de grupos de teatro amador, a voga da perspectiva brechtiana e o teatro político e de agitação, numa teia de trocas entre o local e o nacional. No mesmo movimento, mas em sentido inverso, a origem social dos atores, diretores e demais componentes os prendeu ao sentimento de pertencimento ao tecido social e cultural que construiu o município. Tal constatação não pode ser pensada sem a consideração da fragilidade do campo simbólico local, desprovido de um mercado de consumo de bens culturais que sustentasse, autonomamente, a produção de objetos culturais, assim como da ausência de debate crítico da imprensa ou do campo educacional local, que interpretasse e fomentasse o debate sobre essa produção. Assim, esse quadro orientou a perspectiva da manutenção de trabalho desses grupos para a busca de um teatro popular, que privilegiasse a formação de audiência, num horizonte em que a quase totalidade de público era composto por não iniciados na linguagem teatral. Ofereceu também, como alternativa para sua sobrevivência e a continuidade da produção de seus espetáculos, a permanência no amadorismo e a necessidade de proteção e financiamento direto de instituições governamentais e não governamentais.

5.1 ASPECTOS DA FORMAÇÃO DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO

Uma das características do município de São Bernardo do Campo é a sobreposição de fluxos de imigrantes que chegaram à cidade para dar sustentação aos modelos adotados de desenvolvimento econômico. Num primeiro momento, ainda no final do século XIX, de origem europeia pauperizada e de forte vocação agrícola, sobretudo de imigrantes italiano que, depois, mais estabelecidos

economicamente, contribuiriam decisivamente para alavancar o setor moveleiro-fabril, ainda nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente, a chegada de um grande contingente de migrantes internos, necessários como mão de obra não especializada para alimentar a transformação do modelo econômico em curso no país, de rural-agrícola para urbano-industrial, com a implantação das grandes multinacionais automobilísticas dos anos 1950.

O historiador Ademir Medice, em seu livro “São Bernardo do Campo – 200 Anos Depois” (2012), nos informa que os primeiros registros da história de São Bernardo do Campo datam do século XVI, quando se chamava Santo André da Borda do Campo. Formada nas grandes fazendas coloniais dos padres Beneditinos, sua configuração urbanística atual, com a Igreja da Matriz e a antiga Estrada de Santo (atual Rua Marechal Deodoro), data do ano de 1812, momento em que é criada a Freguesia e Paróquia de São Bernardo do Campo, tornando-se uma espécie de distrito de São Paulo e caminho de ligação da capital aos portos do litoral. As fazendas da Ordem de São Bento organizaram, desde o século XVII, uma economia interna num modelo de fazenda industrial, com disciplina de trabalho regulada pelo relógio que, mesmo utilizando mão de obra escrava, já operava com vários elementos tipicamente capitalistas (MARTINS, 1992: 127).

Em 1877, estes núcleos coloniais dos padres foram desapropriados e foi instalado o Núcleo Colonial de São Bernardo do Campo. Junto com o Núcleo Colonial de São Caetano do Sul, foram os primeiros experimentos de substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre. “Esses núcleos foram a primeira iniciativa dos setores esclarecidos da sociedade brasileira no sentido da supressão da escravidão como fundamento da economia do país” (MARTINS, 1992: 12). Nesse período, principalmente entre os anos de 1870 e 1890, o território recebeu intensa onda migratória estrangeira, incentivados pelo programa de núcleos coloniais para ocupação criados pelo governo imperial, através da concessão de autorizações e facilidades de cultivo e aquisição de pequenas propriedades, com imigração subvencionada. Segundo relatório feito pela Agência de Colonização, datado de 1907, nas 403 famílias residentes no território, havia colonos de origem polaco-russa, austríaca, alemã, portuguesa, húngara, espanhola, suíça, francesa e, principalmente, italiana, com um número de 239 famílias. Os primeiros imigrantes italianos eram pobres, camponeses sem terra, vítimas da crise agrícola decorrente

da *Unificação Italiana*, da conseqüente supressão alfandegária e da chegada de produtos mais baratos, e também da ocupação das terras comunais. (MARTINS, 1992: 30). Ao grupamento populacional original da Freguesia, de brancos comerciantes, negros escravos e índios remanescentes que viviam da agricultura de subsistência e do fluxo de trânsito em direção ao Porto de Santos, somou-se este novo grupo que agora se fixava na terra, em pequenas propriedades, dedicando-se à produção e cultivo agrícola em sistema de parceria.

A pobreza do solo e a vegetação densa e fechada da Mata Atlântica dificultavam a prática agrícola, e núcleo começou a formar uma economia ao redor da exploração da madeira para a fabricação de dormentes, móveis e a produção de carvão. A Freguesia recebeu benfeitorias, com estradas alargadas, ruas e calçadas corrigidas, casas construídas. Em 1889, São Bernardo do Campo foi alçado à condição de Município, cuja instalação efetiva aconteceu em 1890, data que marcou também o início do primeiro ramo econômico a se estruturar em São Bernardo do Campo, a indústria de móveis.

Essa exploração fez com que, nas primeiras três décadas do século XX, se registrassem o surgimento de uma economia local baseada em indústrias moveleiras, que chegou a contar com cerca de 200 fábricas no centro da cidade e nos seus arredores, como, por exemplo, a Fábrica de Móveis São Luiz e a Fábrica Móveis Irmãos Corazza. Essa segunda geração de imigrantes da cidade manteve forte vínculo com a colônia de italianos ricos da cidade de São Paulo, engenheiros e diretores das indústrias que se instalavam na capital, numa aproximação de interesses econômicos e de identidade cultural.

Na década de 50, o presidente Juscelino Kubitschek deu início a seu projeto desenvolvimentista e de mudança do modelo econômico do país, deslocando a economia da produção agrária para uma economia urbano-industrial. Caberia a São Bernardo do Campo papel de destaque neste processo. Assim como no século XIX, quando o município servia de rota de ligação entre a capital e o porto, quase um século depois, às margens da Via Anchieta, rodovia construída nas antigas chácaras dos padres beneditinos, a meio caminho entre o principal centro econômico do país e a região portuária de Santos, no litoral paulista, seriam construídas as indústrias que redefiniriam social e economicamente o país.

Em pouco menos de uma década São Bernardo do Campo recebeu as fábricas da Mercedes-Benz, Volkswagen, Ford, Scania, Karmann-Ghia, além de toda uma rede de indústrias derivadas. Neste quadro, a cidade assistiu outro fluxo migratório, desta vez prioritariamente de grupos internos, com origem em outras regiões do país. Composto em sua maioria por nordestinos, mineiros e de migrantes do próprio interior paulista de origem rural, um gigantesco número de trabalhadores veio suprir a necessidade de mão de obra para um mercado que a nova etapa do desenvolvimento econômico brasileiro exigia, embalados pela promessa de uma vida mais digna que a cidade em desenvolvimento e o trabalho industrial prometiam.

A estes contingentes, porém, não foi reservada alternativa além de “submeter-se ao trabalho e às condições de vida que lhes eram oferecidos” (RODRIGUES; RAMALHO, 2007: 276), o que significava geralmente baixos salários, péssimas condições de trabalho, jornada extenuante, muitas vezes sem carteira assinada. O programa modernizador das plantas industriais, a gerência dos processos produtivos e o acúmulo de riqueza não foram acompanhados de nenhum modelo de planejamento urbano ou programa de direitos sociais que atendesse a esta população incorporada ao ambiente urbano despreparado para recebê-la. O crescimento populacional acelerado e desordenado que o processo de industrialização atraiu e produziu nas cidades, a negação dos direitos sociais e trabalhistas aliada à concentração e verticalização da renda foi modelo de administração adotado no período e intensificado durante o período da ditadura militar. A contradição entre a imagem da cidade como o paraíso da oferta de emprego e de oportunidades de ascensão social e a dura realidade de quase miséria da maioria da sua população, entre outras causas que não serão abordadas aqui, fizeram de São Bernardo do Campo o palco das grandes mobilizações dos trabalhadores do setor metalúrgico dos anos de 1970 e 1980. Através de reivindicações de reposição salarial, fim do autoritarismo dentro das fábricas e por direitos de cidadania plena, o movimento dos trabalhadores organizados contribuiu diretamente para o processo de redemocratização do país e para o fim da ditadura militar.

5.2 O GRUPO CÊNICO REGINA PACIS E A FUNDAÇÃO DA CENA TEATRAL AMADORA EM SÃO BERNARDO DO CAMPO

Diversos estudos sobre a produção cultural da região do ABC (VENÂNCIO, 2012, PERAZO; LEMOS, 2013, SOUZA, 1992) citam registros de práticas teatrais na região desde a década de 1920, em associações de mútuo socorro da comunidade de imigrados italianos¹⁹, encenadas pelos próprios moradores de forma muito esporádica e sem nenhuma pretensão artística. Mais tarde, na década de 1940, estava consolidada uma elite econômica e política local, resultado do fluxo da economia regional da indústria cerâmica, moveleira e de tecelagem com a capital que, embora as preocupações culturais não estivessem entre suas prioridades, por desejo de distinção e de associação a valores como modernidade e desenvolvimento, passou a ter contato com a produção simbólica da cidade de São Paulo de forma mais frequente. Da presença na região de montagens com nomes consagrados da dramaturgia nacional, como Procópio Ferreira, até a frequência aos teatros paulistanos, em especial, o Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948, esse pequeno grupo da elite local aos poucos introduziu novos elementos e começou a modificar a vida cultural da região, assumindo pouco a pouco valores baseados no modo de vida urbano e burguês paulistano.

As cidades do ABC tiveram seu modelo de constituição e desenvolvimento, suas formas de relações sociais e econômicas forjadas dentro dos marcos do planejamento da indústria capitalista, ao lado de uma formação cultural fortemente influenciada pela Igreja Católica, em curiosa simbiose entre moderno e arcaico. Presença hegemônica na região²⁰, suas paróquias cresceram ao redor dos núcleos de imigração italiana do início do século, que ainda nos anos 40 e 50 representava cerca de 40% do total da população da região. A sua presença cultural fortaleceu-se ainda mais pela onda de migração interna que as cidades da região receberam a partir dos anos 30, com suas gentes de origem rural ou de pequenos vilarejos do interior do país, política e socialmente conservadores, com identidade cultural marcada por valores tradicionais e religiosos.

¹⁹ As Sociedades de Mútuo Socorro, entidade organizada em forma de grêmio, para prestar auxílios diversos, funerários, assistenciais ou de atendimento médico, existiram na região desde o final do século XIX.

²⁰ Em 1940, 91% das pessoas da região que declararam sua religião se disseram católicas, e em 1980, 80%. (ALMEIDA apud VENÂNCIO, 2012: 39).

Essa época foi de crescimento populacional e expansão territorial das cidades da região, com a abertura de novos bairros, ruas, avenidas, mas ao mesmo tempo da ausência de infraestrutura de serviços urbanos básicos que suprisse as necessidades do novo contingente de moradores. Num tal cenário, a Igreja despontava como a principal opção de lazer para as comunidades de condição social mais baixas do ABC. A presença de párocos de origem italiana na região, que além da sólida formação teológica, eram também diletantes e amadores das artes, fez com que as paróquias lançassem mão de uma série de atividades sociais e culturais, como brincadeiras de salão, projeção de filmes e a encenação de pequenas peças teatrais, que serviam como instrumento para atrair o maior número possível de pessoas para o interior da igreja e fortalecer os vínculos comunitários, mantendo assim os valores morais de acordo com as recomendações cristãs, num momento de profundas mudanças da vida social.

Entre as organizações de leigos e de clérigos responsáveis pelas atividades paroquiais, a Congregação Mariana exercia uma atuação destacada na região, principalmente por permitir em suas fileiras homens e mulheres indistintamente. Seus membros eram os que participavam mais ativamente na realização do calendário das paróquias e vários dos seus núcleos utilizavam, assim como os jesuítas que lançaram mão das “primeiras manifestações cênicas no Brasil... como instrumento de catequese” (MAGALDI, 1999: 16), a encenação de pequenas peças e dramas litúrgicos para atrair os jovens da comunidade, numa ação que misturava religiosidade e diversão.

Em São Bernardo do Campo, o Grupo Cênico Regina Pacis, do latim Rainha da Paz, nome retirado de uma das ladainhas em louvor a Nossa Senhora, nasceu num piquenique de um grupo de jovens marianos da Igreja Matriz, realizado no bairro Riacho Grande, em 1961. Antonino Assumpção, mariano recém-chegado da cidade Santo André, que fora artista de circo e animador de festas de formatura, ao acompanhar as brincadeiras dos jovens, entre elas pequenas representações cênicas, lhes propôs a criação de um grupo de teatro.

O grupo iniciou suas atividades em 1962 “com intuito de oferecer um pouco de cultura e diversão à comunidade de São Bernardo, dentro dos encontros de fins de semana programados em função das atividades religiosas” (GRUPO CÊNICO REGINA PACIS apud VENÂNCIO, 2012: 41), e fazer um teatro “sem fins lucrativos,

visando despertar no público um interesse pela cultura e ao mesmo tempo propiciar algumas horas de lazer a esse público” (GRUPO CÊNICO REGINA PACIS apud VENÂNCIO, 2012: 41). Ligado inicialmente às atividades de catequização, o grupo desenvolveu suas atividades, primeiramente, no salão do Colégio São José, em São Bernardo do Campo, e depois no Salão Paroquial da Igreja Matriz, construído em parceria da igreja com a prefeitura municipal, responsável pela construção do palco do salão. As primeiras encenações foram *esquetes* dentro da paróquia para atrair crianças para a catequese, com pouco cenário e atuações improvisadas, mas que conseguiram certo grau de envolvimento do público, formado basicamente por familiares, amigos e pessoas da própria comunidade.

Como recordam Ana Medici e Hilda Breda (PERAZO E LEMOS (org.), 2013: 215), atrizes fundadoras do grupo, foi a partir dessas primeiras práticas que o grupo percebeu a responsabilidade que tinham como artistas diante de seu público: “era a hora de colocar as experiências individuais a serviço do coletivo a fim de fortalecer essa nova proposta e consolidar um núcleo de produção teatral”.

Um dos fatos determinantes da formação da cena teatral do ABC, em geral, e que, para o Grupo Cênico Regina Pacis, em particular, significou uma profunda mudança na perspectiva de suas produções, foram os Festivais Amadores de Teatro do Estado de São Paulo. Em 1956, em razão do desenvolvimento modernizador que a linguagem artística acompanhara na última década, com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro de Arena, foi criado pelo Governo do Estado de São Paulo a Comissão Estadual de Teatro (CEP), com o objetivo de mediar as relações entre o poder público e os artistas de teatro (VENÂNCIO, 2012). Dentre suas iniciativas constou a realização do Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, em 1963, que contou com forte presença dos grupos do ABC, inclusive como sede de uma das etapas regionais.

Os festivais foram oportunidades de aproximar os grupos, criar espaços de troca de experiências, interação com outros trabalhos e de valorização dos espetáculos locais e regionais. Naquele momento, eram raras as oportunidades em que um grupo podia assistir ao trabalho de outro. Os locais para apresentação de espetáculos eram restritos a paróquias, escolas e clubes (espaços propostos para encenação teatral, como o Teatro Cacilda Becker, em São Bernardo do Campo, e o

Teatro Municipal de Santo André, seriam inaugurados apenas no final dos anos 1960), e a circulação de espetáculos teatrais vindos da capital era praticamente inexistente. A Mostra Competitiva do Festival tinha como objetivo incentivar a profissionalização dos grupos, e contava com um corpo de jurados formado por artistas profissionais que emitiam orientação técnica e artística para o elenco dos grupos amadores participantes. Mediante a concessão de prêmios, os melhores atores escolhidos pelo júri recebiam bolsas de estudo para a EAD. Uma atriz do Grupo Cênico Regina Pacis, Ana Médici, ganhou uma dessas bolsas, mas como trabalhava e estudava, decidiu por não fazer o curso.

