

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

EDUARDO AUGUSTO SENA

Políticas Culturais, Cidadania e Território: desafios da Secretaria Municipal
de Cultura de São Paulo, 2001-2016

São Paulo
2022

EDUARDO AUGUSTO SENA

Políticas Culturais, Cidadania e Território: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes para obtenção do Título de Doutor em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio de Almeida

São Paulo
2022

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sena, Eduardo Augusto
Políticas Culturais, Cidadania e Território: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016 / Eduardo Augusto Sena; orientador, Marco Antonio de Almeida. - São Paulo, 2022.
189 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. 2. política cultural. 3. cidadania cultural. 4. território. I. de Almeida, Marco Antonio. II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Assinatura: _____ Data ___/___/___

Nome: SENA, Eduardo Augusto

Título: Políticas culturais, cidadania e território: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes para obtenção do Título de Doutor em Ciências.

Aprovado em

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Dedico este trabalho aos meus pais, Daniel Augusto Sena e Célia Maria Ehrlich Sena (in memoriam), por não pouparem esforços para que eu pudesse ser protagonista de minha trajetória

AGRADECIMENTOS

A Marco Antônio de Almeida, pela orientação e estímulo intelectual, parceria iniciada no mestrado.

A Claudia Filardo, por uma década de amores compartilhados. Por ter dividido comigo todas as alegrias e angústias de escrever uma tese em meio ao nascimento do Arthur, minhas atividades profissionais e uma pandemia. Com quem aprendo diariamente sobre o sentido do cuidar e do querer bem. Obrigado por todo o amor, atenção e cuidado dedicados a nossa família.

Ao meu pai, Daniel, e à Edna, Paula e José Filardo, pelas casas sempre abertas e pela acolhida sempre generosa. E pelo amor e atenção que transbordam com Arthur.

Ao Arthur, folia de todo dia.

Aos meus irmãos, André e Daniela, e a Vivian e Claudio, pela presença e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

A Vera, Nelson, Luiza e Nelson, tias e tios, em nome de quem agradeço a toda a família pelo carinho e torcida.

A Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Giulia Crippa, Maria Celeste Mira, Luciana de Souza Gracioso e José Carlos Vaz, pela leitura atenciosa e pelos pertinentes comentários durante a qualificação e defesa da tese: foram fundamentais para que encontrasse os caminhos mais adequados a perseguir durante a pesquisa.

A Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Maria Cristina Castilho Costa, Richard Romanini, Andre Vieira de Freitas Araujo e Caio Gracco Pinheiro, pelas disciplinas cursadas durante o doutorado.

Ao Rogério Mugnaini e Bruno Ribeiro, pelo apoio na fundamental tramitação da prorrogação do prazo de depósito da tese.

A Rosário Ramalho, Carlos Calil, Juca Ferreira e Nabil Bonduki, titulares da Secretaria Municipal de Cultura com quem tive a honra de trabalhar, dialogar e aprender. Ao Calil agradeço, ainda, pela entrevista para a tese.

A José Roberto Sadek, Paulo Rodrigues, Rodrigo Savazoni, Guilherme Varela, Alfredo Manevy e João Brant, em nome de quem agradeço a todas as pessoas com quem convivi em tantos anos de Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A Branca Ruiz e a toda a equipe com quem tive a oportunidade de trabalhar no Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A todas as pessoas que atuaram no programa VAI e no Núcleo de Cidadania Cultural, a quem agradeço nas pessoas de Vera Cardim, Ana Maria dos Santos, Doroty Rojas, Harika Merisse

Maia, Heloisa Pires de Lucca, James Lemos Abreu, Renata Rocha Cirilo, Sarita Pinheiro Pina e Thais Lima dos Reis.

Ao Gil Marçal, pela entrevista para a tese e pela interlocução em tantos anos de Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Ao Renato de Almeida e Lúcia Ágata, pela inestimável ajuda para a consolidação das Casas de Cultura.

A Paulo Rodrigues e Renato Musa, pela parceria de tantos anos.

A Alessandra da Costa e Andrea Caruso Saturnino, pela oportunidade de retornar ao Theatro Municipal de São Paulo. A equipe da Sustenidos, por toda a ajuda durante o período.

A Luciana Guimarães e Flávia Abbud, em nome de quem agradeço a todas as pessoas com quem trabalhei na Fundação Bienal.

A Luiz Fernando de Almeida e toda a equipe com quem trabalhei no Instituto Pedra: Carla Calixto, Letícia Theodora, Elizabeth Ramiro, Maria Cícero Bento, Mariana Victor, Mariana Vetrone, Viviane Longo, Gabriela Avolio, Norton Ficarelli, Alessandro Pompei, Alan Gualberto e Benjamin Saviane.

A Ananda Stücker, Wilq Vicente, Bruno Langeani, Juliana Bertolucci, Gilberto Labor, Heinar Pedrosa, Juliana Rodrigues, Cris Scabello, Guilherme Grandi, Luciana Galvão, Anderson Nascimento e Rosa Carneiro, José Leandro, Diana Daste, Flora Albuquerque, Gustavo Mubarak, Leonardo Giardini, Tita Galvani, Marina Menezes, Guilherme Grandi, Carolina Marossi, Beatriz Moraes, Olga Guerra, Helena Monteiro: pela amizade, suporte e torcida.

A Valdelice Silva, Marta Ribeiro e Valdina Ribeiro pelo inestimável apoio.

A Regina Marques, pela revisão da tese.

A todas as pessoas que lutam para que a Cultura se torne “uma necessidade cotidiana de ser”.

RESUMO

SENA, E. A. Políticas culturais, cidadania e território: desafios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2001-2016. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A cidade de São Paulo é caracterizada por grandes desigualdades socioespaciais, resultado de um processo de crescimento urbano e populacional que, durante o século XX, transformou a pacata vila do século XIX na maior e mais importante metrópole brasileira. Esse processo ocorreu a partir de um padrão de urbanização centro-periferia que teve como efeito a segregação social de uma parcela considerável da população, em razão da concentração da oferta de infraestrutura e de serviços nas áreas centrais da cidade. Em relação à oferta de bens e serviços culturais, esta também é a realidade. Por esse motivo, diferentes gestões da Secretaria Municipal de Cultura têm procurado, ao longo dos últimos trinta anos, enfrentar as desigualdades territoriais através da ampliação do investimento em políticas culturais que atuem nas regiões desprovidas dos meios necessários à satisfação das necessidades simbólicas de sua população. O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, criado em 2004, se transformou na bem-sucedida política com esse objetivo. Ao mesmo tempo, agentes e coletivos culturais das periferias da cidade começaram a se organizar para reivindicar o direito à cultura em seus territórios, dando início a um processo de interlocução com diferentes atores do Poder Público, responsável por colocar a cultura da periferia no centro do debate sobre as políticas públicas de cultura no município. A conclusão é que, apesar dos inegáveis avanços, essa ainda é uma agenda de longo prazo, mas que precisa ocupar lugar central na Secretaria Municipal de Cultura para a superação dessas desigualdades históricas.

Palavras-chave: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, política cultural, cidadania cultural, território.

ABSTRACT

SENA, E. A. Cultural policies, citizenship, and territory: challenges for the Municipal Secretary of Culture of São Paulo, 2001-2016. Thesis (doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The city of São Paulo is characterized by great socio-spatial inequalities, the result of a process of urban and population growth that, during the 20th century, transformed the peaceful village of the 19th century into the largest and most important Brazilian metropolis. This process occurred based on a center-periphery urbanization pattern that had the effect of social segregation of a considerable portion of its population, due to the concentration of infrastructure and services in its central areas. Regarding the offer of cultural goods and services, this is also the reality. For this reason, different administrations of the Municipal Secretariat of Culture have sought, over the last thirty years, to face territorial inequalities through the expansion of investment in cultural policies that operate in regions lacking the necessary means to satisfy the symbolic needs of their population. The Program for the Valuation of Cultural Initiatives, created in 2004, became a successful policy with this objective. At the same time, agents and cultural collectives from the outskirts of the city began to organize themselves to claim the right to culture in their territories, initiating a process of dialogue with different actors of the State responsible for placing the culture of the outskirts at the center of the debate on public cultural policies in the city. The conclusion is that, despite undeniable advances, this is still a long-term agenda, but one that needs to occupy a central place in the Municipal Secretariat of Culture to overcome these historical inequalities.

Keywords: Municipal Secretariat of Culture, cultural policy, cultural citizenship, territory.

LISTA DE ABREVIATURAS

CF – Constituição da República Federativa do Brasil de 1988

ONG – Organização Não Governamental

TIC – Tecnologias de Informação e Comunicação

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evolução do orçamento executado na SMC, entre 2005 e 2015	26
Figura 2: Cronologia de criação dos programas de fomento à cultura da SMC	71
Figura 3: Distribuição dos equipamentos culturais na cidade de São Paulo, públicos e privados, organizados nas categorias “Bibliotecas”, “Espaços Culturais”, “Museus”, “Teatro/Cinema/Shows” e “Outros”	92
Figura 4: Distribuição dos museus na cidade de São Paulo	93
Figura 5: Equipamentos de cultura, públicos e privados, por cem mil habitantes, 2018	94
Figura 6: Distribuição dos projetos fomentados na cidade nas seis edições iniciais do VAI, entre os anos de 2004 até 2009	155
Figura 7: Mapa que sobrepõe a rede de equipamentos culturais municipais – incluindo-se as unidades dos CEU – com o Índice Paulista de Vulnerabilidade	156
Figura 8: Mapa da distribuição dos projetos fomentados em 2014, nas duas modalidades do VAI e nos programas Pontos de Cultura e Agentes Comunitários de Cultura	159
Figura 9: Mapa da localização das Casas de Culturas pertencentes à Secretaria de Cultura do município de São Paulo	172

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Propostas eleitas na III Conferência Municipal de Cultura, 2013.....	67
Quadro 2: Apresentação das três categorias das Casas de Cultura, por suas dimensões.....	173