O Festival proporcionou a troca de experiências, o encontro entre os grupos e o contato com outros estilos de encenação, provocando alterações profundas na maneira com que o Grupo Cênico Regina Pacis encarava o seu modo de fazer teatral. Estimulado pela busca de um maior refinamento nas produções e pelo desenvolvimento dos elementos cênicos de seus espetáculos, o grupo mudou a direção de seu processo criador. Embora tenha mantido algumas características definidoras do teatro amador, como, por exemplo, o papel de liderança atribuída a um indivíduo particular, que refletia no grupo a autoridade que exercia na comunidade (Antonino Assumpção), o fato de seus integrantes exercerem outras atividades profissionais fora do teatro e a manutenção de uma maneira de interpretação e uso de cenários e figurinos realistas, pouco a pouco, àquele primeiro mote de proporcionar satisfação a um público familiar, se somou a busca de um aperfeiçoamento técnico que estivesse em sintonia com os padrões específicos da gramática da linguagem teatral do período.

Nos mais de cinquenta anos de trabalho ininterrupto do Regina Pacis, constam as montagens de clássicos da dramaturgia como a de *Pedreira das Almas* e *Os Ossos do Barão*, ambas de Jorge Andrade, *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Zumbi*, também de Guarnieri e Augusto Boal, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *Ralé*, de Máximo Gorki, *Fala Baixo*, *Senão Eu Grito*, de Leilah Assunção, *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes, mas a montagem de *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, no ano de 1969, é exemplar para apreender o caminho percorrido pelo grupo.

Com o golpe militar de 1964 e a decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, as mudanças sociais e políticas que o país sofria foram

intensificadas e as vozes que se opunham ao regime, como o movimento estudantil, os sindicatos e amplo parcela do setor intelectual do país, passaram a ser encaradas como inimigas da nação.

Em 1969, o Grupo Cênico Regina Pacis preparou a apresentação do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, montagem feita originalmente pelo Grupo Opinião, no ano de 1965. Alternando textos de Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Platão, Martin Luther King, entre outros, e números musicais, a peça de Millôr Fernandes e Flávio Rangel foi um marco da resistência ao arbítrio e uma apologia da liberdade de pensamento diante da escalada autoritária do período. Na véspera da estreia da peça, marcada para o Salão Paroquial da Igreja Matriz, os jornais da capital anunciaram a proibição em todo território nacional do texto. Embora não tivesse sido comunicado pela censura da interdição do espetáculo, o grupo decidiu pelo cancelamento da montagem. Para atender as expectativas do público, produziu simultaneamente dois outros espetáculos, *O Veredito* e *Poemas Imortais*. Como lembra a atriz Ana Medici, em depoimento à pesquisadora teatral Paula Venâncio, a preocupação principal naquele momento não era a de assumir uma postura militante ou uma linha de sintonia com o vanguardismo da época, representado pelo Teatro Oficina, “a proposta era realmente fazer um trabalho com qualidade, para ser visto por todos, dirigido ao público em geral, todos os níveis de público. Não tinha uma linha definida, a nossa linha era fazer” (MEDICI apud VENÂNCIO, 2012: 121). Após a Lei da Anistia, em 1979, o grupo retomou a montagem do espetáculo, agora liberado, que estreou no ano seguinte, apresentado em sindicatos em meio à grande greve do setor metalúrgico daquele ano.

Sem a pretensão a um reducionismo do mundo sociocultural ao econômico, a consideração dos dados coletados revela que a configuração da posição que o grupo social ocupava em relação ao poder político e econômico exerceu, em seu aspecto central, relação direta com o modo escolhido para o desenvolvimento da sua fatura teatral.

O Grupo Cênico Regina Pacis tentou moldar, “no que eles realizaram e nos seus modos de realização” (WILLIAMS, 2011: 202), um programa particular para suas encenações. Propôs, nos espetáculos realizados e no ideário que os movia, harmonizar conquistas estéticas e éticas de uma das linguagens artísticas que mais se modernizara, num período marcado por profundas transformações da vida

cultural do país, sobre as limitações decorrentes de uma herança cultural conservadora e de um ambiente social diluído.

.A arena teatral da cidade se assemelhava a uma folha de papel em branco, e coube ao grupo a tarefa de forjar uma nova sensibilidade, inaugurar para a vida cultural local uma ocupação ligada ao compromisso do fazer artístico, que se construía a partir do zero, no trabalho cotidiano do grupo, enfim, de criar na vida da cidade a figura até então inexistente do artista de teatro. Esse caráter de formação que o grupo representou, porém, encontrou na própria natureza do Regina Pacis o seu limite. Seus atores e integrantes, em ampla maioria, pertenciam ao setor político e social hegemônico na sociedade de São Bernardo do Campo. O grupo fora composto para encenar espetáculos destinados à comunidade da paróquia em que seus membros participavam. Mesmo sintonizado com as novas dramaturgias e com a consciência dos temas contemporâneos que moviam a ação dos homens, oscilava ora para um, ora para outro dos polos, sem poder romper em definitivo com nenhuma das duas instâncias. No limite, buscou uma possibilidade de convivência alternativa, em que ambas as solicitações fossem acomodadas.

A marca dessa origem e tradição cultural herdada fica explícita no ocorrido quando do espetáculo *Liberdade, Liberdade*. Peça-chave na trajetória do grupo, escolhida pela grande legitimidade política e cultural que o texto carregava, ainda que com quatro anos de defasagem do seu lançamento, proposta para ser encenada num salão paroquial da cidade industrial, foi proibida em razão do momento político do país para, posteriormente, num breve lapso de tempo, acabar substituída por outras duas montagens feitas pelo grupo. Como afirmaram seus integrantes, o que os movia era o fazer teatral. E fazer um bom teatro para agradar sua plateia. A ocorrência do problema da censura deixou explícito os dilemas que o grupo enfrentava. Tornar-se ou não um grupo profissional, assumir ou não um modo de vida de artista. Engajar-se em movimentos e grupos de reivindicação, seja de vanguarda artística ou política, neste contexto, era muito além de uma escolha natural entre duas possibilidades abertas, significava se contrapor ao conjunto de valores herdados e ao grupo social hegemônico de poder, o que não poderia ser feito sem por em risco a própria continuidade do trabalho.

5.3 A EXPERIÊNCIA DO CPC DA UNE EM SANTO ANDRÉ

Em seu livro *Síntese da História da Cultura Brasileira*, o historiador Nelson Werneck Sodré fez um diagnóstico das exigências de *uma sociedade em evolução para o capitalismo*, expressão cunhada pelo autor para definir o momento de mudanças que o país atravessava. Sodré constatou que desde o final da Segunda Guerra Mundial o país viveu um duplo deslocamento, em que sua subordinação econômica internacional, a primazia da tomada de empréstimos externos pelo Estado e o fluxo de comércio de mercadorias deixou a zona de influência da Inglaterra e passou a ser dirigida majoritariamente para os Estados Unidos; por outra frente, em uma perspectiva cultural, a influência europeia, principalmente francesa, cedeu lugar aos modelos norte-americanos da difusão de massa, com o rádio, o cinema e a publicidade. As manifestações artísticas progressivamente assumiram a lógica de mercadorias, fato que marcou uma mudança qualitativa profunda na cultura brasileira. Porém, o desenvolvimento capitalista periférico que o país incorporava, com a coexistência de modelos racionais e modernos de produção ao lado de formas de desenvolvimento sociais arcaicas e de pré-capitalistas, fazia com que as artes ficassem restritas a um público da *pequena burguesia*, distante dos interesses da maioria da população, fosse a classe ligada ao campo e ao latifúndio, a grande parte da burguesia industrial ou os operários urbanos e trabalhadores da terra. Assim, o autor constatava que havia uma sobreposição do problema de desenvolvimento material e econômico do país no seu desenvolvimento cultural. Em razão da dificuldade de incorporação à economia de mercado “das vastas áreas em que predomina ainda a economia natural”, o processo de modernização do país deveria incluir necessariamente o desenvolvimento cultural da sua população, na forma de “incorporação progressiva ao público das camadas sociais que a vida mantém distanciadas e indiferentes às suas manifestações” (SODRÉ, 1981: 70). Fazia-se necessário, portanto, a partir dessa conclusão, esboçar uma resenha do modo como ela se manifestou na trajetória de cada campo cultural brasileiro, a saber, cinema, música, artes plásticas, teatro, rádio, universidade, imprensa e livro, analisar como se refletia no momento presente e, principalmente, usá-la como instrumento para planejar o desenvolvimento futuro.

Que se passa com o teatro, perguntava o historiador. A primeira constatação feita é que o modelo empresarial que se esboçava no Brasil desde os anos 1940 com o TBC não era apropriado ao momento cultural do país. O modelo TBC de teatro era um produto caro, dirigido à alta classe média, *viciada em um teatro burguês e tradicional*. Seu modelo de desenvolvimento “está em função da consolidação econômica e cultural do próprio povo brasileiro” (SODRÉ, 1981: 112), não por culpa dos atores ou diretores, mas pelo regime social e econômico vigente no país, patrimonialista e que restringia a cidadania plena a um segmento minoritário da população de alto poder econômico. Outra constatação foi que a ausência crônica de políticas culturais do governo era fator determinante para a asfixia econômica do setor, e, em grande medida, a responsável pelos seus estrangulamentos estruturais, materiais e criativos. Como exemplo, essa omissão permitia que um teatro tradicional de Diamantina, Minas Gerais, fosse fechado e transformado em presídio²¹, ou congelava por uma década o orçamento destinado ao Serviço Nacional do Teatro (SNT)²². O teatro sofria no plano econômico e artístico, mas, por outro lado, demonstrava sinais de renovação nas suas formas de produção.

Concordando com depoimento do dramaturgo Dias Gomes, o crítico apontava que estava em desenvolvimento uma radicalização temática e formal na moderna dramaturgia brasileira, de inspiração popular e política. Porém, a plateia do teatro brasileiro não incluía nem os operários nem os camponeses, a grande massa da população, o que o impedia de se constituir como uma manifestação popular e gerava uma contradição entre o espetáculo encenado e o público burguês e de gosto tradicional. “Essa contradição só será superada restituindo-se o teatro ao seu verdadeiro dono - o povo” (SODRÉ, 1981: 113). Em um tempo de transformação da sociedade, todo autor teatral é participante das contradições da ordem social vigente, delas consciente ou não. Restaria ao autor a opção de *escrever para o povo*, engajar-se nas suas lutas e incorporar nas obras os seus anseios; ou fazer um

²¹ O autor cita aqui o fechamento do Teatro Rainha Isabel, noticiado pelo jornal *Correio da Manhã*, de 1º de fevereiro de 1969.

²² O SNT foi um órgão federal criado em 1937 para desenvolver o aprimoramento da linguagem teatral. No ano de 1967, com o mesmo orçamento que lhe fora destinado no ano de 1958, gastou um terço da sua verba do anual no financiamento de apenas um espetáculo, *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade.

teatro dito apolítico e *escrever contra o povo*, favorecer o mais forte e aceitar uma ordem social injusta

A questão da ausência do povo na audiência teatral também estava presente no depoimento de Augusto Boal. O dramaturgo afirmava que a ausência de uma plateia popular impunha aos autores uma timidez para ir além de assuntos, formas e tipos de teatro já consagrados. Esse *teatro de elite*, que exigia dos dramaturgos que atendessem suas expectativas de gosto e seus interesses morais, nunca havia se preocupado com a consolidação de um teatro popular. Segundo o dramaturgo, o verdadeiro teatro, ao contrário da expectativa burguesa, é sempre um processo de conhecimento da realidade, no qual o autor expressa em cada obra uma determinada visão das coisas, realiza a denúncia e propõe ao povo a reflexão sobre os problemas da realidade social. Daí que nenhum tema ou forma teatral possam ser de antemão descartados. Recusar essa limitação, escrever peças para públicos compostos pelas massas populares, para serem encenadas em locais não consagrados à representação significariam, segundo o dramaturgo, a diversificação e a ampliação do teatro nacional.

Vinculada teoricamente a conceitos compreendidos pelo programa desenvolvimentista dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e a noções do papel da arte e do artista elaborados pelo trabalho dos dramaturgos e diretores do Teatro de Arena, surgiu no início dos anos 1960 a ação político-cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Nela, ideias como povo, definido como o novo ator no debate sobre o processo político brasileiro, e cultura popular, a expressão legítima das classes populares, permitiram estabelecer uma concepção de ação cultural inserida em um movimento mais amplo de transformação da realidade brasileira. A ação cultural deveria ser um instrumento de ação política, que despertasse no povo a consciência da sua situação alienada, imposta pela tradição oligárquica das classes dominantes do país. A proposta do CPC incluía também uma redefinição conceitual de *cultura popular* arraigada na tradição do pensamento brasileiro, ao atribuir-lhe um significado positivo e transformador, afastado das noções de conservadorismo e tradição a que era associada. Recuemos, para uma melhor compreensão do debate colocado, às origens do tema da presença do povo na política e do popular na cultura.

Em seu livro *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Jesús Martín-Barbero nos informa que desde a Reforma, buscou-se na figura do povo a legitimação do poder político, a representação de uma vontade geral na qual residiria a origem da ideia de soberania do Estado moderno, construída pelos ilustrados e pela filosofia política.

O autor nos chama a atenção para o fato de que, a positividade atribuída à noção política do povo, no âmbito da cultura, é invertida, e o povo passa a trazer consigo tudo aquilo que era combatido pelos ilustrados, a saber, os obstáculos para o avanço da modernidade, a superstição, a ignorância e a desordem. A noção de povo para os ilustrados, assim, é ambivalente. Ele é uma generalidade mediadora, e não um sujeito histórico, uma categoria utilizada pelo discurso do filósofo político como vontade geral, a base sobre a qual se dá a constituição da sociedade. Por outro lado, ao aproximar-se da materialidade da sua vida social, o ilustrado encontra ali a pura necessidade imediata, a corrupção dos costumes e a sedição. “A racionalidade que inaugura o pensamento ilustrado se condensa inteira nesse circuito na contradição que encobre: está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão” (MARTÍN-BARBERO, 2011: 34). Desse modo, a inclusão política do povo articula-se à sua exclusão do âmbito da cultura. Identificado com o inculto, o popular passa a designar aquele a quem falta os conhecimentos da educação ilustrada, em oposição àquele que se relaciona com a cultura, o culto.

Os Românticos constroem noção de povo a partir de outros pressupostos culturais, estéticos e políticos. Pelo surgimento do nacionalismo contra o imperialismo napoleônico, o povo é o substrato identitário cultural que origina e dá vida à unidade política da nação; o povo é o espaço da valorização do sentimento, da espontaneidade e da subjetividade, oposto ao princípio de autoridade do classicismo ilustrado; por fim o povo significa também a sociedade ideal e orgânica, oposta à desordem e ao caos social promovidos pelo racionalismo da ilustração burguesa. Com os Românticos, aquilo que é produzido pelo povo adquire o estatuto de cultura, “na afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e produção” (MARTÍN-BARBERO, 2013: 37). É também no período do Romantismo, de acordo com Marilena Chauí em seu *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, que se definem as principais características da cultura

popular, que estarão presentes na discussão brasileira dos anos 1950 e 1960, como o primitivismo, que identifica o povo como responsável pela preservação das tradições; o comunitarismo, em que a criação é sempre manifestação do Espírito do Povo, portanto, coletiva e anônima; e o purismo, em que o povo é portador de uma bondade natural, vivendo de acordo com hábitos pré-capitalistas, sem deixar-se contaminar pela vida urbana.