LISTA DE SIGLAS

AACCSP – Associação dos Amigos do Centro Cultural de São Paulo
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento
CCJ – Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso
CEU – Centros de Educação Unificados
CCSP – Centro Cultural São Paulo
CFCCT – Centro de Formação Cultural de Cidade Tiradentes
DCR – Departamento de Cultura e de Recreação (DCR) de São Paulo
ELSP – Escola Livre de Sociologia Política
EMIA – Escola Municipal de Iniciação Artística
EMPLASA – Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano
FEPAC – Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais
FICART – Fundos de Investimento Cultural e Artístico
FNC – Fundo Nacional da Cultura
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH – Índice de Desenvolvimento Humano
MCP – Movimento Cultural das Periferias
MPA – Movimento Popular de Arte de São Miguel Paulista
ONU – Organização das Nações Unidas
PIÁ – Programa de Iniciação Artística
PFCP – Programa de Fomento à Cultura das Periferias
PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
PPJ – Políticas Públicas da Juventude
PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura
SMC – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TMR – Teoria da Mobilização de Recursos
TPP – Teoria do Processo Político
TNMS – Teoria dos Novos Movimentos Sociais
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VAI – Programa para Valorização de Iniciativas Culturais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA	23
1.1 Mário de Andrade e o Departamento de Cultura	27
1.1.1 “Você vai acabar com meu sossego, m’ermão...!”	30
1.1.2 O Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo.....	33
1.1.3 Missão de Pesquisas Folclóricas	37
1.1.4 O fim do Departamento e o seu legado	39
1.2 Marilena Chauí: cidadania cultural como prática política	42
1.3 Século XXI: uma nova agenda para a cultura	51
1.4 Carlos Calil: reorganização institucional e retomada do protagonismo	59
1.2 Juca Ferreira, Nabil Bonduki e Rosário Ramalho: cidadania cultural e fomento às periferias	67
2. SÃO PAULO: CULTURA E TERRITÓRIO	75
2.1 O padrão urbano centro-periferia	76
2.2 Coletivos culturais e circuitos culturais.....	83
2.3 Quem acessa a cultura em São Paulo?	87
3. DIVERSIDADE CULTURAL E MOVIMENTOS SOCIAIS	99
3.1 Diversidade: discurso político e prática social.....	99
3.2 Movimentos sociais: entre Estado e Sociedade Civil.....	106
3.3 Capital cultural, campo e <i>habitus</i> : estruturas e práticas	110
4. PERIFERIA E POLÍTICAS CULTURAIS	119
4.1 Cultura e Políticas Culturais	119
4.2 Conformações da cultura na contemporaneidade.....	124
4.3 O Programa para Valorização de Iniciativas Culturais	135
4.3.1 Juventude no Brasil: breve panorama conceitual	136
4.3.2 A produção cultural periférica em São Paulo.....	142
4.3.3 Programa VAI: criação e implementação.....	145
4.4 Programa de Fomento à Cultura da Periferia.....	160
4.3 Casas de Cultura: uma trajetória sinuosa.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS	181

INTRODUÇÃO

A trajetória de institucionalização das políticas culturais na cidade de São Paulo conta com quase noventa anos de história e remonta à criação do Departamento de Cultura e de Recreação (DCR) da Prefeitura do Município de São Paulo. Criado em maio de 1935, durante a gestão do prefeito Fábio Prado, o departamento tem sido considerado a instituição pioneira na formulação e execução de políticas culturais não apenas em São Paulo, mas no país.

Sua criação fora motivada pelo interesse em conferir centralidade à cultura na gestão municipal, propósito que pode ser atestado pelo fato de a estrutura organizacional da Prefeitura contar então com apenas outros cinco departamentos (Obras; Expediente e Pessoal; Higiene; Fazenda; Jurídico). Ainda mais importante é a decisão de destinar 10% do orçamento municipal para a realização das atividades da instituição.

Ato contínuo à criação do DCR, a Portaria nº 1094 trazia a público a nomeação do seu primeiro diretor, que havia sido um dos principais responsáveis pelo desenho da instituição: o intelectual e escritor paulistano Mário de Andrade, à época já amplamente reconhecido como um dos mais importantes e influentes artistas do país, e que ocuparia o cargo até março de 1938. A nomeação de Mário era, portanto, igualmente representativa do prestígio com que o departamento contava junto ao prefeito.

O artigo nº1 do Regulamento que estruturava as atribuições do DCR apresentava o espírito que norteava a sua criação: “O Departamento de Cultura é o órgão destinado a criar, desenvolver e proteger *quaisquer manifestações* que interessem à cultura no Município de São Paulo”. Inicialmente, o departamento contava com quatro divisões: Bibliotecas; Educação e Recreios; Documentação Histórica e Social; Expansão Cultural. Em julho de 1936, uma quinta divisão seria criada, a de Turismo e Divertimentos Públicos.

A chefia da Divisão de Expansão Cultural – em grande medida o centro do projeto – coube ao próprio Mário de Andrade, que acumulou, assim, as duas funções. O nome da divisão expressava o seu propósito e o citado regulamento contemplava os meios para o seu alcance: “unidade que trata da música e das artes plásticas, e da divulgação da *cultura coletiva* pelo palco, pela tela, pelo rádio e pelo disco”.

Os grifos acima são do autor, e pretendem ressaltar a aderência da norma legal ao caráter coletivo e antiautoritário do projeto que Mário de Andrade e seus colaboradores pretenderam imprimir às ações desenvolvidas pelo Departamento, com o objetivo de promover e difundir iniciativas em diferentes áreas.

Menos de dois anos depois da criação do DCR, em 1937, Mário de Andrade expressava o caráter desigual do acesso à cultura vigente à sociedade da época, em carta dirigida a Paulo Duarte, chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado e responsável direto por sua nomeação ao cargo: “Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade cotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo” (DUARTE, 1977, p. 152-153).

E prosseguia, poucas linhas a frente, afirmando a necessidade de diminuir esse contraste e tornar a cultura mais acessível a todos os moradores de São Paulo, mas com a cautela de salientar “que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. *Tarefa que compete aos governos*”. (DUARTE, 1977, p. 152-153, grifo nosso).

Procura-se sublinhar a visão de Mário de Andrade a respeito do papel fundamental atribuído ao poder público como o agente ao qual caberia mover esforços para alcançar o objetivo de trazer ao primeiro plano o ideal de promoção do que hoje chamamos de democratização do acesso à cultura, em uma cidade em franco processo de crescimento, na qual a urbanização acelerada começava a ampliar as desigualdades sociais que iriam se agravar ao longo do século XX. À época, conforme mostraremos mais adiante, coube ao DCR o projeto de desenvolver iniciativas dedicadas a franquear a um número maior de moradores da incipiente metrópole acesso à cultura e às suas manifestações, especialmente das classes populares.

Contudo, depois de pouco mais de um ano da escrita dessa carta, a gestão de Mário de Andrade à frente do DCR seria interrompida de forma abrupta com o advento do Estado Novo e a nomeação de Prestes Maia como prefeito de São Paulo, em substituição a Fábio Prado. Sua permanência à frente da instituição não sobreviveu aos embates políticos do momento – provavelmente, o prestígio e o reconhecimento público de que gozava tenham sido exatamente os precipitadores do seu pronto desligamento. A cultura perderia centralidade dentro de um projeto de cidade, inaugurando uma tradição de ruptura e desmobilização que se tornaria, infelizmente, uma marca das políticas culturais entre nós, em diferentes níveis de governo.

O DCR não teria atividades encerradas com a saída de Mário de Andrade, ainda que projetos importantes tenham sido desarticulados e a instituição perdesse a potência inicial que norteara sua criação. Durante todo o século XX, o Departamento continuou desempenhando as funções que haviam sido previstas em sua criação, embora tenha sido posteriormente destituído de autonomia administrativa, com a sua incorporação a outros órgãos da Prefeitura.

A autonomia seria recuperada apenas no ano de 1975, durante a gestão do prefeito Miguel Colasuonno, através da Lei nº 8.204, de 13 de janeiro daquele ano, que criava a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (a partir desse momento, refere-se à instituição pela sigla SMC), configuração com a qual chegou aos dias atuais. O ato normativo de sua criação atribuía como objetivos de a recém-criada secretaria desenvolver atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural no âmbito do Município, tendo sido nomeado como seu dirigente um destacado intelectual e crítico teatral, Sábado Magaldi, personagem à altura dos desafios e da dimensão simbólica de tal ato.

É esta a instituição que mantém, ainda hoje, a gestão de iniciativas criadas durante a passagem de Mário de Andrade pelo DCR e que resistiram ao tempo. O Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo (criado sob o nome de Quarteto Haydn) e o Coral Paulistano integram os corpos artísticos permanentes do Theatro Municipal de São Paulo. Os acervos da Missão de Pesquisas Folclóricas e da Discoteca Oneyda Alvarenga estão sob a guarda do Centro Cultural São Paulo, um dos mais importantes centros culturais da cidade.

Setenta anos depois do ato de criação do DCR, em 27 de janeiro de 2006, o autor dessa pesquisa foi nomeado para exercer a função de Assistente Técnico na SMC, tendo como primeiro destino o Theatro Municipal de São Paulo. Durante os dez anos seguintes, a instituição seria o seu local de trabalho, tanto quanto o *locus* de uma investigação sobre sua história e sua relação com a cidade. Tornar-se-ia, portanto, o centro da investigação que é o objeto dessa tese. Nesse período, atuou em diferentes funções. Depois de um período de três anos no Municipal, começou a trabalhar na assessoria do gabinete da SMC até assumir, em novembro de 2013, a direção do Departamento de Expansão Cultural (DEC). Criado em 2005, o DEC era uma homenagem à divisão de mesmo nome que fora dirigida por Mário de Andrade, conforme mencionamos acima.

No início de 2016, o autor deixou a direção do departamento e a SMC. No final do mesmo ano, uma reforma administrativa extinguiu o departamento, e suas funções foram reorganizadas em outras áreas da SMC. Durante sua trajetória na SMC, foi-lhe possível acompanhar de perto os processos de formulação, criação e execução de políticas culturais importantes para a cidade, em diferentes áreas, que se tornaram referência em razão do caráter inovador do seu formato e escopo, e que produziram impacto bastante positivo nas dinâmicas culturais da cidade. Além disso, após deixar a SMC, trabalhou na Fundação Bienal de São Paulo e no Instituto Pedra, instituições culturais que desenvolvem projetos importantes e de grande porte, em suas respectivas áreas, ampliando seu campo de visão sobre as políticas culturais com a incorporação de outras pesquisas, dúvidas e indagações às suas experiências profissionais.

E, neste percurso, as figuras do gestor, do cidadão (e consumidor de cultura) e do pesquisador se complementam e se repelem – são partes fundamentais do mesmo processo de compreensão das políticas culturais, dos dilemas e dificuldades práticas, sociais e políticas para execução dessas mesmas políticas no âmbito da Prefeitura de São Paulo, em disputa com as demais secretarias e em diálogo com a sociedade civil. Trata-se, portanto, de uma tese sobre uma investigação a um tempo teórica e empírica, de um trabalho de campo de dez anos de atuação na SMC, e que pretende analisar, sob uma perspectiva rizomática, atores, contextos, agenciamentos e os processos de colaboração e tensionamento que construíram em diálogo.

O gestor cultural, contudo, precedeu ao pesquisador, que assumiu caráter institucional a partir de 2011, ano em que iniciou sua pesquisa de mestrado no mesmo programa no qual essa tese foi defendida. Algumas questões abordadas na pesquisa de mestrado continuam relevantes, e serão tratadas novamente aqui, de forma mais elaborada e com os acúmulos conceituais e empíricos que os anos induziram. Tanto naquele momento como agora, acredita-se na importância dos estudos acerca das políticas culturais para o campo da Ciência da Informação:

A consolidação de uma vertente de pesquisa brasileira em ciência da informação sensível a sua crucial inserção no campo da cultura requer uma abordagem dos fenômenos da informação e da construção do conhecimento com a mesma amplitude, repondo-os dentro dos contextos sociohistóricos e culturais que lhes conferem sentido. [...] Os novos movimentos político-culturais, para citar apenas um exemplo, já estão abalando muitas das seguranças teóricas das ciências sociais como um todo. No caso da CI, valeria perguntar: em que medida as políticas de informação não seriam, hoje, também políticas culturais? (ALMEIDA, 2014, p. 296)

Os objetos abordados na presente pesquisa foram investigados a partir das análises teóricas e das experiências vivenciadas nas instituições culturais já mencionadas, mas o recorte temporal da presente pesquisa retrocede ao período que vai de 2001 até 2016. É no entrelaçamento dessas perspectivas que as proposições precisam ser compreendidas. Inclusão cultural, cultura erudita e cultura popular, cidadania cultural, democratização e democracia cultural: são muitas as concepções com que o autor se deparou, na leitura de diferentes autores tanto quanto no discurso de diferentes atores, desde 2006 até o presente.