O Centro Popular de Cultura (CPC) da Une surgiu em 1961, em meio ao período de grande movimentação política e social pelas Reformas de Base do governo João Goulart (1961-1964), e reuniu artistas da música, cinema e artes plásticas. Os responsáveis pela sua criação foram o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, o cineasta Leon Hirzman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. Entre suas ações artístico-culturais, destacam-se as montagens na área teatral de *A mais-valia vai acabar, seu Edgard, Eles não usam black-tie* e *Auto dos 99%*; no setor de cinema, os filmes *Cinco vezes favela* e *Cabra marcado para morrer*; na música, a gravação do disco *O povo Canta* e a realização de espetáculos com Cartola, Zé Ketti e João do Valle.

O CPC propunha em seu *Manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito por Carlos Estevam Martins, uma *arte popular revolucionária*, instrumento que revelasse ao povo as estruturas de dominação social, que o fizesse “tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira” (MARTINS apud GARCIA, 2004). Os artistas e as manifestações culturais *cepecistas*, sob a bandeira *a vanguarda dos artistas, optaram por ser povo*, propunham-se a levar ao povo uma cultura de libertação que despertasse sua consciência e lhe fornecesse os meios para a tomada do poder. Como parte do povo, os artistas deveriam promover a *fusão*, para usar o termo do sociólogo Marcelo Ridenti, entre política e cultura. A fatura da linguagem estética se adequava a e se convertia em ação política, reveladora das condições econômicas e sociais concretas vividas pelo próprio povo. “Cabe-lhe (aos artistas) ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana” (MARTINS apud GARCIA, 2004).

O *Manifesto do Centro Popular de Cultura* define cultura popular a partir de duas interpretações negativas e uma positiva. A *arte do povo* é produto das comunidades e do meio rural ou urbano ainda não industrializado, o artista e o público se confundem, seu nível de elaboração criativa é apenas ornamental e sem valor artístico, denota o atraso da consciência do povo; a *arte popular* é aquela produzida nos grandes centros urbanos, a cultura alienada dos teatros e grandes espetáculos, que criou divisão entre massa consumidora e artistas profissionais, especialistas da produção de objetos artísticos destinados a atender aquelas demandas do gosto. Ambas, arte do povo e arte popular, não merecem a denominação de arte verdadeira. “A estas formas indignas de manifestação cultural, o CPC opõe a Arte Popular Revolucionária, feita pela vanguarda de artistas que optaram por ser Povo (só que um pouco mais povo que o próprio Povo)” (MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA apud CHAUI, 1989).

A noção de cultura popular assumida pelo CPC deixa de lado as ideias de manifestação do tradicional ou de polo de resistência às transformações sociais elaboradas pelas classes subalternas, para constituir-se como consciência da realidade brasileira, base “de uma política cultural segundo uma orientação reformista-revolucionária” (ORTIZ, 2006: 71).

A efervescência desse debate nacional sobre os rumos da cultura popular encontrou eco na região com a criação de um núcleo do Centro Popular de Cultura (CPC), na cidade de Santo André, que funcionou na sede do Sindicato dos Metalúrgicos, entre os anos de 1961 e 1964. A criação de centros de cultura em outras regiões do país além do Rio de Janeiro, onde houvesse concentração popular, principalmente, em sindicatos de trabalhadores rurais e urbanos, foi parte do processo de expansão das atividades políticas e culturais da UNE, a partir da experiência da *UNE Volante*, caravana feita em diversas regiões do país para promover a greve geral dos estudantes no período.

O núcleo de Santo André significou a construção de um espaço cultural que agregava religiosos, operários, universitários e profissionais liberais. Como recorda o pesquisador José Armando Pereira da Silva, membro do CPC de Santo André, em

depoimento ao projeto *Hipermemo*²³, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, seu ingresso no centro aconteceu por um convite de um médico do centro popular, Michael Rainer, ligado ao Partido Comunista. Ele recorda: “naquela época o CPC desenvolvia um trabalho de política aliado à alfabetização e também tinha esse lado das artes”.

O CPC de Santo André desenvolveu atividades de cinema, teatro e música na sede do sindicato e em bairros da periferia da cidade e, “na medida em que agregou pessoas de diversas áreas, abriu espaço na imprensa para os seus programas e inspirou especialmente a geração universitária no sentido de uma visão mais crítica da realidade brasileira”²⁴, provocou uma profunda alteração no panorama cultural da cidade. Na área do cinema, por exemplo, José Armando recorda que a criação do Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC), de Santo André, foi fruto dos debates e exposições do período do CPC. Reunião de estudantes, amadores e jovens aspirantes a cineastas, o Núcleo foi responsável pela continuidade da programação de ciclos de cinema italiano, francês ou brasileiro, consolidando na cidade uma tradição cineclubista. Posteriormente, inspirado pela palavra de ordem do Cinema Novo *uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*, Aron Feldman, membro do Núcleo e que se tornaria importante cineasta independente da região, em parceria com José Armando, realizaram a produção de dois filmes curta-metragem, um sobre o Parque Erasmo, bairro de Santo André, e outro sobre os vendedores de caranguejo do Casqueiro, em Cubatão.

O CPC de Santo André tinha nas montagens teatrais, feitas por grupos amadores do centro que se formavam com elenco selecionado entre operários e estudantes, sua principal ação cultural. O teatro amador de natureza operário-estudantil comungava características comuns com os demais grupos de teatro amador descritos acima, tais como a atuação fora do âmbito profissional, a procura por estabelecer uma relação de proximidade com o público e a busca de um teatro de cunho popular (PERAZZO E LEMOS (org.), 2013: 50). Mas se diferenciava deles, ao privilegiar um repertório que discutisse as condições sociais da população, de acordo com a linha de ação cultural do CPC nacional, que pregava a ação cultural

²³ O Projeto Hipermemo é um acervo hipermídias, on line (<http://hipermemo.uscs.edu.br/novo/>), que reúne áudios, vídeos, fotografias e textos sobre as histórias de vida de pessoas do Estado de São Paulo, preponderantemente da Região do ABC

²⁴ Silva, em depoimento ao Hipermemo.

como um instrumento para a conscientização do povo. Como recorda a atriz Sônia Guedes, que atuava no grupo cênico da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), inspirado na linha do TBC, que participou do Centro Popular e posteriormente do Grupo de Teatro da Cidade, “o grupo tinha uma proposta de propaganda muito maniqueísta: os comunistas são bonzinhos e os outros todos são muito maus. Era a época. Toda pessoa um pouco mais lúcida nessa ocasião era comunista, porque era a saída da ocasião. Era aquela ideia de que a revolução iria acontecer e nós íamos ser muito felizes quando chegasse a revolução” (GUEDES apud VENÂNCIO, 2012: 124). O repertório encenado no centro popular incluiu *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, trama na qual uma viúva vive o dilema de enfrentar o regime franquista, encenada originalmente pelo Teatro de Arena; *A Semente*, de Guarnieri, drama de um grupo de militantes operários, montada pelo Teatro Brasileiro de Comédia; e o *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, cuja primeira encenação fora feita por Augusto Boal, no Teatro de Arena.

O CPC de Santo André foi fechado com o golpe militar de 1964. Sua presença na vida cultural da região deixou, no entanto, marcas profundas. Para uma geração de atores e produtores regionais, orientada pela ideia de um teatro amador “que educa divertindo, o teatro de equipe, sem estrelismo, teatro honesto, limpo, com vistas para a elevação cada vez maior da educação e cultura do nosso povo” (ASSUMPÇÃO apud VENANCIO, 2012: 56), como afirma Sonia Guedes, a experiência mudou a maneira de encarar o fazer teatral. Pode-se identificar naquele momento, a semente de uma mudança qualitativa na forma como os grupos passaram a tratar sua escolha de repertório, a solução da teatralidade da cena e os interesses da montagem com relação ao público. Ali começou a configurar-se a busca da construção de um teatro popular na região, numa perspectiva outra da desenvolvida até então. Se até então se buscava o teatro bem feito, ao mesmo tempo divertido e educativo, dirigido a um público indistinto, o conjunto unitário ideal, a partir de então, voltou-se à parcela da sociedade sem reconhecimento pleno de cidadania, o trabalhador assalariado, denegado social e culturalmente.

5.4 A RECEPÇÃO DE BRECHT NO ABC: HELENY GUARIBA E O GRUPO DE TEATRO DA CIDADE

Augusto Boal, uma das maiores referências do teatro brasileiro, em sua coletânea *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* nos mostra que o teatro é sempre um ato político. Segundo o dramaturgo, porque todas as atividades do Homem são políticas, separar teatro e política seria um recurso útil para aqueles que querem nos induzir ao erro e manter as coisas como estão. O teatro pode ser, portanto, uma arma, um instrumento para a manutenção da dominação. Assim o foi no período aristocrático, ao estabelecer a divisão entre palco e plateia, e reservar aquilo que antes era comum a todos apenas a alguns, a saber, o poder de participar da criação e da representação; mais tarde, continua o autor, no período burguês, ao provocar uma nova separação que transforma alguns protagonistas em seres excepcionais, incorporados de valores éticos excepcionais e afastados em sua liberdade das coisas acidentais ou episódicas da vida do povo comum. Mas o teatro pode ser também uma arma de libertação, nos lembra Boal O teatro de Bertolt Brecht foi uma tentativa de resposta ao personagem absoluto burguês, ao devolvê-lo ao seio das tramas sociais. Suas personagens são agentes e consequência ao mesmo tempo, daquilo que está ao redor. A produção latino-americana faz isso, no momento em que propõe um teatro que retira a barreira entre atores e espectadores, em que todos podem representar, todos são protagonistas. Faz-se necessário apropriar-se do teatro, dominar suas formas, proclama Boal, para que a ação teatral seja um meio correspondente para acelerar as mudanças do mundo, e não prorrogá-la. É sob a ótica de uma produção que anuncia a revisão nas formas próprias ao teatro, a saber, o texto, o intérprete e a plateia, tomando-as como um ato político, uma tomada de posição crítica e transformadora diante do mundo, que passamos a analisar o período curto, intenso e rico em desdobramentos para o panorama teatral da região que foram a presença de Heleny Guariba e da criação do Grupo de Teatro da Cidade de Santo André.

O Grupo de Teatro da Cidade (GTC) surgiu em Santo André em 1968, formado por um grupo de jovens atores da região do ABC como Antonio Petrin, Sonia e Aníbal Guedes, Alexandre Dressler, Analy Alvarez, Luzia Carmela e Osley Delamo, que estudavam na Escola de Arte Dramática (EAD), muitos deles

premiados com bolsas de estudos recebidas nos festivais de teatro amador promovidos pelo Governo do Estado de São Paulo, e dirigido por Heleny Guariba, professora de dramaturgia na escola.

Heleny Guariba era graduada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, viajara em 1965 para a França, indicada pelo diretor Fernando Peixoto e recomendada por Décio de Almeida Prado, com o objetivo de aperfeiçoar seus estudos sobre teatro. Matriculada na pós-graduação da Universidade de Marselha no curso *Teatro pós-brechtiano*, a estudante teve contato com o movimento de efervescência que atravessava o teatro europeu da época e encontrou no teatro épico de Roger Planchon sua maior inspiração (SOUZA, 2008). Na definição do pesquisador Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*, Planchon era o mais talentoso discípulo de Bertolt Brecht na França e fora indicado pelo Ministro da Cultura Andre Malraux para a tarefa de popularização e descentralização das temporadas do *Théâtre National Populaire* fora de Paris. Em Villeurbanne, subúrbio de Lyon, seu *Théâtre de la Cité*, baseado em esquemas de encenação brechtianos e adaptações de clássicos ao gosto popular, tinha como “como princípio geral o acesso à cultura como um direito fundamental e como política a colaboração com associações, sindicatos e comitês de empresas” (SOUZA, 2008). Em uma cidade cuja população era constituída por 50% de operários, a pesquisa dos elementos da representação teatral elaborada por Planchon propunha um teatro popular, subvencionado pelo Estado, que conseguisse se comunicar com um público sem o hábito cultural de frequentar espetáculos.

Heleny havia retornado do período de estudos na França em 1967, e considerou nesse grupo de alunos, moradores de um subúrbio de características operárias à margem da produção e da apreciação dos objetos de cultura, a possibilidade de desenvolver aquilo que havia aprendido na sua estadia francesa. Mesmo que num primeiro momento tivesse ocorrido certa resistência dos jovens, após diversas discussões, o grupo avançou na formulação de uma proposta comum, que foi apresentada à prefeitura de Santo André. Com forte presença dos ensinamentos de Planchon, o grupo definiu como as linhas programáticas para a atuação do Grupo Teatro da Cidade a descentralização teatral, com o primeiro elenco regional e permanente; a democratização da cultura, com um teatro popular, que atingisse o maior número de espectadores; e uma maneira de fazer teatro que

estivesse a serviço do público. (SOUZA, 2008). Heleny afirmava “que o nosso grupo está procurando criar é um núcleo local de cultura que venha nutrir não só o público já existente e que frequenta São Paulo, mas estender o teatro ao público potencial que existe na cidade, partir para a conquista da grande parcela da população que ficou marginalizada das atividades culturais” (GUARIBA apud SOUZA, 2008: 100).

Através do documento *Resumo e Explicações do Conselho Municipal de Cultura*, o grupo defendeu junto ao governo da cidade que a inauguração do Teatro Municipal fosse realizada por um grupo local, em razão do grande número de estudantes de teatro na EAD, e que, para tal fim, seria necessário o apoio financeiro do poder público para a produção do espetáculo. Segundo o Diretor de Cultura de Santo André à época, Miller de Paiva e Silva, a proposta de romper com a ideia de periferia cultural, defendida pelo grupo, foi vista com bons olhos pela administração municipal desde o primeiro momento. Com a construção de um Teatro Municipal em Santo André, iniciada em 1965, não era intenção do governo municipal que sua utilização fosse apenas como um lugar para peças já estreadas em São Paulo, mas também como um teatro lançador de espetáculos inéditos (PERAZO; LEMOS (org.), 2013).

A proposta da diretora Heleny Guariba era de um teatro para a comunidade, que funcionasse como um serviço público para um espectador novo, pensado de forma ampla, que levasse espetáculos de qualidade para os frequentadores habituais de teatro e “para a parcela da população marginalizada das atividades culturais” (MOSTAÇO apud SOUZA, 2008: 119). Sua perspectiva de ampliação da base do consumo cultural tocava em pontos sensíveis das noções tradicionais de alta cultura e cultura popular, e contribuiu para que, pela primeira vez na região, um governo municipal pensasse sua atuação na área cultural a partir de diretrizes e objetivos conscientes: uma política de formação e ampliação de público de teatro.

O GTC escolheu para seu espetáculo de estreia *Jorge Dandin*, de Molière, que Planchon havia encenado em 1958. A comédia narra as aventuras de um comerciante burguês, que vê no casamento com uma jovem da nobreza decadente uma oportunidade de ascensão social. Com direção de Heleny Guariba, cenografia e figurinos de Flávio Império, também professor da EAD, e um elenco formado por Sônia Guedes, Aníbal Guedes e Antônio Petrin, entre outros alunos da EAD, atores amadores da região como Sylvia Borges, Milton Andrade, Dilma Maximiliano, Flávio

Galeazzo, Otto Coelho, Clésio Brajato e a participação de Sônia Braga como atriz convidada, o espetáculo estreou no Teatro de Alumínio, em Santo André, em maio de 1968.

A presença de um dramaturgo reconhecido e de uma peça que pudesse ser assistida e entendida por um amplo espectro de público norteou a escolha do espetáculo. Mas esse desejo do diálogo com a plateia não significava um relaxamento na feitura da ação cênica, muito menos disfarçar sua intenção ideológica. Ancorada nas pesquisas do teatro brechtiano, o espetáculo buscou o equilíbrio entre conservar a reprodução da vida cotidiana do teatro naturalista, importante para as expectativas do espectador tradicional, e o uso complexo da expressividade de cada signo teatral do teatro épico. A caracterização e as cores dos figurinos, a montagem plástica do cenário rural em três planos, a movimentação gestual, os diálogos e silêncios das personagens de inspiração brechtiana (SOUZA, 2008), foram detalhadamente trabalhados pela diretora para que o espectador pudesse acompanhar a história, ao mesmo tempo em que fornecessem elementos formais para “historicizar a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica” (BOAL, 1983: 115) dos mecanismos da estrutura social presentes na comédia de Molière.