Neste ponto, cabe explicar por que se evoca, oito décadas depois, a gênese da institucionalização da cultura na cidade de São Paulo para debater as políticas culturais na atualidade. Não se trata apenas de um prólogo histórico. Decorre, antes, da atualidade do programa proposto por Mário de Andrade e seus colaboradores, o que torna a experiência do DCR presente no imaginário de muitas pessoas que têm se dedicado ao desenvolvimento de

políticas culturais: “inclusiva, de raiz, nacional e universal, popular e culta, antropológica e artística, sua matriz vale ainda hoje, pois seu programa na verdade nunca foi esgotado” (CALIL, 2004, p. 4).

Fundamentalmente, contudo, porque pode-se atualizar a proposta de ação do DCR para os dias atuais e compreender o que significa, hoje, colocar em ação o projeto de dar luz às manifestações culturais que, embora à sombra da institucionalidade vigente, ganham forma no cotidiano da sua população. O que mais importa é a necessidade de um olhar crítico para os diferentes territórios da cidade — e para as periferias, em particular. Conforme mostra-se mais adiante, diferentes ações promovidas pelo DCR tiveram como propósito reconhecer, apoiar e registrar a diversidade das manifestações culturais brasileiras, assim como democratizar o acesso aos bens e repertórios culturais pela realização de uma série de iniciativas e, com isso, incorporar a instituição ao tecido social da cidade. Esse projeto, hoje, continua um desafio.

Trazendo para a contemporaneidade as atribuições previstas para o DCR e atualizando-as o sentido, interessa analisar as iniciativas levadas a cabo pelo poder público municipal nos marcos de uma agenda em que se pode abrigar sob os conceitos de democracia cultural, cidadania e diversidade cultural, mas que estão dirigidas para propósitos semelhantes: a ampliação do acesso à cultura, a promoção de uma diversidade de manifestações e práticas culturais e de uma cultura coletiva, e o enfrentamento das assimetrias de acesso aos bens culturais. Sob esse ponto de vista, toda manifestação cultural é igualmente legítima e portadora de significado simbólico para os agentes que a produzem e as pessoas que os compartilham.

Uma observação, contudo, se faz necessária: esta agenda não está abrigada, propriamente, sob as mesmas denominações nos relatórios de gestão e documentos institucionais da SMC durante o período que vai de 2001 até 2016 – notadamente durante a gestão de Carlos Calil. O que não quer dizer que diferentes iniciativas do período não devam ser alinhadas a este propósito. O interesse é, desse modo, analisar o resultado efetivo das políticas, a partir de um diagnóstico objetivo da sua trajetória, não apenas da narrativa institucional – a representação do que teria sido o período em questão – nas fontes primárias disponíveis.

É preciso considerar que a construção de um relato sobre algo reflete as escolhas de quem o produz, tanto na forma como no conteúdo, e qualquer representação social da realidade é necessariamente parcial. Ao escrever esta tese, opera-se escolhas e organiza-se as informações dos documentos institucionais que contam a história do período de acordo com minha percepção particular e os meus interesses. Afinal, conforme afirma Howard Becker, “todos nós

agimos como usuários e como produtores de representações, contando histórias e ouvindo-as, fazendo análises causais e lendo-as” (BECKER, 2009, p. 37).

Ainda segundo Becker (2009), qualquer relato sobre a sociedade contempla “uma descrição de como as coisas são: como alguns tipos de coisas são, em algum lugar, em algum momento” (BECKER, 2009, p. 23). Por esse motivo, ao fazer um relato sobre a sociedade, deve-se considerar a identidade daqueles para o qual se direciona, que afeta não apenas o modo como apresenta-se o que se conhece, mas também as reações dos usuários ao que lhes é apresentado. Portanto, um relato sobre a sociedade “é um dispositivo que consiste em declarações de fato, baseadas em evidências aceitáveis para algum público, e interpretações desses fatos, igualmente aceitáveis para algum público” (BECKER, 2009, p. 25). Além disso, não apenas o modo como fazemos perguntas e como formulamos respostas pode ser muito diversificado, mas “a mesma realidade pode ser descrita de muitas maneiras, já que as descrições podem ser respostas para qualquer uma entre as diversas perguntas” (BECKER, 2009, p. 39).

Por esse motivo, o interesse aqui é reconstruir o processo de desenvolvimento das políticas culturais procurando estabelecer um diálogo com as fontes primárias e, a partir da experiência do autor como servidor da SMC, sugerir algumas relações que julgamos pertinentes, e que lançam luz sobre a complexa interlocução que se desenvolve desde a articulação do tripé poder público — coletivos culturais/grupos artísticos — sociedade civil. A narrativa sobre a construção das políticas culturais é, evidentemente, bastante relevante. Mas, destaca-se, ainda importante aqui é debater o teor das iniciativas desenvolvidas e o seu resultado.

Não há dúvida de que cada gestão que será abordada ofereceu à cidade uma determinada concepção de política cultural que, destaca-se, estava sujeita a um contexto macropolítico que deve ser considerado em sua análise. A orientação mais ampla das administrações municipais sobre temas como o uso do espaço público e a dimensão simbólica da cultura como agente de transformação social, por exemplo, são importantes preditores da forma como as questões específicas do campo cultural serão tratadas na agenda de governo.

As fontes primárias mais importantes desta investigação, publicadas pela SMC no período em questão, são:

- Relatórios das gestões na SMC (2005-2008 | 2009-2012 | 2013-2016)
- Publicações sobre o VAI (2009 e 2012)
- Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura (2014)

- Fomento ao Teatro – 12 anos
- Núcleo Vocacional: criação e trajetória (2008)
- Secretaria Municipal de Cultura no Território: articulando as políticas culturais na Cidade de São Paulo (2014)
- Livreto *Cidadania Cultural* (2016)
- Publicação do Plano Municipal de Cultura (2016)
- Plano Municipal de Cultura de São Paulo: Caderno de consulta pública (2014)
- Publicação final do Plano Municipal de Cultura (2016)

O que se pretende, em suma, é analisar políticas importantes que podem ser identificadas como parte de uma agenda de promoção da diversidade cultural e da cidadania cultural para o período que vai do mandato do secretário de cultura Carlos Calil (governos Serra-Kassab | 2005-12) às gestões de Juca Ferreira, Nabil Bonduki e Rosário Ramalho (governo Haddad | 2013-16) à frente desta instituição. De modo mais específico, aborda-se a trajetória das seguintes políticas da SMC: Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (a partir daqui identificado pelo acrônimo VAI), Programa de Fomento à Cultura da Periferia (que denominaremos PFCP) e Casas de Cultura. Tangencialmente, contudo, faremos referência a outras iniciativas, necessárias para a construção do quadro analítico proposto.

Explica-se o que motivou a escolha por essas políticas. Inicialmente, o que une essas iniciativas é a capilaridade delas pelo território. Além disso, são iniciativas que representaram a incorporação de novos atores sociais e que se destinaram a atacar diretamente a questão das desigualdades de acesso à cultura, em sentido amplo, observadas no território.

Em relação às Casas de Cultura, sua inserção como objeto de pesquisa deriva de sua importância territorial e simbólica e do amplo processo de reivindicação pelo seu retorno à gestão da SMC, levado à cabo pelos agentes identificados com o campo da cultura periférica, que se insere no debate mais amplo sobre a ampliação da rede de equipamentos culturais na cidade, e que constitui parte importante da agenda destes atores.

Contudo, o fio condutor desta narrativa é o VAI, pela inovação institucional que colocou em ação, conforme mostraremos adiante, e que teve, como resultado, um processo permanente de diálogo entre o campo da cultura da periferia e a SMC, dando lugar a desdobramentos expressivos em termos de construção de políticas públicas. Desse modo, a tese pode ser compreendida, em boa medida, como o desdobramento da pesquisa de mestrado do autor, no qual o VAI era o objeto central (SENA, 2013).

Para contar essa história, o primeiro capítulo faz uma análise da experiência pioneira do DCR, seguida de uma apresentação mais sintética de outros quatro períodos, quando a instituição já havia se transformado na SMC: 1) os anos em que a filósofa Marilena Chauí esteve à frente da Secretaria, durante a gestão da prefeitura Luiza Erundina (1989-1992), momento em que ocorreu a primeira tentativa de formulação de uma política cultural cujo projeto conferia centralidade ao conceito de cidadania cultural; 2) o período que vai de 2001 a 2004, quando Marta Suplicy comandava a Prefeitura e a SMC teve como dirigentes Marco Aurélio Garcia e, posteriormente, Celso Frateschi; 3) os anos das gestões de José Serra e Gilberto Kassab (2005-2012), período em que a SMC foi comandada inicialmente por Emanuel Araújo, sucedido por Carlos Augusto Calil e; 4) a gestão de Fernando Haddad, que sucedeu Gilberto Kassab no comando da Prefeitura (2013-2016), momento em que a SMC foi dirigida, respectivamente, por Juca Ferreira, Nabil Bonduki e Rosário Ramalho.

O capítulo 2 apresenta uma análise histórica sobre a constituição do padrão urbano centro-periferia e das centralidades urbanas em São Paulo, complementada por uma análise acerca da distribuição dos equipamentos culturais pelo território. O objetivo é procurar responder como pode-se pensar os territórios da cidade na sua relação com os processos históricos de sua formação e as formas como os seus moradores deles se apropriam no cotidiano, e como os coletivos culturais dialogam com o tecido urbano no desenvolvimento de suas experiências e práticas culturais.

No capítulo 3, de recorte notadamente mais teórico, aborda-se as questões relativas à diversidade cultural na atualidade, enquanto discurso político e prática social, bem como o debate em torno dos movimentos sociais e o seu cotejamento com processos de reivindicação política e reconhecimento das diferenças. Fecha esse capítulo uma digressão sobre conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, especialmente capital cultural, campo e *habitus*, que foram úteis neste estudo para refletir sobre a relação entre estruturas sociais e as práticas culturais no contexto político e social da cidade de São Paulo.

Por fim, o capítulo 4 é dedicado a uma breve análise da trajetória do desenvolvimento histórico do conceito de cultura e de suas conformações atuais, seguida de um estudo mais aprofundado e específico sobre as políticas culturais. Complementa o capítulo a análise das políticas que são objeto mais característico da pesquisa: o VAI, o PFCP e as Casas de Cultura.

1. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

O presente capítulo se dedica à análise da experiência de criação do DCR, em 1935, da gestão de Marilena Chauí à frente da SMC (1989-1992) e das gestões da SMC no período de 2001 até 2016. Excluimos desta narrativa, portanto, os anos em que Paulo Maluf e Celso Pitta estiveram à frente da Prefeitura (1993-2000). O que motivou a exclusão deste período específico foi o interesse em focar as ações da SMC a partir do século XXI: o recurso aos dois períodos do século XX se deve, todavia, ao caráter precursor das narrativas e práticas institucionais que colocaram em marcha.

Antes de abordar as iniciativas descritas, fazem-se algumas considerações mais amplas sobre o período que vai de 2001 a 2016. Analisando em retrospectiva, é possível perceber que, em conjunto, trata-se de um período em que foram implementadas políticas públicas inovadoras que se mostraram muito importantes para a dinâmica cultural da cidade, e que seriam tomadas como inspiração para o desenvolvimento de iniciativas semelhantes. São Paulo se tornou um bem-sucedido laboratório de políticas culturais, em diferentes áreas: financiamento à produção artística e às dinâmicas artísticas, difusão e programação cultural, uso do espaço público para eventos culturais, formação cultural e artística, requalificação de equipamentos culturais e de acervos etc.

Decorridos quase trinta anos do final da gestão de Marilena Chauí que, conforme mostra-se a seguir, constitui um marco importante da construção de uma agenda de promoção da cidadania cultural, pode-se questionar: Qual a trajetória dessa agenda ao longo dos diferentes governos que a sucederam? Quais políticas foram implementadas nos territórios mais vulneráveis da cidade desde então? Ocorreu a inclusão de novos atores nas políticas desenvolvidas na qualidade de protagonistas, e não apenas de espectadores e de consumidores?

É a tentativa de dar resposta à estas questões que nos faz aludir à palavra “desafios” no título da presente tese. Trata-se, desse modo, do desafio de atacar as assimetrias de acesso à cultura e as desigualdades na oferta dos meios de fruição e produção culturais, o que deve ser entendido como a busca do ideal de cidadania e de promoção dos direitos sociais fundamentais, conforme expressos da Constituição Federal. Dito de outro modo: como apresentar soluções, em termos de políticas públicas, que enfrentem estes problemas, tendo à frente orçamentos insuficientes, as disputas pela construção das agendas políticas e o tempo escasso para tomar decisões e implementar, no tempo hábil dos mandatos governamentais, iniciativas que promovam a sua superação.

Ao responder a estas perguntas ao longo deste capítulo, apresenta-se, a contrapelo do senso comum sobre nossas instituições culturais, uma história de continuidade, não de rupturas. Houve descontinuidades e rupturas no período considerado, é evidente. Mas o que se pretende demonstrar é, conforme já salientado, a trajetória de ampliação de financiamento público municipal aos territórios periféricos da cidade, a partir de uma perspectiva de ampliação da ideia de cultura e do fazer cultural e da incorporação de novos atores e novas narrativas, arejando as políticas culturais e a própria instituição.

O processo de construção dessa perspectiva renovada de formulação de políticas culturais representou, contudo, um desafio. Não é fácil aos entes estatais adaptar-se. Instituições tem inércia, motivadas pelas suas políticas de governança e pelos regramentos pertinentes. Não é diferente no campo da cultura, mesmo para instituições privadas ou sem fins lucrativos, que precisam lidar com as regulamentações das leis de incentivo fiscal tanto quanto com as políticas de governança de patrocinadores e parceiros. Também não estão livres da necessidade de prestação de contas de recursos obtidos e do resultado das suas atividades, posto que possam gozar de maior flexibilidade administrativa e operacional.

Além disso, quando exploramos o campo da cultura é imperioso considerar que o caráter processual da própria cultura induz à que as dinâmicas culturais, os atores e agentes culturais se movimentem em ritmo e velocidade que podem ser difíceis de serem acompanhadas pelas políticas públicas. Por esse motivo, é fundamental à máquina pública abertura para a inovação, de modo a permitir aos gestores de políticas públicas modelar o arcabouço burocrático frente à um cenário em permanente transformação. Ou seja, a estruturação de um ambiente institucional que possibilite o desenvolvimento de instrumentos de ação pública ajustados à realidade dos diferentes públicos-alvo, garantindo a adequada focalização das políticas públicas.

A compreensão da sociedade civil acerca das etapas de elaboração de políticas públicas, e sua participação ativa no processo, pode contribuir decisivamente para o seu sucesso. Não é uma tarefa simples, contudo: as práticas do autogoverno e da participação direta nas estruturas formais da política têm percorrido um caminho tortuoso em nossas sociedades. Por esse motivo, é importante destacar a trajetória de apreensão dos instrumentos de políticas públicas pelos atores e coletivos culturais das periferias, a partir da fagulha que a criação do VAI representou, fato que teria consequências importantes. Ana Capella (2018) oferece uma definição de instrumentos de políticas públicas que cabe reproduzir aqui, para servir como uma primeira aproximação dos processos de formulação de políticas culturais que serão expostas mais adiante. Segundo a autora, tais instrumentos podem ser compreendidos como

ferramentas destinadas à produção de mudança social, afetando diretamente atividades e comportamentos de indivíduos e grupos sociais na produção, distribuição e consumo de bens públicos. Além desse caráter substantivo, os instrumentos são elementos procedimentais, dirigidos às atividades internas desenvolvidas pelo Estado, afetando o comportamento político ou da administração pública (CAPELLA, 2018, p. 76)

Ao longo do período analisado na presente tese, é possível inferir a evolução e o fortalecimento destes coletivos culturais, mas não apenas do ponto de vista do desenvolvimento estético e artístico: também como enunciadores de uma nova representação (simbólica e política) da periferia para a cidade, e como agentes inseridos no âmbito da política pública e de seus mecanismos institucionais.

Historicamente, diferentes gestões de cultura foram abruptamente interrompidas, a começar pela iniciativa pioneira do Departamento de Cultura de São Paulo. Qualquer processo de ruptura institucional tende a ser traumático, mas em alguns casos podem causar ainda perplexidade ou incompreensão. Por isso, a trajetória da SMC no período analisado na presente tese, em conjunto, se mostra ainda mais interessante por permitir analisar a importância das regulamentações, da estabilidade e autonomia dos gestores e da interação entre diferentes atores, para o desenvolvimento das políticas culturais.

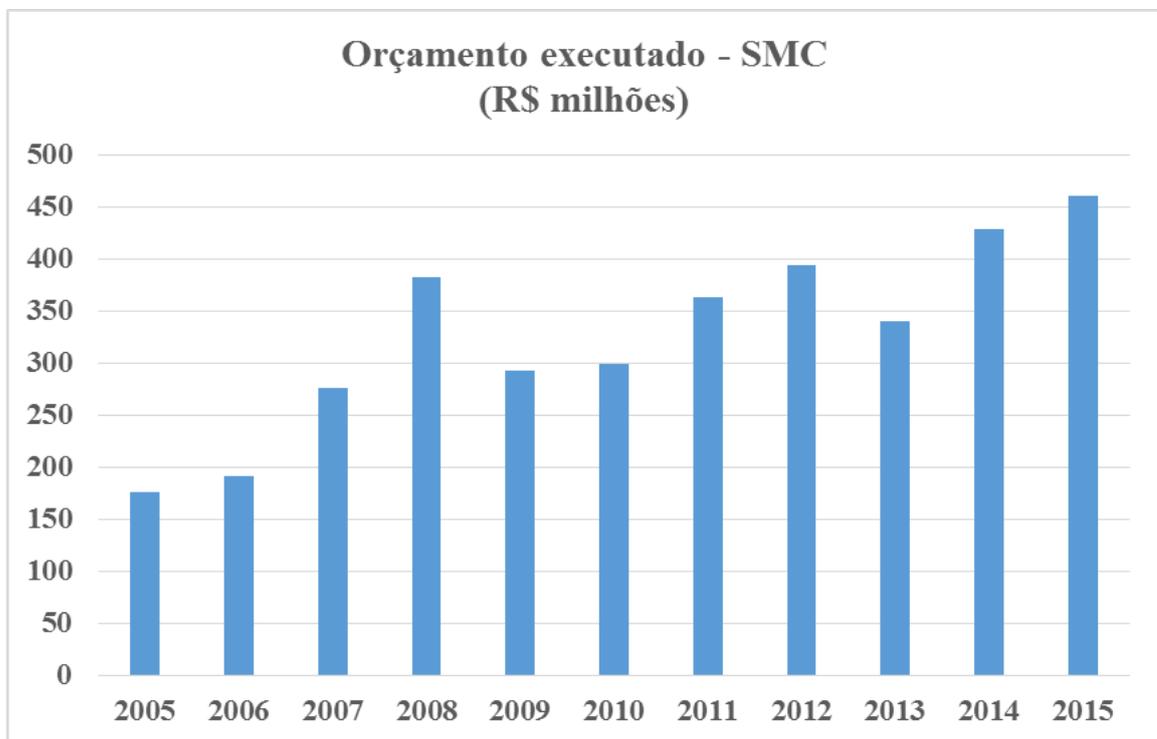
A manutenção de uma agenda destinada à ampliação das oportunidades de produção, fruição e formação culturais nos territórios, durante o período em questão, a nosso ver, pode ser explicada por um conjunto de fatores: 1) regulamentação em lei das políticas – tornando sua execução mandatória; 2) estabilidade institucional do gabinete da SMC, especialmente em relação ao período de quase oito anos em que Carlos Calil esteve à frente da pasta, durante o qual se consolidaram os programas de fomento ao teatro e à dança, e o programa VAI; 3) reorganização administrativa da SMC, dando à instituição uma estrutura mais adequada aos seus objetivos; 4) financiamento regular das políticas, o que permitiu sua consolidação e ampliação; e 5) a qualificação dos servidores – especialmente dos funcionários de carreira. Em conjunto, estes fatores permitiram o desenvolvimento de uma estrutura de gestão apta a formular, implementar e avaliar as diferentes iniciativas que estão abrigadas nesta agenda, a despeito das mudanças de governos e de orientação político-partidária.

O que importa assinalar aqui é o fato de que a gestão de Carlos Calil à frente da SMC, durante um governo de centro-direita, contou com autonomia para desenvolver uma política cultural consequente e com importante protagonismo, posto que talvez não contasse com a centralidade simbólica – enquanto narrativa institucional – com que contaram os titulares da pasta durante outras gestões mais à esquerda do espectro político. Mas, seguramente, contou

com apoio e prestígio, o que pode ser atestado pela progressiva ampliação dos recursos orçamentários, tendência que irá se consolidar ao longo dos anos seguintes, e pela liberdade para nomear as equipes e estabelecer as metas e objetivos da Secretaria.

Para ilustrar essa evolução do investimento na área cultural na cidade de São Paulo, apresentamos abaixo gráfico com os dados relativos ao orçamento efetivamente realizado pela SMC, entre os anos de 2005 e 2016, a partir dados disponíveis nas publicações da própria instituição. Nota-se que a ampliação é expressiva, consolidando o orçamento anual da pasta, a partir de 2008, no patamar mínimo de R\$ 300 milhões.

Figura 1: Evolução do orçamento executado na SMC, entre 2005 e 2015



Fonte: adaptação do autor (2023), de: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). Cultura em retrospectiva: Principais eventos, ações e investimentos da Secretaria Municipal de Cultura nos últimos 4 anos quatro anos. Em Cartaz - Revista da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, ed. esp., dez. 2012b; SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016.

Ainda mais interessante aos propósitos do presente trabalho, é a hipótese de os anos em que Carlos Calil esteve à frente da SMC, abrigaram, a partir do microcosmo que representou o programa VAI, interações socioestatais que contrariam o senso comum atribuído à uma gestão de centro-direita, a qual estava sujeita. Embora a criação de instâncias formais de participação social não tenha propriamente avançado, a dinâmica de institucionalização do VAI tomou a

forma de um potente diálogo entre a SMC e diferentes atores sociais, conforme mostraremos adiante.