Com a produção subvencionada pela administração municipal, cabia ao GTC desenvolver estratégias de formação de público. Num trabalho de contato de preparação, criou uma equipe responsável pela divulgação junto às escolas e professores para que trouxessem seus alunos para assistir aos espetáculos (VENÂNCIO, 2011). Ao final das apresentações, realizavam-se debates para que as propostas da peça fossem aprofundadas e a linguagem teatral ficasse mais clara, e eram distribuídos questionários para medir as reações dos espectadores, no modelo do *Théâtre de la Cité*. O espetáculo teve 34 apresentações e um público de aproximadamente 7.000 pessoas, além de uma temporada de um mês no Teatro Anchieta, do SESC Consolação, em São Paulo. Heleny Guariba recebeu o prêmio de Revelação de Direção, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais e Flávio Império o de Melhor Figurino do Prêmio Governador do Estado.

Em dezembro de 1968 foi editado o Ato Institucional nº 5 (AI 5), aumentando a repressão do regime militar implantado em 1964. A medida autorizava a presidência a decretar o recesso do Congresso Nacional, a cassação de

parlamentares, a suspensão de direitos políticos, a censura prévia aos meios de expressão e a suspensão de habeas-corpus, o que praticamente colocava na marginalidade qualquer forma de manifestação cultural crítica.

Neste período, Heleny ministrou um curso de um ano no Núcleo II do Teatro de Arena, junto com Cecília Thumim, à época esposa de Augusto Boal, e que tinha entre os alunos Dulce Muniz, Edélcio Mostaço, Denise Del Vecchio e Celso Frateschi. Desenvolveu ali, a partir de linha pesquisa do Teatro de Arena, que conectava a “validade de um texto à sua eficácia social e ao seu acerto social”, um método de ensino e aprendizagem teatral que tinha como ponto de partida a compreensão crítica do texto, dos seus componentes sociológicos, suas intenções ocultas, para daí iniciar o trabalho de montagem. Em 1969, durante o processo de montagem do segundo espetáculo do GTC, *Ópera dos Três Vintens*, de Bertolt Brecht, Heleny Guariba, que ingressara na Vanguarda Popular Revolucionário (VPR) de Carlos Lamarca, organização que defendia a luta armada contra a ditadura, foi presa pelos agentes da Operação Bandeirantes (OBAN). Ficou detida no Presídio Tiradentes e foi libertada em 1971. Depois de um breve período em liberdade, em julho de 1971 foi presa novamente e desde então é considerada desaparecida.

O GTC continuou suas atividades até 1978, com seu teatro de pesquisa e qualidade técnica, voltado para o público estudantil e operário, subvencionado pela prefeitura municipal, com espetáculos que chegaram a atingir um público de 20.000 espectadores.

5.5 O TEATRO OPERÁRIO DO GRUPO DE TEATRO FORJA

O Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, foi um grupo formado por operários para ajudar na mobilização e esclarecimento dos trabalhadores da categoria. A historiadora Kátia Rodrigues Paranhos esclarece a presença da cultura na movimentação trabalhista da região, principalmente por três fatores: o *novo sindicalismo* do ABC, representado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, foi resultado de um inédito cruzamento de política e cultura; o movimento sindical foi espaço de convergência de diversos atores de oposição ao regime militar então vigente, como intelectuais, artistas, advogados e militantes de organizações de esquerda; a pauta

de reivindicações extrapolava a pauta econômica e avançava na direção da luta política, com a inclusão de temas como a alteração da estrutura sindical, contrato coletivo e melhores condições de vida (PARANHOS, 2004: 105).

No final de 1978, um grupo de metalúrgicos se reuniu para elaboração de uma peça teatral que ajudasse o sindicato na comunicação da campanha salarial de 1979. Para escrever o texto sobre o contrato coletivo de trabalho, tema da campanha salarial daquele ano, foi convidado Tin Urbinatti. O produtor teatral, que vinha do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, havia montado um esquete para a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, *O engana trouxa está caindo*, sobre a necessidade de tirar o sindicato das mãos de dirigentes favoráveis ao patronato. A peça causou forte impressão em alguns diretores sindicais de São Bernardo do Campo, que lhe pediram para escrever algo para sua campanha salarial. Urbinatti recorda em entrevista ao jornal *O Regional* que a partir disso criou a peça *O Contrato Coletivo*. “Entreguei o texto e em menos de um mês eles montaram a peça e me convidaram para a estreia. Fiquei muito emocionado e me convidaram para criar um grupo teatral no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Assim nasceu o Grupo de Teatro Forja em maio de 1979”.

Segundo o coordenador-geral do grupo, a produção do mesmo tinha como objetivos definidos a encenação de esquetes curtos e peças mais elaboradas, como um instrumento auxiliar para *atingir a consciência dos trabalhadores de outra forma* durante as campanhas do sindicato, usando a construção de objetos artísticos que resultassem dos referenciais culturais da realidade vivida cotidianamente pelos próprios trabalhadores.

Formado por 23 operários, o grupo iniciou suas atividades com a leitura e debate de textos da grande imprensa e artigos sobre sociologia e artes. Conforme Urbinatti, o método de pesquisa proposto ao grupo vinha da sua experiência no teatro universitário, “a gente escrevia muita coisa assim, a partir do que acontecia na realidade, a gente pegava uma notícia, achava importante trabalhar aquela notícia, reescrevia e fazia um espetáculo, chamado esquete, curto, de teatro, e montávamos rapidamente essas coisas” (URBINATTI apud PARANHOS, 2013: 210). Após as discussões, ficou decidido que a melhor forma de fazer um teatro que expressasse a visão de mundo dos trabalhadores, a maneira como eles enfrentavam seus problemas, seria pelo trabalho de criação coletiva em todas as etapas, desde a

pesquisa e escolha do tema até a escrita do texto. Surgiu daí o primeiro texto coletivo do grupo, *Pensão Liberdade*.

Como explica o historiador Roubine (1980), a experiência da criação coletiva do texto foi uma das buscas mais inovadoras dos anos 1970. O processo de pesquisa do *Théâtre Du soleil*, de Adriane Mnouchkine, paradigmático do método de criação da escrita coletiva, subvertia dois dos alicerces da dramaturgia ocidental: a fixidez do texto dramático e a supremacia do encenador. O método podia ser definido como um trabalho de improvisação a partir de um tema central que orienta montagem, em que fragmentos dos acontecimentos sociais são recolhidos pela memória e retrabalhados coletivamente por todos os envolvidos na construção do espetáculo. Assim, pelo surgimento da pluralidade de pontos de vista, o diretor não é mais aquele que impõe assertivamente sua visão do enredo aos intérpretes, mas é um guia que garante a coerência e unidade do espetáculo. Em *L'age d'or*, por exemplo, montagem realizada pelo grupo em 1975, o trabalho dos atores foi feito na reflexão e análise coletiva, mas também no contato com o público, neste caso, trabalhadores mineiros, aos quais se pediu que sugerissem temas e fornecessem detalhes técnicos e psicológicos sobre sua vida profissional e seu enquadramento social (ROUBINE, 1980).

A peça tinha como fio condutor a ausência de liberdade que o país atravessava no período. A trama se desenvolvia no cenário cotidiano de uma pensão, no qual conviviam tipos como o militante sindical, o desempregado, o homossexual, a mulher reprimida pelo marido e o fura-greve. O nome da peça foi decidido após a sugestão de um trabalhador, “porque tem muito peão analfabeto ou semialfabetizado. Quando ele olhar, vai entender assim: 'Pensam Liberdade'. Como se fosse para as pessoas pensarem na liberdade (URBINATTI apud VENÂNCIO, 2012: 134). O espetáculo estreou na sede do Sindicato dos Metalúrgicos em março de 1980. Com a intervenção na entidade, em razão da greve daquele ano, as apresentações passaram a ocorrer numa loja em frente à entrada principal do prédio. “Mas para o Grupo, naquele momento, o prioritário não era a apresentação da peça e sim a continuidade da greve. Mesmo que quiséssemos seria quase impossível apresentá-la, pois havia atores presos e outros desaparecidos” (URBINATTI apud PARANHOS 2013:187).

As relações que estabeleciam com a cultura, o modo de vida e as visões de mundo dos trabalhadores ganharam um novo significado através da criação coletiva da obra artística. O novo sindicalismo, como afirma Kátia Rodrigues Paranhos, percebeu a importância da dimensão cultural na formação do trabalhador, em sua resistência à dinâmica opressiva da indústria capitalista. É “através da crítica ...que se forma ou se está formando a consciência unitária do proletariado: e crítica quer dizer cultura. Crítica quer dizer aquela consciência do eu que Novalis definia como meta da cultura...ser o senhor de si mesmo” (GRAMSCI, 2011: 56).

Nos anos de 1981 e 1982, o Grupo Forja apresentou os trabalhos *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*, e *O robô que virou peão*, encenadas nas assembleias de trabalhadores no estádio da Vila Euclides, e em ruas e praças em que houvesse reuniões de trabalhadores por conta do fechamento do Sindicato.

Em 1982, o Grupo Forja estreou a peça *O pesadelo*, cujo tema era a recessão e o desemprego que assombrava a categoria metalúrgica naquele momento. A ação se desenvolvia num cenário composto em três planos (PARANHOS, 2013), todos ambientando cenários do cotidiano do trabalhador: ao fundo uma seção de fábrica, no intermediário, um local de reuniões e assembleias, e à frente do público, em primeiro plano, a casa do operário José. Este personagem organizava a narrativa da peça, focalizando o medo diário do desemprego, vivido na fábrica e no sindicato, na família e no seu círculo social. A estreia da peça aconteceu no salão do Sindicato para uma plateia de 1.200 pessoas, e foi encenada 28 vezes entre 1982 e 1984, para um público médio de 250 pessoas por apresentação, em espaços como o TUCA, o Teatro Artur Azevedo de São Paulo e o Teatro Municipal de Santo André.

A consolidação do modelo de trabalho do Grupo Forja, fez com que passasse a ser procurado por outros sindicatos e movimentos sociais para prestar assessoria na formação de novos grupos teatrais, como o Grupo Alicerce, do Sindicato de Mobiliário e Construção Civil de São Bernardo, e o Grupo Teatral do Jardim Silvina, em São Bernardo.

O Grupo continuou a “realizar um trabalho de formação de gente que conhecesse um mínimo de estética, um mínimo de dramaturgia para poder, aí sim, fazer um trabalho revolucionário. De criar no meio operário, de criar nas

comunidades. Desenvolver um trabalho cultural teatral artístico” (URBINATTI apud PARANHOS: 195) até se dissolver em meados de 1988.

6 OS PÚBLICOS DO VAI-SBC NO CAMPO TEATRAL

Em geral, a ideia de *público* é usada no singular e entendida como o conjunto homogêneo dos amadores das ideias e formas de fatura cultural e artística, cujos códigos de recepção e apreciação seriam reconhecidos de forma compartilhada e comum. Para os fins deste estudo, nossa opção pelo conceito de *públicos* deve-se a constatação do estilhaçamento das práticas de produção cultural a partir da modernidade, muito em razão das transformações sociais e culturais que fazem ruir aquele discurso uníssono e favoreceram a autonomia de um campo cultural e suas diversas formas de manifestação de identidade e gêneros artísticos. A legitimidade estética e artística, com suas classificações que enformam os critérios de apreciação, passa então a ter uma relação ativa e direta de vínculo com a multiplicidade das posições sociais, econômicas e culturais presentes na sociedade.

Assim, antes de um regimento ordenador autônomo de abordagem cultural, comum a toda sociedade tornada *o público*, que determinaria de um ponto exterior o modelo e as disposições adequados de acesso às obras, este estudo compreende a ordem da produção e apreciação simbólica em relação mediada com as posições ocupadas na estratificação social pelos diversos atores e grupos sociais. Reconhece a diversidade das experiências culturais e estéticas como singulares, formas de construção de sentido em um dado processo temporal e espacial pelos variados *públicos*. Destarte, as práticas simbólicas desses diversos públicos e grupos sociais atribuíram sentido e legitimidade aos variados objetos artísticos e culturais de maneira produtiva, não mais por obediência a uma instituição normativa e ordenadora, cujos códigos em geral não dominariam, mas em elaborações ativas dentro das condições sociais em que eles experimentariam sua relação com esses produtos de arte e cultura.

A ideia de públicos constitui, assim, importante ferramenta metodológica para a compreensão do modo como a organização do campo teatral do município, no momento presente, se relaciona e exerce, ou não, influência no processo de implementação do VAI-SBC. Como agente não governamental, sua atuação é um dos fatores determinantes do desempenho de uma política pública. A legitimidade da posição dos grupos e coletivos dentro do referido campo, as disputas desenvolvidas por esses atores pelo acesso ao recurso de financiamento estatal e a maneira como

receptionaram o Programa são indicadores necessários para a avaliação do VAI-SBC. Por meio de uma exposição de caráter descritivo de 3 propostas premiadas, cada uma delas inserida em uma das 3 edições do programa, são detalhados os perfis de grupos e coletivos, a narração de suas experiências anteriores, suas crenças sobre ações e práticas culturais e a expectativa dos efeitos culturais a serem atingidos pela ação. Desse modo, entender as trajetórias, desejos e anseios enfrentados pelo campo cultural local contribui para medir a dimensão com que o VAI-SBC incorpora e articula, na forma de um novo arranjo de financiamento público na agenda do governo local, inovações cujo desenvolvimento, em outras localidades, ofereceram respostas aos mesmos problemas enfrentados pelo campo cultural local.

6.1 PROJETO *TEATRANDO NA COMUNIDADE*

Proposta apresentada no primeiro edital do VAI-SBC, em dezembro de 2009, pela Associação Promotora de Atividades Culturais, Educacionais e Sociais – APACES. Fundada em 1991, no bairro Sítio Bom Jesus, na região do Grande Alvarenga²⁵, a APACES é uma entidade sem fins econômicos, e que, conforme seu sítio oficial na internet, “tem o objetivo de desenvolver programas e atividades que promovam a qualidade e o avanço sociocultural dos moradores em situação de vulnerabilidade da região”. A entidade desenvolve atividades de natureza cultural, educacional e social por meio de parcerias com o poder público municipal, através das secretarias de Cultura (oficinas culturais, biblioteca comunitária com mais de mil títulos, ponto de exibição mensal de filmes), Educação (atendimento de crianças do Ciclo Básico) e Desenvolvimento Social e Cidadania (Programação de Plantão Social e Encaminhamento, Programa Viva Leite), além do Ministério da Cultura e Ministério da Justiça (Projeto Território de Paz).

A proposta apresentada ao concurso público foi indicada na categoria “multimídia, música, teatro” do edital, a ser desenvolvida por dois arte-educadores, um deles com formação em pedagogia e outro com formação superior em rádio e TV, além de dois auxiliares. Seu objetivo principal era “contribuir para fortalecer a

²⁵ O bairro dos Alvarenga possui 62 mil habitantes, cuja renda média domiciliar é de até dois salários mínimos (80% dos domicílios, fonte censo IGBE 2010).

convivência familiar e comunitária dos moradores da região”, (APACES, 2009: 5), por meio de oficinas de teatro e apresentação de espetáculos teatrais. Sua proposta de ação era oferecer formação teórica e prática de atuação cênica, criação de cenários com material reciclável, desenvolvimento de trilha sonora, direção teatral, com vistas à construção de um espetáculo teatral, que, ao final do projeto, seria apresentado em quatro escolas de ensino fundamental de regiões periféricas do município, como Grande Alvarenga, Parque São Bernardo e Jardim Limpão. A proposta listava como seus objetivos específicos a melhoria do rendimento escolar, a formação de grupo autônomo de teatro, o fortalecimento de laços familiares, o protagonismo juvenil e a descentralização das ações de cultura e educação. A ação cultural pretendia atingir diretamente, nas oficinas de teatro, um público de vinte jovens moradores do bairro, com faixa etária entre 13 e 18 anos, escolhidos por processo de seleção, preferencialmente, entre aqueles que já eram atendidos pelas atividades realizadas pela APACES e, indiretamente, o conjunto dos espectadores das apresentações da montagem teatral resultante.

O proponente justificava o projeto em razão da “população infanto-juvenil necessitar de outras referências em sua comunidade, podendo fortalecer valores que qualifique sua ação e visão do quanto é importante a mobilização popular para transformação de uma sociedade mais igualitária” (APACES, 2009: 7).

Na documentação a que esta pesquisa teve acesso, o proponente apresentou dois relatórios parciais de prestação de contas, que apresentam um padrão de desenvolvimento que pode ser dividido em três partes: indicação de uso dos recursos financeiros (que não será abordada aqui, em razão da distância do objeto desta pesquisa), descrição das atividades artístico-culturais, e a avaliação feita pelo proponente dos resultados atingidos.

O primeiro relatório descreve o processo de divulgação inscrição e seleção dos jovens. Informa, a seguir, o primeiro bloco de aulas. Foram realizadas atividades semanalmente entre os meses de maio e junho de 2010, alternando aulas em que eram propostas aos jovens as *dinâmicas*, jogos e brincadeiras para motivar o entrosamento e o trabalho em grupo, a concentração, flexibilidade e desenvolvimento corporal dos jovens. Foram realizadas aulas de exercícios de articulação e dicção de voz, expressão corporal e montagem de pequenas cenas a partir de temas sugeridos, entre eles, DST/AIDS, mobilização social, gravidez na

adolescência, planejamento familiar e meio ambiente. Ainda neste relatório parcial, a entidade define o que entende por *arte*, a saber, o aperfeiçoamento da ética pessoal, do modo de ver, pensar e sentir o mundo e a compreensão dos códigos das linguagens artísticas. As obras e produções culturais, segundo a instituição, são ferramentas que auxiliam na formação do ser humano. Nesta fase do desenvolvimento da proposta, a avaliação feita pelos responsáveis destaca a adesão do grupo de jovens ao tema proposto para a montagem teatral, a convivência familiar e comunitária, e também o fato de que o espaço da instituição em que as oficinas eram oferecidas, em razão da regularidade das aulas e atividades, ter se fortalecido como ponto de referência cultural para o bairro.

O segundo relatório, com as atividades entre os meses de julho a setembro, informa que as aulas se concentraram na preparação do espetáculo. Foram desenvolvidas atividades de preparação de cenário e figurino, aquecimento do corpo e voz, e o ensaio da montagem. Este relatório indica os locais e horários das quatro apresentações oferecidas como contrapartida. O proponente repete as considerações do primeiro relatório, ao tratar da aceitação do tema proposto e da importância da ação para o desenvolvimento cultural da região. Afirma que o cronograma da proposta foi cumprido e que o espetáculo encontrava-se montado e pronto, comprometendo-se a enviar um relatório final após as apresentações²⁶.

A presença de uma proposta dessa natureza num edital de financiamento cultural expressa, segundo o pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim, o tema do alargamento das fronteiras e das zonas de pertencimento da cultura que, consubstanciado na expressão *transversalidade da cultura*, conforma um conjunto de “políticas e práticas culturais que articulam cultura e identidade, cultura e desenvolvimento, cultura e uma diversidade de dispositivos e áreas sociais” (RUBIM, 2011: 58).

A aproximação do campo cultural com outros domínios da esfera social, exposta por Rubim, aconteceu no momento inaugural da modernidade, quando o poder simbólico exercido pela religião estava em declínio, e o poder político foi

²⁶ Na documentação fornecida pela SC que a pesquisa pode acessar, não foi apresentado este documento final com as informações e avaliações finais do projeto, como número total de apresentações, total de jovens e do público atendidos.

buscar na cultura uma fonte de renovação da sua legitimidade perdida. Esse novo papel atribuído à cultura fez aparecer um importante elemento para a análise das políticas públicas, qual seja, a busca da hegemonia e do consenso. Se no momento anterior a relação estabelecida entre poder e população era baseada na coerção de um grupo sobre a maioria, como o rei ou a burguesia, em sua fase inicial, com a ampliação dos direitos democráticos a um amplo espectro da população, passou a se tratar de disputa de visão de mundo, de elaboração e direção intelectual que confirmam a interação entre política e cultura.

Um segundo dispositivo destacado pelo autor é a chamada *culturalização da política*. Aqui, aos temas notadamente políticos como constituição e papel do Estado, a esfera de direitos, modelos econômicos e de desenvolvimento social, são somadas novas demandas político-sociais de conteúdo fortemente cultural. Temas de gênero, étnicos, de orientação sexual, de diversidade cultural e de diferenças de valores sociais passaram a reivindicar espaço na agenda política de partidos e políticas governamentais. A ampliação dos temas e a inclusão de novas demandas de natureza social e cultural na rotina da política, fez com que ela não pudesse mais desconsiderar os novos temas, “não sem fazer certo mal-estar no campo político, muitas vezes assustado e despreparado para esta nova realidade” (RUBIM, 201: 58).

Assim, o projeto da APACES representou, para o cenário da produção teatral da cidade, a manifestação de um dos aspectos mais significativos que a cultura adquiriu na contemporaneidade: a imbricação entre arte e movimentos populares e reivindicatórios. Desse modo, sua proposta partiu do entendimento que as artes deveriam se constituir como ferramenta para a introdução de temas que apontassem, sob um viés cultural, para questões de ordem política e social. A cultura compreenderia não apenas aspectos formais e estruturantes dos gêneros artísticos, mas também deveria cumprir uma função social, especialmente para os jovens das regiões periféricas, de inclusão e promoção de melhores condições de vida. O projeto ecoava uma das ideias centrais do teatro de Augusto Boal, a defesa do direito a todos de fazer e ver teatro e a rejeição aos privilégios que esta separação entre iniciados e não iniciados nas técnicas artísticas reservavam aos primeiros.

A presença de um projeto como o da APACES implicou, para o gestor de cultura, considerar como objeto das políticas públicas de cultura os novos meios de produção e difusão cultural, em suas dimensões relevantes para a promoção social e da cidadania. Os subsídios e os serviços governamentais eram agora solicitados, para além do desenvolvimento da produção, circulação e consumo de produtos culturais e artísticos, que historicamente foi reservado aos produtores artísticos, a reconhecer e ampliar a descentralização dos objetos, atores e territórios do campo cultural.

6.2 PROJETO *LEITURAS REGIONAIS*

Proposta apresentada à segunda edição do VAI-SBC, em março de 2010, pela Organização Não Governamental do Consórcio dos Artistas de Teatro de São Bernardo do Campo (ONG CONSORTE). Fundada em 2003, com sede na Vila Marchi, Bairro Assunção²⁷, é uma entidade sem fins lucrativos que reúne companhias profissionais e amadoras²⁸, atores, diretores, produtores e pesquisadores de teatro da cidade e região. Com o objetivo de incentivar a formação de público para o teatro e fomentar a produção e articulação local das artes cênicas, a entidade desenvolveu atividades de oficinas de formação teatral, workshops, seminários, pesquisas e orientações a grupos. Realizou também três edições da Temporada de Teatro CONSORTE, em São Bernardo do Campo, com espetáculos adultos e infantis a preços populares. Em 2011, realizou convênio com o Ministério da Cultura e com a SC para o Ponto de Cultura CONSORTE, dedicado à formação de grupos de teatro a partir do conceito estético de teatro popular da região.

A proposta do *Leituras Regionais* era a realização de um ciclo de leituras dramáticas de oito textos de autores de teatro da região do Grande ABC, realizadas por oito atores, também da região, seguidas de debates com o público sobre os

²⁷ O Bairro Assunção possui 41.800 habitantes, em que 76% se declaram brancos, e 18,5% possuem renda por domicílio entre três e quatro salários mínimos (fonte: Censo IBGE, 2010).

²⁸ Soma Teatral, Cia Jabotcabrum, Cia PICNIC de Teatro, Cia Atuaraté, Cia KITNET, Brittos Produções, Panacéia Cia Teatral, Cia Papelão, Grupo Fábio Garotão, Grupo Curupira, Grupo Eduardo Ulian, Grupo Ozumba, Cia Vempraver, Cia Pausterizada, Os Engarrafados, Cia de Teatro do Avesso, Grupo Filhas da Arte, Os Pândegos e Cia do Riso.

contextos e processos estilísticos e sociais envolvidos em cada obra. Seus objetivos eram popularizar a prática da leitura dramática, fomentar o público teatral, criar um espaço de discussão da dramaturgia e divulgar o trabalho dos autores da região. A proposta era justificada pelo “produto de alta qualidade artística, baixo custo e pela sua facilidade de produção e execução” (ONG CONSORTE, 2010: 20). Comparado à produção de uma peça teatral, afirmava o texto do projeto, a leitura dramática tinha um custo e um tempo de preparação muito menor, e que podia se comunicar com o “público de forma tão ou mais tocante que um espetáculo produzido” (ONG CONSORTE, 2010: 20).

O relatório de prestação de contas do projeto informa sobre a realização de 10 leituras, e anexa materiais de divulgação dos eventos com a programação de cada encontro. As leituras envolveram 10 diretores, 10 dramaturgos e 44 atores. Os relatórios que esta pesquisa pôde consultar não apresentam números referentes ao público espectador de cada uma das apresentações.

Por meio da construção retrospectiva que destaca personagens locais importantes para a linguagem, o projeto propõe a construção e preservação de um fundo de memória coletiva para as artes cênicas da região, um domínio específico que reivindica sua legitimidade no panorama da produção cultural. A produção teatral regional possui características internas, sugere o projeto, um estilo de escrita do texto, opções temáticas e soluções de encenação que a singulariza. Externamente, o olhar em retrospectiva do projeto esquadra um elenco de dramaturgos fundamentais da região e suas obras. Uma produção de dimensão histórica e legitimidade literária que se explica pela tomada de posição dos diversos autores diante do ambiente sociocultural da região ou, na expressão do sociólogo Pierre Bourdieu, frente às imposições da *subordinação estrutural* a que estão submetidos. Assim, a origem social de família operária ou da pequena burguesia da ampla maioria dos dramaturgos marca profundamente a ideologia e a temática das obras; a inexistência de um mercado de bens culturais na região coloca limites ou mesmo bloqueia o exercício da atividade de dramaturgos e atores, fato que impõe a necessidade de outras mediações e soluções para a fatura teatral; ressalta também a presença alargada do poder público no domínio da cultura regional, como espaço privilegiado, quando não exclusivo, de sanção financeira e simbólica à produção cultural. A proposta de ação cultural indica o desenvolvimento de novas disposições

dos produtores culturais da cidade. A afirmação de um estilo próprio da produção cênica do Grande ABC desdobra-se na reivindicação de outra forma de relação entre o domínio da criação e o domínio do poder político. Edu Silva, um dos fundadores e presidente da ONG CONSORTE na época da realização do projeto *Leitura Regionais*, sintetizou no documento *Diagnóstico do movimento teatral da cidade*, de 2003, essa nova perspectiva dos produtores culturais da cidade reunidos em torno da organização.

Edu Silva é um dos mais longevos produtores culturais de São Bernardo do Campo. Iniciou sua carreira no movimento do teatro sindical ainda nos anos 1980, atuando nos Grupos Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos, e no Grupo Alicerce, do Sindicato da Construção Civil. Formou-se em teatro pela Fundação das Artes de São Caetano, no início dos anos 1990 e possui, entre os vinte e seis espetáculos que montou e participou, prêmios pela APCA e Troféu Mambembe. Ministrou cursos de iluminação, interpretação e expressão corporal, linguagem clown, entre outros, nas oficinas culturais da prefeitura de São Bernardo do Campo.

“Nestes anos foi possível viajar muito com meus espetáculos e conhecer muitas outras administrações para fazer um paralelo com minha cidade”, afirma Edu Silva, no início do *Diagnóstico*. O teatro produzido na cidade mudou muito nos últimos vinte anos, afirma o ator. Os artistas e teatros eram em pequeno número e a formação artística era difícil. “Nesta época tudo era extremamente verticalizado: agendamento para amadores eram feitos somente em datas no meio da semana, os poucos teatros tinham datas ocupadas por grupos profissionais de São Paulo” (SILVA, 2003). Após a vitória do Partido dos Trabalhadores na eleição municipal de 1989, houve um fomento das artes em direção às periferias da cidade e promoção da criação de público, com apresentações e oficinas de formação cultural em escolas e centros comunitários. Mas houve também desacertos nesta administração, como a ocupação dos cargos comissionados por pessoas egressas de outros municípios, que desconheciam as características culturais da cidade, o que acabou por dificultar a efetivação de uma política cultural.

Depois do período petista, a cidade foi administrada durante quatro anos pelo PTB e encontrava-se então há 11 anos sob governos do PSDB. Durante esse período foi instaurada uma política cultural que ampliou as oficinas de formação da periferia para o centro, aumentou os números de vagas e cursos, mas acentuou a

dificuldade de acesso aos teatros municipais pelos grupos locais. Levantamento de público feito pela ONG CONSORTE, cobrindo o período de 1977 até 2003, apontou que 70% dos espetáculos apresentados nos teatros da cidade eram de grupos da capital ou de outras cidades. Essa dificuldade fez com que diversos produtores locais deslocassem suas atividades para outras cidades, particularmente São Paulo, em busca de melhores condições de continuidade de suas pesquisas. O cenário de estagnação cultural que a cidade atravessava ficou evidente quando o projeto Ademar Guerra, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura, que fornece monitores profissionais para apoio e formação de grupos dos diversos municípios do estado, não selecionou nenhum grupo com trabalho significativo em desenvolvimento na cidade. A política da prefeitura “desmobilizou todo o movimento de teatro amador e profissional com um brutal rompimento das linhas de comunicação entre o departamento de cultura e os artistas” (SILVA, 2003).

Em 2003 foi fundada a associação CONSORTE (Consórcio dos Artistas de Teatro de São Bernardo do Campo), que reunia os fazedores de teatro da cidade que resolveram discutir seus problemas. O autor então se dirige à direção do PT (o documento não apresentara até este momento características de missiva ou análise), e passa a listar uma série de sugestões para um plano de trabalho para a formação, estruturação e fomento para a área teatral da cidade:

1. disponibilizar salas exclusivas para ensaios e desenvolvimento de pesquisa teatral;
2. democratizar o acesso ao Fundo de Assistência à Cultura (FAC) para montagens e pesquisas teatrais;
3. estabelecer um calendário de datas e teatros para temporadas mínimas de dois meses, nas quais os grupos podem se aperfeiçoar e divulgar suas peças à população;
4. propor parceria junto ao Departamento de Educação para apresentações nas escolas municipais;
5. criar temporadas móveis que levariam os espetáculos da cidade em teatros e datas diferentes no mesmo mês;
6. criar uma agenda de discussão entre a administração petista e os artistas locais;

7. democratizar os meios de comunicação da prefeitura para os grupos locais;

8. criar oficinas culturais de iniciação à linguagem teatral, ministradas por artistas da cidade comprometidos com o crescimento cultural da cidade.