Além disso, também ressaltamos que, da mesma maneira com que se vale da ideia de acúmulo para descrever a relação das pessoas com as práticas culturais, o mesmo pode ser aplicado para as instituições. A criação bem-sucedida de uma política pública gera não apenas a adesão do público-alvo a que se destina e a sua continuidade, como pode ter o efeito de induzir um esforço de análise dos seus resultados e de proposição de iniciativas que lhe ampliem o alcance.

A criação do VAI se insere nesta perspectiva. Mas o programa integra, na realidade, um amplo conjunto de iniciativas de fomento à produção artística e cultural da cidade de São Paulo, realizado no âmbito da SMC, entre os anos de 2001 e 2016. Parte importante destas iniciativas permanece em vigor até hoje e se consolidaram como políticas de Estado, o que permitiu sua execução ao longo de diferentes gestões e a manutenção dos objetivos que guiaram a sua criação. Ao longo deste capítulo, iremos abordar a trajetória do processo de estruturação destas iniciativas.

Preliminarmente, porém, iremos nos deter à gênese da institucionalização das políticas culturais na cidade de São Paulo, o que nos leva ao início da década de 1930 e à um momento de profundas transformações políticas e sociais.

1.1 Mário de Andrade e o Departamento de Cultura

O paulistano Mário de Andrade foi um dos mais notáveis personagens do cenário artístico e cultural do Brasil da primeira metade do século XX, autor de uma produção intelectual ainda hoje fundamental. Sua morte repentina, em 1945, aos 51 anos de idade, provocou grande desalento: não foram poucos os que reconheciam testemunhar então uma perda importante, talvez irreparável. O relato do crítico literário e professor Antonio Candido, que acompanhou de perto os episódios que cercaram a sua morte, é eloquente a esse respeito: “O enterro foi no Cemitério da Consolação, muito concorrido, e impressionava a tristeza profunda de todos, como se todos sentissem uma espécie de enorme vazio na cultura do Brasil”.

Sete décadas depois, o exame de sua trajetória permite compreender as razões desse sentimento. Afinal, mesmo uma análise rápida de suas realizações evoca uma potência criativa tão diversa quanto diligente, origem de sua influência como artista e intelectual. Mário de Andrade desempenhou com desembaraço diferentes papéis ao longo da vida: crítico literário,

poeta e escritor, ensaísta, agitador cultural, professor de música, pesquisador da cultura popular, turista aprendiz. Expressou em um verso famoso a “competência cultural polivalente” (MICELI, 2001, p. 104) de sua personalidade singular: “sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”¹.

Tamanha versatilidade revela-se ainda mais curiosa quando contrastada com as peculiaridades de sua formação. À sua época, a Faculdade de Direito era o destino certo, e muito prestigioso, de intelectuais, literatos e de todos os que aspiravam ocupar o topo da magistratura, da política e do serviço público. Mário de Andrade, contudo, não frequentou essa instituição, ao contrário do seu irmão mais velho, Carlos. Optou por ingressar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, com o propósito de tornar-se pianista. Não seria bem-sucedido, mas se graduaria em piano nessa instituição, na qual lecionou por quase três décadas (BOTELHO, 2012).

Segundo Sergio Miceli, como não pôde contar com a estrutura do curso de Direito, fez-se autodidata, mas realizou “investimentos intelectuais de tal monta que acabou cobrindo quase todos os domínios literários, artísticos e científicos da época (da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história)” (MICELI, 2001, p. 104). A aquisição de todo esse repertório e uma notável habilidade de interlocução com diferentes personalidades de sua época permitiram que rapidamente se tornasse um dos nomes mais importantes de sua geração.

Tem sido amplamente debatida sua ativa participação no projeto de renovação artística e cultural posto em marcha pelo grupo de modernistas na São Paulo do início do século XX. A fagulha que teria lhe acendido o espírito para as novas ideias que chegavam (com atraso) da Europa e dos EUA teria sido uma visita a exposição de Anita Malfatti, realizada no centro de São Paulo entre o final de 1917 e início de 1918, marco precursor do movimento modernista no Brasil. Mário contava então com 24 anos e, segundo Eduardo Jardim (2015), a exposição foi de tal modo impactante que “a descoberta daquelas pinturas provocou nele um enjoo de tudo que conhecia em matéria de arte” (JARDIM, 2015, p. 37). Fora tocado por algo que lhe parecia inteiramente novo e que lhe contaminaria o espírito.

Para o crítico Mário Pedrosa, o jovem Mário de Andrade, em realidade, se encontrava de tal modo predisposto ao novo que, posto em contato com a obra da veterana pintora, iria contrair, de modo irreparável, o mal modernista (PEDROSA, 2004). Não seria o único, e aos poucos foi se formando o pequeno grupo que, cinco anos mais tarde, iria organizar a Semana

¹ O verso abre o poema “Eu Sou Trezentos”, de 1929.

de Arte Moderna de 1922, ruidoso marco do movimento modernista, da qual foi um dos principais realizadores. Oswald de Andrade, a quem Mário de Andrade conheceu pouco antes da exposição de Anita Mafalhti, formou com ele a dupla em torno do qual orbitava esse grupo, ao qual se juntaram Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e a própria Anita Mafalhti.

Juntamente a outros artistas e intelectuais de seu tempo, empenhou-se no projeto que ambicionava conciliar, num país ainda em processo de formação, a apreensão das singularidades de nossa identidade cultural a um projeto de renovação estética e de modernização cultural, simbiose imanente ao projeto modernista. Contudo, o protagonismo que exerceu ultrapassou os limites de sua geração e de sua cidade natal. Na opinião de Eduardo Jardim, entre os anos de 1917 e 1937, Mário de Andrade “foi a figura central da vida intelectual do país. Nenhum escritor, nunca mais, teve como ele tanta importância como artista, como formulador de uma interpretação do Brasil e como animador cultural” (JARDIM, 2015, p.12).

Diferentes relatos sobre a sua personalidade ressaltam uma formidável vitalidade, empenhada na realização de múltiplos projetos em um período de grandes transformações e de incipiente mercado intelectual, fatores que contribuíram para tamanho prestígio. Na mesma direção, André Botelho (2012) salienta que a trajetória intelectual de Mário de Andrade se confunde com a moderna cultura brasileira: “se afirmações desse tipo também podem ser feitas para alguns outros artistas e/ou intelectuais brasileiros do século XX, em nenhum outro caso, porém, parece fazer tanto sentido como de Mário de Andrade” (BOTELHO, 2012, p. 9).

De tal maneira que qualquer tentativa de análise de sua trajetória admite múltiplas abordagens, fazendo com que se experimente sensação semelhante a “imersão em um oceano de possibilidades” (BOMENY, 2012, p. 30). Mas também pode-se navegar nesse oceano para acrescentar algumas linhas às pesquisas que têm se ocupado em desvelar uma particularidade relativamente pouco explorada da biografia de Mário de Andrade: seu desempenho como dirigente cultural e formulador de políticas culturais. Em anos recentes, contudo, também essa particularidade de sua trajetória tem sido objeto de crescente interesse, em razão do caráter precursor e mesmo visionário de suas propostas, que em boa medida assimilaram inquietações e temas presentes em sua obra literária e intelectual.

A ênfase dessa pesquisa recai, especialmente, na atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo (DCR) que, conforme mencionado acima, foi pioneira no desenvolvimento de um arcabouço político e operacional, especialmente orientado para a formulação e execução de políticas culturais no país. Tangencialmente, elabora-se algumas considerações sobre o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico

Nacional redigido por Mário de Andrade, em 1936, a pedido do então ministro da Educação Gustavo Capanema.

Suas contribuições à administração pública, tanto no DCR como no governo federal, são hoje celebradas pelo caráter democrático de suas proposições, especialmente “pelo empenho na promoção do diálogo criativo entre formas populares e eruditas de arte e cultura, na expansão das oportunidades culturais à população menos favorecida e, ainda, no reconhecimento das formas de arte e cultura dessa mesma população” (BOTELHO, HOELZ, 2018, p. 340).

Se movido por suas convicções ou interesses, pode-se argumentar que Mário de Andrade reconhecia nessas iniciativas uma oportunidade única de intervenção na realidade social do seu país, o caminho pelo qual seria possível pôr em prática ações escoradas em anos de pesquisas sobre a cultura brasileira. Segundo Helena Bomeny, nosso personagem

foi catapultado à esfera pública e viu-se arrebatado pelas promessas que ali acenavam. Entregou-se na exata proporção em que foi consumido. Mas não entrou de mãos vazias. O modernista de 1922 trouxe para a política o que acumulara em outras aventuras, em inúmeras conexões particulares (BOMENY, 2012, p. 21)

O ímpeto com que se dedicou às funções que assumiu denota a importância e, mais ainda, a urgência que creditava a esses empreendimentos, conforme será mostrado adiante. Por isso mesmo, especialmente os desdobramentos e a repercussão de sua atuação à frente do DCR teriam consequências sensíveis em sua trajetória. Contudo, antes de avançar na análise desses projetos, é preciso apresentar brevemente o panorama político e histórico que os abrigou, para que seja possível compreender melhor os rumos que tomaram.

1.1.1 “Você vai acabar com meu sossego, m’ermão...!”

A década de 1930 é reconhecidamente o marco de um acontecimento fundamental do processo de organização histórica, política e social do Brasil do século XX. Um movimento armado liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul depôs o então presidente Washington Luís e impediu que o paulistano Júlio Prestes, eleito para sucedê-lo, tomasse posse. Em seu lugar, as forças vitoriosas do levante entronizaram no poder o gaúcho Getúlio Vargas. A velha ordem advinda de 1889 sofria um abalo irreversível e a promessa de uma nova República assumia então lugar central no teatro da política.

A princípio, Mário de Andrade esteve entre os apoiadores do movimento, chegando mesmo a colaborar com o projeto de renovação educacional proposto por Francisco Campos, titular do recém-criado Ministério da Educação e Saúde (JARDIM, 2015). Mas não tardaria

para que a simpatia de Mário de Andrade pelo novo regime se dissipasse em função da nomeação de interventores (função análoga ao de governador atualmente), considerados estranhos aos interesses paulistas e sua gente. Em 1932, essa indisposição atingiria o ápice e assumiria contornos de conflito armado com a insurreição ocorrida em julho deste ano, que pôs em choque São Paulo e o governo federal.

Mário de Andrade não tomaria parte diretamente do conflito, mas as divergências do momento posicionaram-no em lado oposto ao de vários de seus amigos e colaboradores de outros estados. No final de 1932, o conflito se resolveu com a vitória das forças governistas, e amigos e personalidades próximas de Mário – figuras como Júlio de Mesquita Filho, diretor do jornal *O Estado de São Paulo*, Paulo Duarte e Prudente de Moraes, neto – foram banidos da vida política e exilados (JARDIM, 2015).

Durante todo o ano seguinte, abalado com a derrota de São Paulo e suas consequências, viveria um período de desânimo e abatimento, apesar de manter sua atuação como professor do Conservatório Dramático e iniciar uma coluna sobre música no *Diário de São Paulo* (JARDIM, 2015). Mas, no ano de 1933, o resultado das eleições para escolha dos representantes para a Assembleia Constituinte alteraria novamente a relação entre São Paulo e o Palácio do Catete.