A ONG CONSORTE propôs uma inflexão na modalidade de relação entre poder público e produtores culturais que, na região, fora construída sobre um privilégio do lado dos interesses e demandas dos administradores locais sobre os interesses dos realizadores. A valorização dos aspectos simbólicos da produção cultural, como a necessidade de identificação das particularidades do cenário local da produção, marcou uma nova posição do campo teatral na cidade. Como deixam claro tanto o documento de Edu Silva quanto o projeto *Leitura Regionais*, a preocupação com o aperfeiçoamento das condições de exercício das atividades teatrais e a sustentabilidade de criação e circulação das produções locais, fez emergir um novo ator, não governamental, que por meio da autoridade e autonomia que lhes foi atribuída pelo próprio campo teatral local, se reconhecia como corresponsável pela organização, condução e fiscalização da agenda das políticas públicas.

6.3 PROJETO *TÁ RINDO DE QUÊ?*

Este projeto foi apresentado à terceira edição do VAI-SBC, em setembro de 2010, pelo Coletivo Menelão, grupo criado durante as oficinas de teatro do Ponto de Cultura da ONG CONSORTE. Formado por jovens atores, o espetáculo era uma produção coletiva, resultado do exercício cênico de finalização do trabalho dessas aulas de iniciação teatral. A montagem foi inspirada em textos do dramaturgo Plínio Marcos e é uma colagem com quatro histórias, narradas por uma dupla de palhaços. As narrativas têm como personagens principais mendigos, moradores de rua, ladrões, prostitutas e outros personagens socialmente desfavorecidos. A essa temática, a pesquisa estética aplicou procedimentos do teatro épico e do pós-dramático, propondo que o espetáculo estabelecesse outra relação com o espectador e com o espaço cênico. O desenvolvimento do espetáculo alternava momentos que se desenrolavam em espaços internos com outros em locais

externos, assim, os espectadores não o assistiam passivamente, já que precisavam se locomover entre os espaços para acompanhar a trama. “Levando a encenação para espaços alternativos, além de buscar a construção de cenas impactantes, se pretende levar o público a diversas reflexões, entre elas: qual a função do teatro na sociedade de mídia de massa em que vivemos?” (COLETIVO MENELÃO, 2013).

O Coletivo Menelão participa desde 2013 da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), uma rede que já existe há 10 anos e promove encontros semestrais de artistas de rua em todo o Brasil. Foi selecionado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) *Primeiras Obras*, da Secretaria Estadual de Cultural, em 2015, para produzir e circular seu segundo espetáculo *Pão e Circo*, livre adaptação do texto *A Padaria*, de Bertolt Brecht. Em 2016, o projeto *Narrativas: Três cidades. Dois Coletivos. Uma Pesquisa*, em parceria com o *Coletivo Burla*, também da região do Grande ABC, foi contemplado pelo ProAC *Aprimoramento Técnico*. Nele, realizam-se pesquisas práticas e teóricas sobre a *narrativa* e diversos de seus desdobramentos, tendo como apoio autores com Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Sérgio de Carvalho.

A proposta foi inscrita no VAI-SBC na área de *teatro, produção e circulação*. Tinha por objetivo a manutenção e circulação do espetáculo *Tá Rindo de quê*, encenado em 2012, de forma independente e sem apoio financeiro, que já cumprira uma temporada na sede da ONG CONSORTE naquele ano. O grupo apresentou como contrapartida ao subsídio do Programa, realizar dez apresentações gratuitas, abertas ao público, com indicação etária para público maior de 16 anos, em razão de cenas de nudez e violência, em centros culturais e teatros indicados pela Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo. O projeto teve como justificativa propor ao público uma alternativa de evento cultural que apresentava um trabalho de pesquisa estética e temática contemporânea em teatro, desenvolvida por artistas da cidade; por disponibilizar a infraestrutura financeira ao grupo, permitindo a continuidade de seus estudos, sem a necessidade de deixar o município em busca de melhores condições; e por ofertar à SC uma parceria “que valoriza o trabalho dos artistas locais, e proporciona ao público teatro de qualidade, realizado por munícipes, com munícipes e para munícipes, legitimando cada vez mais nossa independência artística” (COLETIVO MENELÃO, 2013).

Esta edição do VAI-SBC trouxe uma novidade na prestação de contas final. Além do relatório de execução, era proposto um questionário de avaliação do programa ao premiado que permitia, mesmo de forma dirigida e limitada ao tema de cada pergunta, impressões subjetivas do proponente sobre a condução do projeto. Da documentação que a pesquisa pôde acessar, destacamos algumas observações feitas pelo Coletivo, em que se afirmou que “por sermos um grupo que se propõe a discutir temas sérios...gera resultados artísticos que não se enquadram no teatro comercial, não podemos depender de bilheteria para subsidiar nossa produção”; “percebemos certa precariedade se comparamos a demanda do que a Secretaria oferece de recursos”; “tivemos problema na implantação, fomos contemplados em 11/2013 e o pagamento ocorreu somente em 06/2014”; “não produzimos para vender e sim para refletir, e se não tivermos subsídio público, não conseguimos realizar nossa pesquisa”; “o SESC paga entre 10 a 15 mil/apresentação, CCSP de 8 a 10 mil, ProAC 3.500 e SBC 1.500”. Das 10 apresentações previstas na proposta, o grupo realizou apenas cinco, como foi informado a esta pesquisa em depoimento de seus membros, por solicitação da própria diretoria da SC, todas em espaços públicos, com média de público de cem pessoas.

“Em São Bernardo do Campo sempre existiu pouco investimento e preocupação estatal com as manifestações artísticas, em especial com o teatro. O que faz com que os artistas ou grupos da cidade, como o Coletivo Menelão, que fazem um trabalho profissional, de pesquisa continuada, acabem indo buscar apoios em outros municípios ou em editais estaduais e federais”.²⁹

A constatação acima reverbera as manifestações por políticas públicas para o setor cultural e contra a política de Estado mínimo, realizadas desde o período Collor de Mello. O privilégio que foi concedido às leis de renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, que transfere a prerrogativa de definição dos investimentos de cultura e arte aos departamentos de marketing das empresas, espelha a omissão dos governantes em implementarem políticas de Estado no campo da cultura (RUBIM, 2010).

No final dos anos 1990, alguns produtores de teatro de São Paulo se reuniram para tentar entender os desdobramentos que a visão neoliberal e a

²⁹ Depoimento de um membro do Coletivo Menelão feita a esta pesquisa.

mercantilização das artes impunham à produção cultural. Abordando temas das políticas do setor como “a distinção e a relação entre público e privado, que tipo de valor ou relação estava sendo gerado para a sociedade a partir de seu trabalho” (CAMARGO, 2008: 21), lançaram o manifesto *Arte contra a Barbárie*. “O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível com registro do imaginário de um povo” (MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE apud CAMARGO, 2008). Assim, o teatro não poderia ser pensado sob a lente do comércio e do entretenimento. Era imprescindível uma política cultural estável para o segmento, que fizesse valer o direito constitucional que garantia a produção, circulação e fruição de bens culturais. O Estado deveria reassumir seu papel expresso no artigo 215 da Constituição de 1988, abalado pelo predomínio neoliberal, que lhe reserva a responsabilidade pelo apoio, valorização e difusão das manifestações culturais. Isso significava que deveriam ser criados mecanismos para “o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão”, que regulassem a distribuição de verbas públicas, fomentassem a pesquisa e experimentação teatral, e garantissem a manutenção e ocupação dos teatros e a circulação de espetáculos. Em janeiro de 2002, através da lei 13.279, foi instituído o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, com o objetivo de “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa”.

Assim, a proposta apresentada pelo Coletivo Menelão significou a atualização, no âmbito local, da pauta de debates sobre o papel da normatização positiva do papel do Estado como vetor de mediação e desenvolvimento da cultura e das artes, elaboradas no período em outras unidades e escalas de governo. O projeto identifica e se desenvolve sobre a afirmação de um campo teatral constituído no município, em que estão colocadas duas frentes de produção, o teatro comercial, adequado às leis e demandas do mercado de produtos culturais e que, em razão disso, conseguiria autonomia econômica, enquanto a outra, o teatro de pesquisa e a qual o grupo reivindicaria filiação, por exemplo, em razão das suas propostas temáticas e estéticas, demonstraria dificuldade com a dinâmica empresarial e necessitaria, portanto, de maior apoio do ente público. Neste estágio do campo,

como sugere o Coletivo em seu projeto, o governo municipal deveria proceder a uma reelaboração na formulação das suas políticas culturais, que levasse em conta a realidade dessa divisão constitutiva. Assim, o grupo representou a defesa que o Estado direcionasse sua atuação no fomento de uma política pública permanente, não mais num registro do evento e do apoio pontual, que legitimasse e permitisse a sustentação do polo de produção voltado à pesquisa teatral.

7 A SOCIOLOGIA DE UM PROGRAMA DE FOMENTO

O programa de governo de Luiz Marinho, candidato à prefeitura municipal pela *Frente São Bernardo de Todos* pela coligação partidária liderada pelo PT, para o período 2009-2012, foi reunido no documento *Esta mudança inclui você*. Apresentado como um “uma visão inovadora de gestão pública para garantir mais qualidade de vida à nossa população” (ESTA MUDANÇA INCLUI VOCÊ!, s/n: 5), definiu a futura ação do governo em torno de cinco marcas:

- *São Bernardo acolhedora, inclusiva e de oportunidades*, cujo foco era a atuação das secretarias voltadas aos bens e serviços sociais como Saúde, Educação, Cultura, Esporte e Lazer;

- *São Bernardo com qualidade de vida para todos*, em todos os cantos, que recebeu as propostas de segurança, saneamento, moradia, mobilidade urbana e meio ambiente das secretarias de Transporte, Habitação, Política Urbana, Segurança, Gestão Ambiental, Meio Ambiente, Água e Esgoto;

- *São Bernardo Crescendo em ritmo de Brasil*, com as ações das Pastas de Desenvolvimento Econômico, Geração de Emprego e Renda e Economia Solidária;

- *São Bernardo Democrática*, com os temas da Participação Cidadã e Modernização Administrativa;

- *São Bernardo Engajada*, com ações voltadas para o desenvolvimento integrado da região do Grande ABC.

As ações para o campo cultural previstas na marca *São Bernardo acolhedora, inclusiva e de oportunidades* deveriam ajudar a criar para o município “o espaço que nos propicie as oportunidades e os meios para sermos o que sonhamos e o que nossas habilidades e talentos nos permitam ser (ESTA MUDANÇA INCLUI VOCÊ, s/n: 8)”, uma cidade inclusiva “que respeite e valorize as características do ser humano” (ESTA MUDANÇA INCLUI VOCÊ, s/n: 8). As vinte propostas apresentadas no documento para o setor podem ser divididas em quatro temas principais. O primeiro bloco concentrou as propostas de construção ou revitalização de equipamentos culturais públicos, como a transformação dos Estúdios da Companhia Vera Cruz em Polo Cultural Cinematográfico e Audiovisual do ABC, a construção do Museu do Trabalho e do Trabalhador, a construção de um parque na Chácara Silvestre e a revitalização do Museu do Folclore. O segundo tema compreendeu as

ações de difusão e formação cultural, como a realização da festa *Muitos Povos, Uma Cidade*, que reuniria as manifestações culturais de migrantes e imigrantes presentes no município, o Festival Latino-Americano de Cultura Multimídia, a Teia Teatral, o aprimoramento do Salão de Arte Contemporânea, uma exposição itinerante de obras de artistas locais na rede de educação, a exposição de obras do acervo da Pinacoteca Municipal nos diversos equipamentos públicos e o fortalecimento da formação cultural em todas as linguagens artísticas. Outra linha foi a da adequação do município às políticas desenvolvidas em nível federal durante o período dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, como a adesão ao Sistema Nacional de Cultura, a realização de um censo cultural no município, a participação no Plano Nacional do Livro e Leitura e a criação de uma rede municipal de Pontos de Cultura. Por fim, o documento apontou para ações de fomento, com o fortalecimento e dinamização das ações do Fundo Municipal de Cultura e a criação de um Programa Municipal de Fomento às Artes, para apoio às “linguagens teatral, musical, literária, coreográfica, plástica e das culturas populares tradicionais e contemporâneas” (ESTA MUDANÇA INCLUI VOCÊ, s/n: 15).

Após a vitória de Luiz Marinho, foi indicado para o comando do Departamento de Cultura, cuja organização administrativa ainda era vinculada à Secretaria de Educação e Cultura, Celso Frateschi. Nomeado como *Secretário Especial de Ações Voltadas à Comunidade*, o ator foi designado para uma função inexistente, criada para a gestão dos temas da cultura, até que a nova estrutura de Secretaria de Cultura fosse constituída. Frateschi havia deixado pouco tempo antes a presidência da FUNARTE, cargo que ocupou no início do segundo mandato do presidente Luis Inácio Lula da Silva, entre 2007 e 2008, depois de um período turbulento de divergências e desentendimentos com funcionários da própria instituição e com setores dentro do Ministério da Cultura.

A equipe de trabalho de Frateschi foi composta quase que exclusivamente por funcionários de carreira do próprio Departamento de Cultura, principalmente, aqueles que adentraram a função pública pelo primeiro concurso público no início dos anos 1990. Os cargos de livre provimento com funções de planejamento estratégico e gestão, como os cargos de diretor de ação cultural e de bibliotecas, chefes de divisão, de seção e encarregados de serviço foram todos ocupados por nomes indicados diretamente pelo prefeito, dentro do quadro do próprio

Departamento. Para as funções de administrador de espaço cultural, cargo de segundo escalão na estrutura, com atribuições de serviços de zeladoria dos equipamentos, o secretário indicou apenas dois nomes e todas as demais vagas foram também preenchidas com indicações do executivo.

O primeiro ano do governo Luiz Marinho, em 2009, foi marcado por dificuldades políticas e de gestão. Com um número de vereadores da base aliada que não lhe garantiu maioria nas votações do parlamento, propostas importantes para a nova administração sofreram toda sorte de pareceres e procedimentos regimentais adversos pela bancada da oposição. Frateschi, que assumiu a função em janeiro, na condição de um secretário sem uma secretaria para gerenciar, tinha recebido a promessa de que a reforma administrativa a ser proposta pelo novo executivo, que entre outras modificações criaria a Secretaria de Cultura, seria aprovada até o mês de março. A reforma se arrastou por meses na Câmara Municipal, e a ação cultural da instituição refletiu as consequências desse momento de instabilidade política.

Sem autonomia política e financeira que nutrisse uma ruptura ideológica e administrativa com o passado recente e firmasse uma perspectiva própria de política cultural para o município, as relações de força do período inicial da gestão Frateschi não foram apenas de natureza material, como apontado acima, mas também simbólicas, e foram, inclusive, decisivas para que sua gestão pouco conseguisse avançar em novos repertórios ou instrumentos de ação cultural. Embora houvesse ocorrido ações estruturantes naqueles meses iniciais, como a reformulação das práticas de ensino para a formação musical na cidade, por meio da criação do Centro Livre de Música (CLM)³⁰, ou a realização da 1ª Conferência de Cultura do município que, mesmo sem apontar para a reformulação do Conselho Municipal de Cultura, abriu um espaço de diálogo entre o Estado e a sociedade cultural, prevaleceu no Departamento de Cultura uma visão conservadora para a ação cultural. Uma postura organizacional moldada ao longo de décadas para *promover, incentivar e difundir atividades artístico-culturais* inculcou princípios de atuação que educaram e nortearam nos agentes culturais um acúmulo de experiências de gestão

³⁰ Conforme entrevista concedida ao autor por um gestor da época, o CLM oferecia aulas teóricas e práticas de alfabetização musical, linguagem e estruturação, harmonia e improvisação para 1.100 alunos. Este seria o primeiro dos centros livres instaurados no município. Os demais centros seriam de formação em artes visuais, artes cênicas e artes da palavra. O CLM encerrou suas atividades ao final de 2009.

que impuseram a reprodução de uma orientação que girava em torno daquilo que sempre se fizera, ou seja, em valorizar uma ideia de ação cultural como sinônimo da realização de eventos e projetos culturais, em detrimento das ações estruturantes que o novo governo anunciava. Esse quadro funcional que praticamente continuou o mesmo, sem alterações qualitativas ou quantitativas significativas na transição de governo, definira para si uma rotina e uma visão de ação cultural, uma “necessidade incorporada, convertida em disposição geradora de práticas sensatas e percepções capazes de fornecer sentido às práticas engendradas dessa forma” (BOURDIEU, 2013: 163), que pensou e operacionalizou a ação cultural do Departamento de Cultura com valores e estilos relativamente autônomos em relação às percepções que Frateschi e o próprio novo governo propunham.