Embora o saldo das eleições garantisse folgada maioria ao governo federal, no Estado de São Paulo a Chapa Única por São Paulo Unido, não alinhada a Getúlio Vargas, elegeria dezessete dos vinte e dois deputados a que os paulistas tinham direito. Segundo o historiador Lira Neto tal fato convencera Getúlio “da necessidade de estabelecer uma política de distensão com os paulistas” (NETO, 2013, p. 145). Esse processo de distensão seria celebrado entre os paulistas, tendo em vista resultarem no atendimento de demandas que eram consideradas fundamentais.

Além da votação de uma nova Constituição pelo Congresso e da anistia concedida aos opositores do regime do presidente Getúlio Vargas e combatentes de 1932, fora nomeado um paulista e civil, Armando de Sales Oliveira, ligado ao Partido Democrático, como interventor do Estado. Estavam firmadas as bases para uma trégua nos embates, com o objetivo de arrefecer os ânimos de ambos os lados: “Armando teria todas as garantias para exercer o governo paulistano livre de pressões federais. Em troca, trabalharia para pavimentar a reaproximação do estado com Catete, formando um novo partido político com participação na base aliada do governo” (NETO, 2013, p. 147).

Um novo grupo se salientava então no comando da máquina pública paulista, mobilizado em torno da elaboração de um projeto para o país, o qual teria em São Paulo o seu epicentro e norte. Numa estratégia inusitada, que se mostraria, contudo, visionária, parte da elite paulista,

com o objetivo de recuperar o poder e prestígio abalados em 1930 e 1932, resolveu investir na criação de instituições culturais e de ensino superior, seguros de que “as questões candentes do Brasil se concentravam na precariedade da educação oferecida e na falta de valorização da cultura” (BOMENY, 2012, p. 68).

Os empreendimentos mais importantes do período, e que de fato contribuiriam para dar musculatura ao projeto de recuperação do protagonismo de São Paulo, foram a criação do já mencionado Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) e da Universidade de São Paulo (USP). A USP foi obra de Armando de Sales Oliveira a partir de campanha liderada por Júlio de Mesquita Filho, diretor do jornal *O Estado de São Paulo*. A criação do DCR fora obra da parceria entre Armando de Sales Oliveira e do prefeito de São Paulo, por ele nomeado, Fábio Prado, membro de tradicional família paulistana que mantinha relações com os integrantes do modernismo.

A escassez de quadros, as disputas ideológicas e os interesses pessoais podem ser alinhados entre as razões que fizeram com que, entre os anos de 1930 e 1937, os intelectuais vinculados ao Partido Democrático de São Paulo tomassem parte na linha de frente desses empreendimentos (MICELI, 2001). Nesse sentido, é interessante ressaltar a análise de Antonio Candido sobre o grupo que participou desses projetos, ao salientar a curiosa e paradoxal relação “de uma vanguarda político-cultural à sombra de uma situação oligárquica, que a aceitou e apoiou” (CANDIDO, 1985, p. XVI).

Seguramente, boa parte desses intelectuais não ignorava os interesses econômicos em disputa, tampouco o jogo de forças entre oligarquias que disputavam o controle político em uma época de escassa consciência democrática. Mas a inserção nos quadros políticos e em postos da burocracia estatal, em São Paulo e outros estados brasileiros, especialmente a partir de década de 1920, foi um meio para garantir aos intelectuais e artistas brasileiros que não podiam contar com a fortuna familiar para uma relativa estabilidade financeira, num período em que o campo da produção cultural e artística era ainda incipiente e bastante diminuto.

A relação desses intelectuais com a política era, desse modo, ambígua e conflituosa. Mesmo Mário de Andrade chegou a realizar movimentos de afastamento e mesmo de repulsa, especialmente das disputas partidárias (BARBATO, 2004). Compreende-se, nesse sentido, a afirmação de Helena Bomeny (2012), ao anotar que Mário de Andrade pode ser considerado “expressão fiel da tensão entre a literatura e a política, entre intelectuais e o poder” (BOMENY, 2012, p. 20).

À época, ele integrava os quadros do Partido Democrático de São Paulo; seu envolvimento com o jogo político-partidário, contudo, era antes simbólico que efetivo. Não o

animavam as disputas que se travavam nessa arena, mas orbitava, como outros de sua geração, o movimento de renovação que o Partido Democrático projetava. Mas já então exercia indiscutível liderança no meio intelectual e cultural, em âmbito nacional.

Paulo Duarte, ao receber tanto do governador Armando de Sales Oliveira como do prefeito Fábio Prado autorização para prosseguir com o projeto de criação do Departamento, sugere então Mário de Andrade como o nome ideal para a direção do DC. Segundo depoimento do próprio Paulo Duarte, mais que ideal, julgava-o mesmo imprescindível para o sucesso da empreitada (DUARTE, 1977).

Por esse motivo, se encarregou pessoalmente de convencê-lo a assumir a direção da embrionária instituição, que logo ganharia corpo. Mário de Andrade hesitaria a princípio, mas acabaria cedendo aos apelos do amigo, não sem antes vaticinar: “você vai acabar com meu sossego, m’ermão...!” (DUARTE, 1977, p. 33). Desse modo, o personagem que nas duas décadas anteriores havia movimentado o cenário intelectual e cultural do país assumia então um enorme desafio, condizente com a sua estatura e experiência, ao qual deu contornos de uma missão.

Em sua passagem pela administração pública Mário de Andrade experimentou arrebatamento e frustração em intensidade semelhante. Suas propostas combinavam vanguarda e tradição, alta cultura e cultura popular, com especial atenção ao público infantil, conformando uma perspectiva de atuação inclusiva. Mas a renovação política que almejou precisou bater-se com o peso da burocracia, da pequena política, do despeito e da ignorância. Ainda assim, sua gestão impressiona pela lucidez com que esquadrinhou a realidade social de uma cidade em franco processo de transformação, pela abrangência das iniciativas e pelo caráter inovador que as presidiu. Vamos a ela.

1.1.2 O Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo

O Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo (DCR) foi instituído pelo prefeito Fábio Prado através do Ato n.º 861, de 30 de maio de 1935. A cidade de São Paulo, já então uma metrópole “na qual o moderno e o arcaico conviviam de forma nem sempre pacífica” (PENTEADO, 2015, p. 19), passaria a contar com um estruturado organismo de fomento e gestão das ações de cultura:

Planejado a partir de algumas estruturas já existentes, como o Theatro Municipal, o Arquivo Histórico, o Parque Infantil Pedro II e a Biblioteca Municipal, a concretização do projeto representou o esforço sem precedentes

de reunir diversos equipamentos culturais sob a responsabilidade de uma única instituição (PENTEADO, 2015, p. 19).

A estrutura da instituição contou inicialmente com quatro divisões: Bibliotecas; Educação e Recreios; Documentação Histórica e Social; Expansão Cultural. Em julho de 1936, seria criada uma quinta divisão, de Turismo e Divertimentos Públicos. A Divisão de Expansão Cultural, de certo modo o centro do projeto, chefiado pelo próprio Mário de Andrade, era responsável pela difusão das mais variadas manifestações artísticas realizadas na cidade, ficando subordinadas a ela os serviços de teatro, cinema, radio-escola e discoteca pública municipal (CALABRE, 2009).

As iniciativas do Departamento tinham por objetivo diminuir as assimetrias de acesso aos bens culturais, ainda restritos à uma pequena parcela da população, através da ampliação das ações de expansão cultural e de criação de novos públicos para o fazer cultural. O sentido a que atribuímos hoje ao conceito de democratização cultural pode ser aplicado ao DCR, com as ressalvas semânticas e históricas necessárias. Nas palavras de Antonio Cândido (1977), o resultado dessa orientação foi a idealização de uma política cultural cujo projeto visava “não apenas a rotinização da cultura, mas a tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas” (CANDIDO, 1977, p. XIV).

O professor e dirigente cultural Carlos Augusto Calil, que tem se dedicado à pesquisa sobre a gestão de Mário de Andrade no DCR, sintetiza do seguinte modo o espírito que moveu essa experiência:

Mário de Andrade participou ativamente de um projeto político da elite paulistana, de cunho social-democrata, que via no acesso à cultura um meio eficaz de suplantar o atraso intelectual e político. O grupo de Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, do qual Mário de Andrade fazia parte, reunido em torno do governador Armando de Sales Oliveira, visava criar instituições que, uma vez este eleito presidente, seriam implantadas no país. São Paulo tornou-se um laboratório de políticas públicas de promoção do bem-estar social pela via da cultura, sem populismo (CALIL, 2015, p.14).

Nesse sentido, é importante salientar que o Departamento não era simplesmente afeito às pautas eminentemente culturais, mas também “abrigava ações de Assistência Social, Esportes, Lazer, de Turismo, Estatística e Planejamento, Meio Ambiente, tudo o que se pudesse classificar sob o manto da educação *lato sensu*” (CALIL, 2015, p.14). Esse conceito abrangente de ação e a decisão de destinar 10% do orçamento municipal para colocá-lo em prática, decisões do próprio prefeito Fábio Prado ancoradas em um dispositivo presente na Constituição Federal

promulgada em 1934², simbolizam o prestígio com que contava Mário de Andrade e o DC. Além disso, sua relevância pode ser aferida pelo fato de que a estrutura da Prefeitura contava com apenas outros cinco departamentos: Obras; Expediente e Pessoal; Higiene; Fazenda; Jurídico (CALIL, 2015).

Mário de Andrade também emprestaria o seu prestígio e rede de relacionamentos ao conjunto de iniciativas do Departamento, que contou com a colaboração de nomes importantes da cultura e da arte – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Roquete Pinto, Francisco Mignone – e de professores das recém-criadas USP (Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig, entre outros) e ELSP (com destaque para Samuel Harman Howie e Bruno Rudolfer). Na realidade, a estreita ligação do departamento com a USP e a ELSP, instituições que inauguravam o ensino em Ciências Sociais na cidade de São Paulo, é capítulo dos mais interessantes, por incorporar a prática da pesquisa acadêmica orientada para a compreensão da realidade e produção de dados para a administração pública. Nas palavras da pesquisadora e gestora cultural Vera Cardim Cerqueira,

Os trabalhos desenvolvidos por pesquisadores ligados direta ou indiretamente às duas instituições de ensino de Ciências Sociais, sob os auspícios do Departamento de Cultura de São Paulo, transformaram esse órgão municipal – respeitados os limites de sua atuação e função – em um espaço de discussão e de investigação científica (CERQUEIRA, 2014, p. 37).

Em sua pesquisa, Cerqueira também destaca o destacado papel desempenhado por Dina Lévi-Strauss. Formada em filosofia, veio à São Paulo junto ao então marido, Claude Lévi-Strauss, que fora convidado a assumir uma cadeira de Sociologia na USP. Dina, contudo, já desenvolvia atividades nos campos da antropologia e da etnografia, interesses que compartilhava com Mário de Andrade (CERQUEIRA, 2014).

Desse modo, encontraria no DCR local propício para pôr em uso sua experiência e desenvolver uma destacada atividade profissional. Em 1935, acompanhou o marido em expedição ao estado do Mato Grosso, financiada pelo departamento, com o objetivo de registrar os índios Bororo. Mas também desenvolveu diferentes atividades de maneira autônoma e independente. Ministrou, em 1936, um curso de extensão universitária de Etnografia para

² Com efeito, o artigo 156 da Constituição de 1934 definia que “A União e os Municípios aplicarão nunca menos de dez por cento, e os Estados e o Distrito Federal nunca menos de vinte por cento, da renda resultante dos impostos na manutenção e no desenvolvimento dos sistemas educativos”. Conforme mostraremos, o DCR abrigava.

alunos da USP e ELSP, além de funcionários da administração municipal. O curso, bem-sucedido, seria a gênese da Sociedade de Etnografia e Folclore, da qual Dina seria a primeira secretária – coube ao próprio Mário ocupar a presidência.