Em outubro de 2009, desgastado pelo volume dos compromissos pessoais que exercia fora da administração pública, como docente na EAD e como um dos responsáveis pelo Teatro Ágora, do qual foi fundador, mas, principalmente, pela demora na criação da Secretaria de Cultura, obstáculo ao seu desejo de *gestão democrática da dinâmica cultural e artística da cidade* e motivo de permanente tensão de competências com os gestores da Educação, aos quais tinha que se reportar para qualquer ato administrativo, financeiro ou programático, Frateschi pediu seu desligamento do cargo de secretário municipal.

Para ocupar a função de secretário, foi convidado o cineasta Leopoldo Nunes da Silva. Com grande experiência na gestão cultural, como nos informa sua página pessoal na internet, foi um dos criadores da TV dos Trabalhadores (TVT), em 1988, do Sindicato dos Metalúrgicos. Exerceu também diversos cargos públicos de destaque durante o período Lula da Silva, como o de Chefe de Gabinete da Secretaria do Audiovisual (SAV) do MinC, entre os anos de 2003 e 2004 e o de Diretor de Patrocínios da Secretaria de Comunicação da Presidência, entre 2004 e 2006. Neste mesmo ano foi nomeado Diretor da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Desde o início da gestão de Luiz Marinho, prestou serviços de consultoria para o projeto de implantação do *Polo Cinematográfico dos Estúdios Vera Cruz*.

Nunes não promoveu alterações substantivas no exercício dos cargos de planejamento e gestão. Todo o quadro herdado do período de Celso Frateschi foi mantido em suas respectivas funções.

Sua proposta de ação cultural foi definida sob a marca *Cultura como Cidadania*, cujas principais linhas foram:

- Ação transversal de temas: desenvolvimento de atividades conjuntamente a outras áreas afins do governo, como Secretaria de Desenvolvimento e Cidadania, Secretaria de Educação, Secretaria de Turismo, Secretaria de Esportes, Secretaria de Saúde, Secretaria de Segurança Urbana;

- A integração aos programas desenvolvidos pelo MinC e aos programas referenciais de cultura do PT, como ferramenta de fortalecimento das ações culturais de regiões e grupos com pouca visibilidade cultural na cidade;

- Aproximação, diálogo e parceria com entidades da sociedade civil para a realização conjunta das ações culturais.

Para a promoção das condições de desenvolvimento da dinâmica cultural e artística do município, o Departamento de Cultura passou a fazer uso do instrumento dos editais públicos, àquele tempo muito utilizado pelo governo federal, e que foi definido pelo órgão gestor municipal como meio para “contemplar produções artístico-culturais e a capacitação de profissionais, entres outros, efetivando, assim, uma parceria entre a cidade e sociedade civil.” (SECRETARIA DE CULTURA, 2010, 1). Como relatou Nunes³¹, a concepção de acesso ao fundo público via edital pretendeu “uma reelaboração conceitual do papel da administração pública, de mero gestor de fundo público destinado a práticas culturais, a uma concepção da cultura como fator de transformação e emancipação”. Uma alteração inovadora no modo de relacionamento entre o poder público e o campo da produção artístico cultural dessa extensão e volume, de uma rotina administrativa baseada no financiamento e contratação direta do trabalho artístico pelos agentes públicos, para uma modalidade de concurso público com suas exigências do regime jurídico público, como a universalidade de informação, a justiça e adequação às normas constitucionais, a impessoalidade e a eficiência, apontava para muito além do simples modelo de acesso ao orçamento público, envolvia a dimensão simbólica da ação estatal, entendida como espaço de produção de princípios, normas de classificação e de sentido e, conseqüentemente, dos modos de representação e comportamento a serem seguidos no ambiente sociocultural. Ao Estado e seus agentes foi sugerido

³¹ Depoimento concedido a esta pesquisa por email.

mudar uma modalidade historicamente consolidada de relação entre poder público e atores culturais, aquela que, como afirmou acima Marilena Chauí, estipulava ao governo o poder de definição do que seria ou não legítimo culturalmente. Agora, mais que a atuação como produtores culturais responsáveis pela seleção da programação cultural do município, aos agentes públicos de cultura se solicitava um novo paradigma de comportamento, a gestão dos objetivos, metas e avaliação exigidos por um programa de política cultural.

O novo secretário pareceu ciente do contexto em que estava inserido e dos obstáculos que teria que enfrentar para desenvolver a política que a gestão Marinho anunciara e ainda não conseguira implantar. Na condição de secretário respaldado politicamente, com trânsito junto a instituições civis e públicas com forte influência no governo do petista, não dispôs de imediato nem de unanimidade interna, em razão do corporativismo de parte do funcionalismo que apontamos acima, nem de diálogo com o público externo, em razão de ser um gestor cultural cuja trajetória pública fora construída na capital federal e ser praticamente um desconhecido para a ampla maioria dos produtores culturais da cidade.

Como tentativa de criar um ambiente favorável para o desenvolvimento da proposta de política cultural que até então fora mais evocada pela gestão Luiz Marinho do que materializada como ação de governo, e que, ao mesmo tempo, também oferecesse uma legitimidade que o novo secretário da pasta não gozava, num curto espaço de tempo, entre outubro e novembro de 2009, e a uma semana da reforma administrativa que deu origem à Secretaria de Cultura, o Departamento de Cultura lançou o primeiro edital do VAI-SBC.

7.1 CATEGORIAS MORFOLÓGICAS DE UM EDITAL DE FOMENTO

Publicado no jornal *Notícias do Município* de 6 de novembro de 2009, o edital do VAI-SBC trouxe em seu texto aproximações e diferenças em relação ao documento do VAI paulistano, sua matriz conceitual, lançado na mesma época. Assim, demonstrou aquilo que a pesquisadora Marta Ferreira Santos Farah classificou como “a influência de atores sociais e de políticos internos, como políticos, burocratas, especialistas e movimentos sociais de cada localidade” (FARRAH, 2008: 117), e Kerches e Peres (2015) definiram como “a importância da

subjetividade, da normatividade interpretativa, da argumentação e dos fatores sociopolíticos contextuais e idiossincráticos dos casos”, para a análise do processo de *disseminação de experiências* de políticas públicas. Nessa etapa da elaboração de uma política, ainda segundo Farah, “há um processo de decisão no nível da localidade receptora que intervém no processo de construção da agenda e da formulação de políticas públicas locais” (FARRAH, 2008: 117). O comportamental dos fazedores locais da política, os constrangimentos que sofreram ou não, as pressões e as influências do ambiente em que as ações institucionais ou administrativas aconteceram, mostram-se decisivos na seleção de alternativas à política já realizada em outras localidades e a ser incluída na agenda da pauta governamental, não só no momento de definição conceitual dos programas, mas também para alocação dos recursos financeiros, humanos e os materiais necessários para a consecução dos seus objetivos.

O edital do VAI paulistano informou que seu objetivo foi “apoiar financeiramente atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda, com idade entre 18 e 29 anos e de regiões do Município de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais.” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2009). O objeto do VAI-SBC foi definido no edital como a busca por “estimular e objetiva estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade, promover a inclusão cultural e estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística em geral”. (SECRETARIA DE CULTURA, 2009). A compreensão do processo e da forma de elaboração do programa, *bottom-up* no caso paulistano, no qual os agentes públicos organizaram e acolheram demandas a partir de indicações e cenários percebidos no contato com segmento da população alvo da política, e *top-down*, em São Bernardo do Campo, elaborado por um grupo de fazedores de política da gestão que utilizou o conteúdo já consagrado no programa paulistano, adaptando-o para atender suas necessidades e alçá-lo à agenda do governo, foram fundamentais para entender a maneira como foram pensados os valores e modelos da ação cultural. Assim, a escolha do VAI paulistano pela circunscrição da faixa etária habilitada à participação e a preferência para a premiação por regiões do município com determinadas características, incluíram a ação cultural do programa na ampla política de transferência de renda desenvolvida à época pela gestão Marta Suplicy. “O

Programa de Renda Mínima da Prefeitura do Município de São Paulo articulava-se aos Programas Bolsa Trabalho, Começar de Novo e o Ação Coletiva de Trabalho (Operação Trabalho), que formavam uma rede coordenada de políticas baseadas em diferentes paradigmas” (KERCHES & PERES, 2015). A definição do público do VAI-SBC, por outro lado, voltou-se para o que o edital chamou de *pequeno produtor*. Com seus recursos concentrados na *ideologia da política cultural*, como afirma Philippe Urfalino (2015), o programa sofreu as consequências da falta de acúmulo da “aprendizagem social e de legitimação política dos seus atores políticos” (KERCHES E PERES, 2015). Apoiado na ideia motriz de apoio e financiamento ao pequeno produtor cultural e no desenvolvimento de ações em regiões mais carentes, o VAI-SBC reconheceu o conteúdo da política, a capacidade de resposta e a natureza comum do problema enfrentado pela capital, o que, conforme Farah (2008) caracterizaria o processo de disseminação da inovação da política pública, no entanto, não gerou nem a capilaridade junto a outras pastas do governo nem uma rede de articulação e sustentação no campo dos produtores culturais locais.

Constrangido pelas pressões que envolveram o momento político do Departamento de Cultura, como a mudança de secretário, as disputas de poder entre grupos de seus funcionários e a urgência em apresentar resultados ao executivo, o modelo adotado para a elaboração do programa não pôde considerar o acúmulo da ideia de ampliação e democratização da produção cultural elaborado a partir de experiências de gestões anteriores do próprio município, por exemplo, a de Jorge Andrade, em suas *Linhas Fundamentais de Ação Cultural*, e a de Luiz Roberto Alves, com a ampliação do sentido de cultura realizada proposto pela *nucleação*. Da perspectiva do público alvo, o programa procurou dar conta de interesses e necessidades, por vezes conflitantes, de grupos de produtores artísticos e socioculturais da cidade, embora não tivesse elaborado qualquer diagnóstico da diversidade do campo cultural, que as três propostas premiadas descritas acima demonstraram, com informações e indicadores sobre as carências do segmento que sustentasse o modelo adotado. Como lembrou Edu Silva, em trecho do documento *Diagnóstico do Movimento Teatral da Cidade*, “o primeiro VAI foi um verdadeiro erro no que concerne à Secretaria de Cultura, já que tinha um objetivo totalmente social, poucos projetos puramente culturais foram aprovados. Esse fato aconteceu em decorrência da péssima escolha da comissão de seleção. No segundo VAI tudo foi

regulado de maneira a equilibrar os erros do primeiro, houve mais produções de aspectos essencialmente ligados às artes”. (SILVA, 2003). Aqui, a convergência de abordagem entre o problema enfrentado pela política inovadora e a agenda da política pública local, outro fator determinante apontado por Farah para a disseminação da inovação, se afastam de forma significativa. A dualidade entre aquilo que o Programa anuncia como política inovadora e aquilo que seu enunciado estabelece para o efetivo enfrentamento do problema podem ser mais bem compreendidas pela descrição de dois momentos para sua execução: a constituição do quadro administrativo responsável pela sua execução, e a análise de alguns artigos do seu primeiro edital em comparação com o documento contemporâneo do programa paulistano.

Na estrutura organizacional da Secretaria de Cultura, a seção responsável por mapear, conceber, propor, executar e acompanhar o programa VAI-SBC era a Seção de Fomento Artístico e Cultural. Vinculada ao Departamento de Ações Artísticas, sua estrutura era composta por uma chefia e por duas encarregadorias subordinadas, a saber, Estímulo às Artes e Bolsas, e Estímulo à Criação Cultural. O VAI-SBC e todos os demais programas de fomento do município ficaram sob a responsabilidade de três cargos de livre provimento: uma chefia e duas encarregadorias. Conforme depoimento a este estudo concedido por um gestor desta Seção, não havia nenhum funcionário que estivesse ligado à seção ou a um dos seus serviços em função técnica, como analista e agente cultural, ou ainda em função administrativa para rotinas processuais, financeiras, controle de fluxo de documentos ou de agenda. Ainda segundo este depoimento, os cargos comissionados responsáveis pelo programa foram, neste primeiro momento do órgão, funcionários de carreira elevados a cargo de comissão. Sem que tivessem “uma atividade institucional de formação” a respeito do projeto, como recordou outro dos gestores do programa, nem formação acadêmica específica em áreas como administração, gestão ou políticas públicas, os responsáveis pela seção contavam para o exercício do cargo com os conhecimentos e competências adquiridos na própria rotina da atividade profissional desenvolvida na administração pública. Antes do exercício dos cargos, o chefe responsável pela Seção foi funcionário técnico de nível médio, encarregado e depois chefe da seção de formação artística; o encarregado pelo Estímulo às Artes e Bolsas exerceu o cargo de agente de

biblioteca; e o encarregado pelo Estímulo à Criação Cultural foi funcionário administrativo para rotinas processuais do Departamento e depois na própria Secretaria. Todas as ações da Seção de Fomento Artístico e Cultural utilizaram verbas orçamentárias, com exceção da primeira edição do VAI-SBC, que teve seu processo iniciado no final de 2009 ainda na estrutura de Departamento e usou verba do FAC para a premiação.

Constata-se que o processo de mudança de Departamento para Secretaria não foi acompanhado do fortalecimento administrativo e financeiro, necessários à mudança e qualificação das políticas, pode-se dizer, inclusive, com a promoção dos funcionários de carreira aos cargos de planejamento e gestão, houve redução na capacidade operacional da Secretaria, já que para a ocupação de seus cargos de origem não houve reposição. Assim, o processo de escolha das alternativas inovadoras da política em disseminação sofreu um duplo constrangimento que condicionou seu desenvolvimento, fosse pelos recursos mobilizados para a obtenção de seus resultados e pelas características dos atores governamentais responsáveis pela agenda que, egressos de outra perspectiva e experiência de gestão cultural, tinham dificuldade de incorporar as inovações do Programa e do novo modelo de política.

O VAI-SBC, em seu primeiro edital, listou as categorias de manifestações culturais aptas a participar do certame. Ações como formação e manutenção de acervo de biblioteca comunitária, artes visuais, audiovisual, circo, cultura tradicional, dança; Hip-Hop (MC, DJ, Break, *Graffiti*), literatura e publicações, multimídia, música, rádio comunitária ou WEB, teatro e outras, demonstravam a preocupação com que o Departamento buscou contemplar no edital a diversidade cultural contemporânea e a representatividade da produção local. Destarte, ao não associar às linguagens artísticas, consagradas ou não, a relevância para o “desenvolvimento cultural e a formação para a cidadania cultural do município”, nem buscar um seleção que contemplasse “projetos de todas as regiões do Município” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2009), como na sua matriz paulistana, reafirmou a indefinição entre um modelo de programa para fomento às linguagens artísticas, que sempre foi o modelo adotado pelo Departamento, nos quais se dirige os recursos para sua produção, circulação ou aperfeiçoamento, e outro, que buscou ser orientado pela democracia cultural, onde os recursos visam à ampliação, a

inclusão e o reconhecimento das diversas formas de manifestação cultural. Em questionário proposto por esta pesquisa e respondido por 11 dos 16 projetos contemplados pelo VAI-SBC na área de teatro, forneceram indicadores que afastam as características dos públicos que acessaram o Programa daqueles desafios enfrentados pela sua matriz. Se na capital buscou-se o atendimento ao financiamento da produção cultural do segmento jovem, no VAI-SBC 36,4% dos proponentes possuíam entre 36 a 45 anos e 27,3% possuíam entre 46 e 59 anos; se o programa paulistano priorizava a ação nas localidades desprovidas de espaços consagrados, constatou-se em São Bernardo do Campo que 45,5% realizaram seu projeto em locais consagrados a atividades culturais como teatros, centros culturais e bibliotecas.

A maneira escolhida para a composição da Comissão Julgadora e de Acompanhamento e os critérios de seleção dos projetos também espelhavam o dilema do programa VAI-SBC. O edital do programa paulistano apontou, no seu artigo IV daquele ano, que “para selecionar os projetos, será nomeada pelo Secretário Municipal da Cultura uma Comissão de Avaliação de Propostas formada por 16 (dezesesseis) membros titulares e 16 (dezesesseis) membros suplentes, conforme artigo 5º da lei 13.540/03, com a redação dada pela lei 14.874/09, e artigo 8º do Decreto 43.823/03” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2009). O artigo 5º da lei 13.540/03 estabeleceu que os membros da comissão fossem divididos em 50% de representantes do executivo e 50% de representantes da sociedade civil, escolhidos pelo Conselho Municipal de Cultura entre as entidades nele cadastradas. Em sua publicação, o edital do VAI-SBC, em seu artigo 6º, estabeleceu que “o Diretor do Departamento de Ações Culturais nomeará a Comissão Julgadora e de Acompanhamento, composta por 05 (cinco) membros de reconhecida idoneidade, notório saber e capacidade de julgamento no campo de abrangência do prêmio” (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA, 2009). Assim, novamente, o processo para elaboração do programa foi decisivo para a forma de efetivação da política. Se no caso paulistano refletiu na composição dos julgadores a experiência de criação de um espaço de diálogo e participação da sociedade, o critério de escolha dos julgadores proposta pelo VAI-SBC foi conformado por um modelo de política pública proposto, elaborado e definido por um grupo restrito de fazedores de política do governo.

“O VAI foi um edital verticalizado, não discutido, cópia de São Paulo para a produção amadora. As pessoas que foram chamadas para jurados, que sempre vieram de fora da cidade, ditaram o que era *melhor para a cidade* que não conheciam. O departamento sempre teve uma postura preconceituosa para a formação de comissões: o de fora sempre é melhor”³², nos relatou um dos premiados. A primeira Comissão Julgadora e de Acompanhamento - encarregada por acompanhar o desenvolvimento dos projetos contemplados - foi formada por dois gestores públicos, um da prefeitura do município de São Paulo, participante do programa VAI paulistano, e um da prefeitura de Santo André; um poeta da periferia de São Paulo; e um diretor de jornal da região do Grande ABC. Da segunda edição participaram um escritor paulistano; um cineasta e um músico de São Bernardo do Campo; um animador cultural do sistema “S” e um artista plástico da baixada santista com atuação no Grande ABC. A terceira comissão foi composta por um mestrado em economia da cultura, um músico e um ator de teatro, todos moradores de São Bernardo do Campo; um gestor cultural da prefeitura de Santo André - o mesmo da primeira edição; e, como novidade, a presença de um funcionário da própria Secretaria de Cultura.

A Comissão Julgadora e de Acompanhamento do VAI-SBC avaliou as propostas pelos critérios de “interesse público: impacto artístico e cultural em atendimento aos objetivos do programa; mérito: qualidade e originalidade da proposta considerando o público alvo; e consistência: clareza e metodologia no planejamento da execução da proposta” (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA, 2009). O edital do VAI-SBC não exigiu do proponente nenhuma forma de contrapartida como critério de seleção, assim como foi previsto no homônimo paulistano em seu artigo 4º, que indicava a *importância para a região ou bairro da cidade* e a *proposta de devolução pública* apresentadas nos projetos como critérios classificatórios.

O estabelecimento das normas do edital, a saber, as regras como regularidades implícitas reconhecidas no estado prático pelos participantes, foi o resultado do próprio processo de desenvolvimento histórico no qual ele foi gerado.

³² Entrevista por email concedida por um dos premiados pelo VAI-SBC a esta pesquisa.

Por meio desses dois artigos, a escolha da comissão julgadora e os critérios de seleção, a gestão municipal pareceu querer preservar, mesmo com a mudança formal das estruturas de financiamento que representou o edital público, um espaço invariante que assegurasse à Secretaria de Cultura senão o monopólio, como no modelo até então utilizado de contratação direta, ao menos uma forte presença na condução e escolhas das áreas beneficiadas pela distribuição da verba pública. Uma inspeção nas tabelas abaixo, com o número de projetos premiados em cada área cultural, ilustra como a estruturação conceitual do edital do VAI-SBC cumpriu essa tarefa.

Tabela 1- Relação das áreas artísticas premiadas em 2009

Linguagem Artística	Quantidade
Artes integradas	1
Artes Visuais	1
Cinema	6
Cultura Popular	1
Dança	1
Hip Hop	3
Música	1
Projetos de Leitura e Literatura	2
Rádio Web	1
Teatro	3

Fonte: Autor

Tabela 2: relação das áreas artísticas premiadas em 2010

Linguagem Artística	Quantidade
Cinema	2
Circo e Clown	4
Cultura Popular Tradicional	2
Dança	1
Graffiti	1
Música	2
Teatro	8

Fonte: Autor

Tabela 3: relação das áreas artísticas premiadas em 2013

Linguagem Artística	Quantidade
Artes Integradas	2
Circo	1
Cultura Popular Tradicional	1
Dança	1
Leitura e Literatura	8
Música	1
Teatro	6

Fonte: Autor

A variação acentuada de premiados em determinada linguagem de uma a outra edição do edital, em um período de tempo relativamente curto (entre o primeiro edital e o segundo, essa diferença foi de apenas quatro meses), permite formular a hipótese que, ao não acolher o aprendizado da experiência do processo de construção do VAI paulistano e não fixar faixa etária e privilégio para determinadas regiões da cidade, optar pela não paridade na formação do corpo dos julgadores das propostas e não exigir contrapartida dos projetos, o VAI-SBC reconheceu a importância do conteúdo da política em disseminação, sem, contudo, fazer o

diagnóstico da situação como um problema social a ser enfrentado. A política pública que o VAI-SBC evocou foi aquela da democratização do acesso ao fundo público e a abertura a novos atores culturais, expressão de uma visão de Estado pós-Constituição de 1988 de criação de canais de participação e deliberação de influencia na condução das políticas governamentais, filiando-se à inovação proposta pelo processo de elaborado na prefeitura da capital paulista. Ao ser disseminada em São Bernardo do Campo, essa política não aconteceu num vazio institucional e administrativo, ela se chocou com outro tipo de percepção para o funcionamento da política cultural, estabelecido a partir de um acúmulo de práticas e instituições, que impôs a seleção e adoção de determinados aspectos da política, dentro do repertório de alternativas disponíveis, e determinou o ritmo e a própria possibilidade da disseminação da política.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa procurou compreender o processo de disseminação de políticas públicas que foi realizado pelo Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais de São Bernardo do Campo (VAI-SBC), durante a gestão do prefeito Luiz Marinho, do Partido dos Trabalhadores, em comparação com sua matriz conceitual, o programa homônimo desenvolvido pela prefeitura da capital paulista. Assim, o estudo fixou no momento de elaboração e implementação do programa, a busca por subsídios para o entendimento do modo como fatores políticos, sociais e culturais externos ou próprios à localidade atuam e contribuem para a difusão de uma política pública.

Assim, o estudo pôde verificar que políticas culturais estruturantes que buscaram a aplicação de recursos públicos com o objetivo de proporcionar a democratização cultural, a ampliação do público e o apoio à diversidade tinham uma longa tradição no município.

Desde a criação do Departamento de Cultura, vinculado à Secretaria de Educação, Cultura e Esportes em 1976, o município conheceu políticas que procuraram organizar as formas de relação entre Estado e cultura. Jorge Andrade, com seu conjunto de propostas para ação cultural no município reunido no documento *Linhas Fundamental de Ação Cultural*, propôs o estudo socioeconômico e cultural do município para orientar as ações de cultura, identificando as necessidades culturais de cada região da cidade, e facultando assim à cultura desenvolver projetos que libertassem a criatividade de cada homem e contribuísse para modificar a realidade social do município. Já no final da década de 1980, o secretário municipal de Educação e Cultura Luiz Roberto Alves buscou aplicar as formulações elaboradas pelo PT no sentido de criar situações de exercício de direitos sociais e culturais dos setores organizados da população, dos quais o partido se originou. Valorizou a ideia de *nucleação*, forma de educação para a participação popular e atuação compartilhada com os segmentos populares para a produção e realização de programação cultural nos diversos bairros do município.

No campo da produção, representada pela linguagem teatral, o estudo pôde constatar que a formação socioeconômica da população do Grande ABC foi determinante para que a linguagem firmasse vínculo com um extrato de público

popular. Desde o trabalho comunitário desenvolvido pelo Grupo Cênico Regina Pacis até o Grupo de Teatro Forja, a produção teatral da região esteve em sintonia com as mudanças sociais, culturais e econômicas da sociedade em que aconteceu, acompanhando e refletindo em seus trabalhos os dilemas e contradições da mesma.

Ao analisar o processo de elaboração e implementação do VAI-SBC como integrado à proposta de autonomia institucional da área com a criação da Secretaria de Cultura, o estudo constatou que constrangimentos internos à instituição municipal, como falta de legitimidade e disputas de correntes internas de funcionários, foram determinantes para que as experiências institucionais anteriores e as características da produção cultural local tivessem pouco significado. Assim, o processo de disseminação do VAI para o município significou a incorporação da sua ideologia como política cultural, sem, contudo, promover o aprendizado das experiências que constituíram este programa.

O estudo pretende, desta forma, contribuir para as análises de processos de implementação de políticas culturais em escala municipal, das estratégias de difusão de programas e projetos culturais em instituições e sobre o papel do Estado na formulação e produção de políticas públicas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Luis Roberto. *Culturas do trabalho, comunicação para a cidadania*. Santo André, SP: Alpharrabio Edições, 1999.

_____. *Grande ABC: culturas que excedem o lugar culturalizado*, Alpharrabio Edições, Santo André, 2010.

_____. *Políticas de Cultura e comunicação na urbanidade*. Revista Estudos Avançados, São Paulo, volume 11, número 30, maio-agosto, 1997. Disponível http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200018. Acesso: 10 de fevereiro de 2017.

ASSOCIAÇÃO PROMOTORA DE ATIVIDADES CULTURAIS, EDUCACIONAIS, CULTURAIS E SOCIAIS – APACES. *Teatrando na Comunidade*. São Bernardo do Campo, SP.

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

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouck, 2013

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o centro de cultura popular do sindicato dos metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

CARDOSO, Fernando Henrique e LIMA, Jorge da Cunha. *Álbum memória de São Bernardo. Secretaria de Educação, Cultura e Esportes*. São Bernardo do Campo, SP, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência, aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *Cultura e Democracia*. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2ª edição, 2009.

_____. *Uma Opção Radical e Moderna: Democracia Cultural*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992.

_____. *Cultura Política e Política Cultural*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a06.pdf>> .Acesso em: 10 de fevereiro de 2017.

COELHO NETO, José Teixeira. *Usos da Cultura – Políticas de Ação Cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COLETIVO MENELÃO. *Tá rindo de quê?* São Bernardo do Campo, SP.

COSTA, Iná Camargo. A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DA SILVA, José Armando Pereira in PROJETO HIPERMEMO.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006 . Acesso em: 27 de fevereiro de 2017.

DECLARAÇÃO DO MÉXICO - UNESCO. Disponível em

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2017.

DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia Política*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições SESC, 2013.

FARAH, M. F. S. Disseminação de inovações e políticas públicas e espaço local. *Organizações & Sociedade*, volume 15, número 45, p. 121-126, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/osoc/v15n45/v15n45a09.pdf>. Acesso: 10 de fevereiro de 2017.

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (org.). *Cidadania Cultural, leituras de uma política pública*. São Paulo: Publicações Pólis, 1997.

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (org.). *Experiências de gestão cultural democrática*. São Paulo: Publicação Pólis, 1993.

FRENTE SÃO BERNARDO DE TODOS. *Esta mudança inclui você!* São Bernardo do Campo, SP: s/n.

GRAMSCI, Antonio, in CARLOS, Nelson Coutinho (org.). *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos 1916-1935*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEITE, Cristiane Kerches da Silva e Peres, Úrsula Dias. *Paradigmas de desenvolvimento e disseminação de políticas: Raízes locais da criação do programa bolsa família*. Revista Organização e Sociedade. Salvador, volume 22, número 75, outubro-dezembro, 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302015000400621&lng=en&nrm=iso&tlng=pt#B8. Acesso: 10 de fevereiro de 2017.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Iniciação ao Teatro*. 2 edição. São Paulo: Ática, 1985.

MAIGRET, Éric. *Sociologia da comunicação e das mídias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTINS, José de Souza. *Subúrbio. Vida Cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo*. São Paulo: HUCITEC, 1992.

MEDICI, Ademir. *1º de maio e os principais momentos da luta sindical em São Bernardo, 1902-1990*. São Bernardo do Campo, SP: Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, 1990.

_____. *São Bernardo do Campo, 200 anos depois. A história da cidade contada por seus protagonistas*. São Bernardo do Campo, PMSBC, 2012

ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL DO CONSÓRCIO DOS ARTISTAS DE TEATRO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO - ONG CONSORTE. *Leitura Regionais*. São Bernardo do Campo, SP.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Kátia Rodrigues Paranhos. *O teatro operário no ABC*. Anais da Associação Brasileira de História. João Pessoa, 2003. Disponível em <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.372.pdf>. Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

_____. *Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista*. Revista ArtCultura. Uberlândia, v.7, n. 11, p. 101-115, jul-dez, 2005. Disponível em [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/8.3 O teatro operario.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/8.3_O_teatro_operario.pdf) . Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

PERAZO, Priscila F. & LEMOS, Vilma (orgs.), *Memórias do teatro no ABC Paulista expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Iram Jácome & RAMALHO, José Ricardo (orgs.), *Trabalho e sindicato em antigos e novos territórios produtivos: comparações entre o ABC paulista e o sul fluminense*. São Paulo, Annablume, 2007

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1980.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES. *ABC rap*. São Bernardo do Campo, SP: s.n.,1992.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Editais VAI*. São Paulo, SP: 2009.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Editais VAI*. São Bernardo do Campo, SP: 2009.

SILVA, Pedro Eduardo. *Diagnóstico do movimento teatral da cidade*. São Bernardo do Campo, SP, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1981.

SOUZA, Edmilson Evangelista. Heleny Guariba. Luta e paixão no teatro brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008.

URBINATTI, Tin. Ator e diretor teatral de Catanduva fala sobre carreira, saída do interior e do Grupo Forja. Entrevista concedida ao Jornal O Regional, 24 de abril de 2015. Disponível em: http://www.oregional.com.br/2015/04/ator-e-diretor-teatral-de-catanduva-fala-sobre-carreira-saida-do-interior-e-do-grupo-forja_315162 . Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

URFALINO, Philippe. *A invenção da política cultural*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

VENÂNCIO, Paula, *A Cena do Subúrbio. O teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista (1961-1990)*, Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Dissertação de Mestrado, 2012.

WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2011.

_____ *Política do Modernismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2011

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª edição, 2013.

ZÁRATE, Simone. *Santo André cidade do futuro – esta cidade é show: verso e reverso das políticas culturais*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-12122011-235346/en.php>