Com a criação da Sociedade, Dina pode ampliar sua participação nas atividades etnográficas desenvolvidas pelo DCR, dada a proximidade que se estabeleceu entre as instituições. Na análise de Cerqueira, as contribuições de Dina foram importantes, sobretudo, na estruturação da pesquisa metodologicamente orientada da cultura popular brasileira e na formação de profissionais aptos a atuar neste campo (CERQUEIRA, 2014). Desse modo, salienta a autora, sua presença no Brasil cumpriu ao duplo propósito de permitir a Mário de Andrade “aprofundar seus conhecimentos etnográficos e de propiciar a formação de pesquisadores culturais, viabilizando a coleta e o registro sistemático planejado cientificamente das informações que ele considerava em vias de extinção na cultura brasileira” (CERQUEIRA, 2014, p. 112).

Outro aspecto interessante a salientar é a simbiose que se operou entre os dois personagens, o diretor do DC e o intelectual e artista, na condução das políticas postas em marcha pela instituição. Essas políticas sintetizavam, em boa medida, anos de pesquisa e investigação sobre a cultura e realidade brasileiras, que o levaram inclusive a realizar, na década de 1920, três viagens etnográficas por diferentes regiões brasileiras. Por essa razão, Roberto Barbato afirma que

a maioria das atividades promovidas pela instituição paulistana reflete algumas inquietações expostas em sua obra, na década anterior. De certo modo, há uma “continuidade” entre sua produção individual e os ideais propostos para a realização dessas atividades. Trata-se, pois, de uma “personificação” de seu projeto de investigação da realidade nacional (BARBATO, 2004, p. 53)

Mas, certamente, uma das características mais marcantes de sua gestão relaciona-se com a atenção dispensada ao que hoje denominamos patrimônio imaterial, cuja promoção adquiriu caráter transversal em sua gestão. Na realidade, Mário de Andrade foi pioneiro em formular um conceito de cultura que conjugou os aspectos materiais e simbólicos do fazer cultural. Um registro importante dessa percepção visionária encontra-se expresso no Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional que redigiu em 1936, atendendo a um pedido pessoal do então ministro da Educação Gustavo Capanema.

Nesse documento, que deveria nortear a institucionalização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Mário de Andrade sugeriu compreender o registro,

defesa e promoção do patrimônio cultural brasileiro sob o prisma de uma concepção bastante abrangente de bem cultural, antecipando em vários aspectos, especialmente na dimensão do imaterial e simbólico, concepções que, mesmo no âmbito das convenções da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), levariam ainda várias décadas para se cristalizar (TORELLY, 2015).

O projeto final de criação do órgão, redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, nomeado o seu primeiro diretor, cargo que exerceria até 1967, não contemplou integralmente suas proposições, sendo “abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país” (BOTELHO, 2007, p. 117). Para além das dificuldades operacionais inerentes ao escopo da proposta, é preciso salientar que a ‘generosidade etnográfica’ que a permeava entrava em choque com a política de preservação preconizada pelos dirigentes do SPHAN, interessados no patrimônio ‘pedra e cal’ e nas manifestações do barroco (MICELI, 2001) (Destques do autor).

Contudo, se no plano federal suas ideias não seriam implantadas, no âmbito municipal Mário de Andrade atuou para colocá-las em prática, em consonância com o ideário modernista e os conceitos expressos no Anteprojeto do SPHAN:

No intuito de investigar aspectos formadores de uma verdadeira “brasilidade”, realizaram-se pesquisas de manifestações da cultura popular no interior do estado de São Paulo e, na Bahia, Camargo Guarnieri participou do II Congresso Afro-Brasileiro. Essas iniciativas culminaram naquele que talvez tenha sido o mais ambicioso dos projetos do Departamento de Cultura: A Missão de Pesquisas Folclóricas (PENTEADO, 2015, p. 21).

Projeto realmente ambicioso, a Missão pode ser considerada símbolo da “institucionalização da experiência de Mário de Andrade como o turista aprendiz” (PENTEADO, 2015, p. 21). Esse formidável projeto é realizado, contudo, nos estertores da gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento, mas iria se constituir um dos seus mais importantes e duradouros legados. A próxima seção se dedica a ele.

1.1.3 Missão de Pesquisas Folclóricas

A Missão teve início em fevereiro de 1938, quando partiu de São Paulo, rumo aos estados do Norte e Nordeste do Brasil, um grupo composto por Luís Saia, a quem coube chefiar a expedição; Martin Braunwieser, musicólogo e maestro; Benedicto Pacheco, que desempenhava

a função de técnico de som; e Antônio Ladeira, ajudante geral. Entre fevereiro e julho daquele ano, visitaram cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará.

Não se tratava, contudo, de mera viagem turística. Antes, o papel que iriam desempenhar, mais apropriadamente, se assemelhava ao de corajosos desbravadores, destinados a uma jornada cujo caráter era exploratório e de pesquisa, contava com propósitos bem definidos e demandava certa urgência na sua execução: prospectar, coletar e registrar, em diferentes suportes, as manifestações da cultura popular, com seus ritos, saberes e modos de vida, que se reproduziam nessas regiões.

Partiram de São Paulo munidos dos “mais modernos recursos da técnica para o registro fonográfico, fotográfico e cinematográfico das manifestações” (PENTEADO, 2015, p. 23), e previamente orientados teórica e metodologicamente para a pesquisa etnográfica. Luís Saia havia frequentado o curso de Etnografia ministrado pela antropóloga Dina Lévi-Strauss entre abril e outubro de 1936, deliberadamente criado com o intuito de formar pesquisadores especializados em folclore (PENTEADO, 2015).

A Missão, contudo, se transformaria em verdadeira epopeia. Embora os mais avançados para a época, os equipamentos usados para o registro eram pesados, de difícil operação e inadaptados à mobilidade (CALIL, 2010), o que amplificava as dificuldades já à época naturais a um empreendimento de tal natureza por territórios ainda inóspitos e com escassa infraestrutura. Apesar das dificuldades que enfrentaram no caminho os viajantes procederam ao registro e coleta de um vasto material, indicativo da rica diversidade cultural espalhada pelo território brasileiro, e que conforma um formidável mosaico de festas, cantos, danças, instrumentos musicais e peças de cultos religiosos.

A experiência, inovadora para a época e inédita na sua execução, pode ser considerada o primeiro esforço efetivo e metodicamente orientado de mapeamento e registro das dinâmicas culturais brasileiras. A urgência a que se impunha essa Missão estava atrelada à necessidade de “registrar as manifestações da cultura popular em vias de desaparecimento, face à industrialização e à difusão massificada de referências culturais estrangeiras por meio do rádio ou do cinema” (PENTEADO, 2015, p. 24). Mas era igualmente decorrência da reconhecida contribuição que Mário de Andrade e seus colaboradores atribuíram a essas manifestações no desvelar de uma estética e identidade genuinamente brasileiras.

Contudo, os rumos da política nacional já eram outros quando esses viajantes retornaram a São Paulo. A instituição da ditadura do Estado Novo, no final de 1937, iria pôr fim ao curto interregno mais arejado de todo o primeiro governo de Getúlio Vargas. Ironicamente, um dos

principais fatores que precipitaram o golpe deflagrado era justamente “o crescimento da candidatura do paulista Armando de Sales Oliveira à presidência durante o ano de 1937, com perspectiva de ser eleito em janeiro de 1938” (CALIL, 2015, p. 16). De fato, Armando de Sales Oliveira já havia se descompatibilizado do cargo de governador e fazia aberta campanha. Ironicamente, aquele que havia sido um dos fiadores do projeto de criação do DC, em torno do qual se articulava o grupo de Mário de Andrade e Paulo Duarte, involuntariamente tornou-se responsável pela sua saída da instituição.

Os estados da federação passariam para a intervenção federal, e o prefeito Fábio Prado, substituído pelo engenheiro e urbanista Prestes Maia, técnico pouco interessado – e mesmo hostil – às ações da instituição. Mário de Andrade foi exonerado em maio de 1938 e se mudou para o Rio de Janeiro, cidade em que “não encontrou tarefa à altura de seu prestígio e capacidade” (CALIL, 2015, p. 16). Terminaria assim, de forma repentina e melancólica, a contribuição de um dos mais importantes intelectuais brasileiros à administração pública municipal de São Paulo.

1.1.4 O fim do Departamento e o seu legado

Mário de Andrade se entregou completamente à aventura do DC, em prejuízo de sua carreira literária e de sua vida pessoal. Tamanha entrega lhe custaria caro. Não se recuperaria do trauma ocasionado pela saída abrupta da instituição e a interrupção de projetos que reputava tão importantes e para os quais havia dispendido grande energia para sua execução. Segundo Carlos Calil, Mário de Andrade não compreendeu a natureza política de seu afastamento, fato que não impediu que atores importantes do Departamento seguissem com suas atividades, a exemplo de Oneyda Alavarenga, Sérgio Milliet e outros (CALIL, 2015).

Por esse motivo, Paulo Duarte (1985), que viveu com ele a euforia e a desilusão do período, afirma que após sua saída da instituição “até as cartas alegres eram tristes. Sentia-se que Mário morria. Morria assassinado pelo Departamento de Cultura, no qual se integrara xifópagamente. A cirurgia aí era fatal. E fora fatal, todos os dois estavam morrendo” (p. 57). Em sua opinião, a expulsão de Mário de Andrade “foi uma sentença de morte. Mário suicidou aos poucos, matou-se de dor, revolta e angústia” (DUARTE, 1985, p. 3).

O programa idealizado por Mário de Andrade era avançado para a época e foi posto em ação em um período de grande antagonismo político, no qual estavam em disputa diferentes grupos políticos, interessados em tornar hegemônico o projeto de país que encarnavam. Não sobreviveu aos embates políticos, à incompreensão e à aridez intelectual do seu tempo.

Essencialmente antiautoritário e coletivo, foi descartado quando forças autoritárias e centralizadoras muito mais poderosas se consolidaram (JARDIM, 2015).

Em carta a Paulo Duarte, datada de três de abril de 1938, pouco tempo após o seu desligamento do DCR, expressaria de forma contundente o sentimento de derrota e amargura: “Sacrifiquei por completo três anos de minha vida começada tarde, dirigindo o D.C. Digo *por completo* porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D.C. na vida paulistana” (DUARTE, 1977, p. 158). Faleceria menos de sete anos depois deste desabafo.

Oito décadas decorridas desse desabafo, com a cômoda distância imposta pelo tempo, é possível contemporizar, em alguma medida, a agonia do nosso personagem. É certo que os anos vindouros testemunharam um departamento de cultura com menor vigor operacional e programático, distante do vigor que Mário e seus colaboradores haviam imprimido à instituição. Mesmo o seu papel de instituição cultural de vanguarda seria obscurecido, a partir da década seguinte, pelo protagonismo assumido pelas instituições criadas por outros dois personagens, Assis Chateaubriand – responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947 – e Ciccillo Matarazzo – que esteve à frente da fundação do Museu de Arte Moderna e Bienal, respectivamente em 1948 e 1951.

No contexto das transformações em curso na dinâmica econômica da cidade – o dinheiro da indústria sucede a riqueza do café – Chateaubriand e Ciccillo tomaram a frente do projeto de modernização artística e cultural na cidade, a partir de uma perspectiva singular, segundo José Carlos Durand (2009):

Entre 1946 e 1951 o exemplo de Nelson Rockefeller na administração do Museu de Arte Moderna de New York serviu aos dois principais ‘mecenás’ paulistas: Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, como sinalizador da ‘compatibilidade entre arte e negócios’, ou, se se quiser, da arte como fonte de rentabilidade simbólica valiosa para homens de empresa (DURAND, 2009, p. 111).

Desse modo, o DCR tardaria a recuperar protagonismo semelhante ao de seus anos iniciais, e mesmo a memória de atuação de Mário de Andrade como dirigente cultural permaneceu de certo modo esmaecida por décadas. Mas, de todo modo, é preciso reconhecer que o arcabouço conceitual que orientou suas práticas de gestor cultural foi sendo historicamente recuperado e tem servido de norte ao desenvolvimento de diferentes políticas culturais ao longo dos últimos anos.

Hoje, em reconhecimento ao seu empenho no desenvolvimento de política cultural consequente para um país ainda tão marcadamente desigual, todo um esforço vem sendo realizado para atualizar o legado desse personagem singular, à luz dos desafios colocados para o campo cultural na atualidade, frente às enormes mudanças sociais, políticas, demográficas e informacionais que têm palco no século XXI.

Além disso, o material acumulado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, paciente e cuidadosamente inventariado e sistematizado por Oneyda Alvarenga, grande colaboradora e amiga, está disponível para a consulta no Centro Cultural São Paulo. Legado mais importante de sua gestão à frente do DC, tem sido objeto da atenção de pesquisadores e interessados nas dinâmicas culturais mais profundas do nosso país. Constitui um registro vivo de manifestações que, ainda hoje, mesmo sob condições difíceis, são reproduzidas em diferentes pontos do território brasileiro.

A cidade de São Paulo certamente é muito diferente daquela em que viveu (e morreu de amores) o poeta. A política parece permanecer tão fria e insensível aos grandes espíritos, como era há oitenta anos, e as instituições públicas de cultura ainda sofrem com a instabilidade e o descompromisso, com uma agenda programática mínima.

De todo modo, a ampliação dos meios digitais para a disseminação e recuperação de informações têm permitido às gerações atuais conhecer melhor o servidor público e gestor exemplar que existe por trás do escritor de obras literárias ainda hoje tão necessárias, tal o caso de *Macunaíma*, o livro de aventuras do herói de nossa gente. E a cidade de São Paulo, através de um sem-número de diferentes instituições, agentes e atores, tem conseguido consolidar as dimensões simbólica, cultural e econômica da cultura e do fazer artístico como características distintivas de sua identidade coletiva. A defesa desta identidade, a um tempo programática e afetiva, tem sido bravamente defendida por conjunto mais amplo de pessoas frente a mesma incompreensão e ignorância que vitimou Mário de Andrade e o Departamento, e que ainda nos assombra e acompanha, da qual os anos recentes do governo de Jair Bolsonaro (2019-2022) foram o seu mais acabado exemplo.

No livro que organizaram sobre a gestão de Mário de Andrade, Carlos Calil e Flávio Penteadó (2015) ofereceram aos seus leitores à guisa de epígrafe um comovente trecho de uma carta do poeta à Câmara Cascudo, de 15 de março de 1936, tomado pela euforia com os trabalhos que então se iniciavam no Departamento. Reproduzo o mesmo trecho aqui, como uma homenagem à todas as pessoas da SMC com quem compartilhei, ao longo de dez anos, as alegrias e decepções, o trabalho imenso – mas recompensador – e a mesma paixão com a qual Mário de Andrade se dedicou ao desenvolvimento de uma política cultural democrática e

inclusiva, destinada a enfrentar as desigualdades e assimetrias no campo do simbólico, propósito ainda tão necessário quanto fugidio. Mas, sobretudo, para que nos inspirem a persegui-lo com a mesma tenacidade:

Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, me esqueci já da minha língua literária, a humanidade de fez até voltar a uma língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim, não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de S. Paulo. Me apaixonei completamente. Também a coisa não era para menos, bateu uma aura de progresso nesse município sofrido, veio um prefeito que topa das coisas de cultura também, incrível! E me chamaram para dirigir a coisa, imagine só, numa terra em que tudo está por fazer! Tou fazendo.

1.2 Marilena Chauí: cidadania cultural como prática política

A década de 1990 é caracterizada, no Brasil, por um processo de distensionamento social e político que começa a ganhar corpo ao final da década precedente, momento em que se pôs fim aos mais de vinte anos do período de exceção iniciado em 1964, e pelas expectativas geradas quanto aos seus resultados efetivos na reorganização da sociedade. A promulgação de uma nova Constituição da República Federativa do Brasil (CF), em cinco de outubro de 1988, é celebrada como um importante marco do reencontro da sociedade brasileira com a democracia, com o fim de uma era caracterizada pela repressão aos direitos civis e políticos e a outorga controlada dos direitos sociais.

Segundo José Murilo de Carvalho, sua redação resultou dos trabalhos realizados pela Assembleia Nacional Constituinte, instituída em 1986, com a tarefa de elaborar uma nova Carta Constitucional, para o qual concorreram as contribuições de especialistas, setores organizados e representativos da sociedade, o que resultou na promulgação de “um longo e minucioso documento em que a garantia dos direitos do cidadão era a preocupação central” (CARVALHO, 2004, p. 200).

Faz-se necessário apresentar brevemente a trajetória do conceito de cidadania, ainda hoje em voga como instrumento analítico. A contribuição decisiva para sua formulação foi desenvolvida pelo sociólogo inglês Thomas Humphrey Marshall, que propôs compreender o conceito de cidadania como o conjunto de três elementos de natureza normativa: civis, políticos e sociais. Segundo o autor, o elemento civil “é composto dos direitos necessários à liberdade individual – liberdade de ir e vir, liberdade de imprensa, pensamento e fé, o direito à propriedade e de concluir contratos válidos e o direito à justiça”. O elemento político deve ser compreendido

como “o direito de participar no exercício do poder político, como um membro de um organismo investido da autoridade política ou como um eleitor dos membros de tal organismo”. Por fim, o elemento social diz respeito “a tudo que vai desde o direito a um mínimo de bem-estar econômico e segurança ao direito de participar, por completo, na herança social e levar a vida de um ser civilizado de acordo com os padrões que prevalecem na sociedade” (MARSHAL, 1967, p. 63).

Marshall desenvolveu o conceito a partir da realidade da Inglaterra, na qual estes elementos teriam evoluído de forma lenta, mas seguindo uma ordem cronológica: os direitos civis teriam sido formados no século XVIII; os políticos, no XIX; os direitos sociais, apenas no século XX. O desenvolvimento progressivo de cada um destes três direitos e o seu exercício pela população conformaria o estatuto da cidadania. O autor, contudo, alertava que “estes períodos, é evidente, devem ser tratados com uma elasticidade razoável, e há algum entrelaçamento, especialmente entre os dois últimos” (MARSHAL, 1967, p. 66).

Por essa razão, José Murilo de Carvalho salienta que o “fenômeno da cidadania é complexo e historicamente definido” (CARVALHO, 2004, p. 8). Afinal, o exercício de certos direitos não gera automaticamente o gozo de outros, assim como não há garantia de que todos os direitos sejam outorgados à determinada população. Por essa razão, o autor afirma que “uma cidadania plena, que combine liberdade, participação e igualdade para todos, é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível”. Não obstante, salienta que ainda recorreremos ao que esse ideal simboliza pela capacidade de servir de “parâmetro para o julgamento da qualidade da cidadania em cada país e em cada momento histórico” (CARVALHO, 2004, p. 9).

Ou seja, de que maneira respondem as diferentes sociedades ao desafio de estender ao conjunto da sociedade os direitos sociais preconizados, o que implica na redução das desigualdades ou, ao menos, na garantia de um padrão mínimo de igualdade que permita disputar o produto da herança social. E por esse motivo, Marshall aponta a contradição inerente à necessidade de oferta universal de educação primária, o que envolve uma inversão da linha cronológica da expansão dos direitos: embora tipicamente um direito social, a educação é um pré-requisito para a expansão dos demais direitos (MARSHAL, 1967).

Além disso, Carvalho (2004) ressalta que, na prática, a expansão dos direitos não depende de uma sequência específica de expansão dos direitos. Alguns direitos podem ser outorgados sem que todos os sejam. O efeito, afirma, é o esvaziamento do conteúdo de cada direito, destituindo-lhe da função que caberia cumprir. No Brasil, os direitos sociais saem na dianteira,

mesmo em razão da persistente estrutura de desigualdade multidimensional, característica do nosso processo de formação (CARVALHO, 2004).

Por fim, cabe destacar o entendimento de Marta Arretche (2015) quanto ao fato de que, no caso brasileiro, embora a análise das políticas de transferência de renda (previdenciárias e assistenciais) ocupe espaço privilegiado na agenda de estudos sobre a desigualdade, a noção de redução das desigualdades que se consolidou no século XX associada ao conceito de cidadania tomava-o, em sintonia ao que apresentamos, “como o direito dos cidadãos a um mínimo de bem-estar econômico e segurança, que lhes permitisse viver como seres civilizados conforme os padrões correntes da sociedade, de modo a expandirem suas liberdades reais” (ARRETCHE, 2015, p. 193).

Desse modo, segundo esta concepção de cidadania, a garantia deste bem-estar deveria incluir o direito ao acesso aos bens e serviços essenciais, e a expansão deste direito deveria ocorrer desvinculada à renda dos indivíduos. Portanto, o acesso aos serviços sociais constitui uma variável importante, em decorrência do fato de que tanto a inexistência de serviços próximos aos locais de moradia como o peso do custo proporcional para obtenção destes bens afetam tanto as condições de bem-estar como a renda dos indivíduos³.

Finalizada essa breve incursão ao conceito de cidadania, retomamos agora ao período da Constituinte e da redação da nova Carta Constitucional. José Murilo de Carvalho afirma que, no auge da euforia com a redemocratização, o documento foi celebrado, com ingênuo entusiasmo, como a “Constituição Cidadã” (CARVALHO, 2004, p. 7). Contudo, observa o autor, ainda que seja possível admitir que havia excesso de otimismo na ideia de que o retorno à democracia iria nos conduzir prontamente a um estágio novo de desenvolvimento e de superação das seculares desigualdades que caracterizam o processo de formação do Estado e da sociedade no Brasil, é inegável que o documento contemplou avanços importantes em diferentes campos da proteção social e trouxe para o centro do debate político a palavra cidadania e os significados sociais que encerra (CARVALHO, 2004).

Alinhada a esta interpretação, Marta Arretche defende, em trabalho escrito por ocasião dos trinta anos de promulgação da CF, que o documento “foi resultado de um processo

³ Ressaltamos que o acesso aos bens e serviços que estão não apenas na esfera da cultura, como também das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e da internet são fundamentais para o estatuto da cidadania na contemporaneidade, o que conforma um enorme desafio. Em muitas regiões da cidade não existem equipamentos culturais e/ou oferta de internet de boa qualidade. Independente da disponibilidade de recursos financeiros, portanto, o acesso a estes serviços não está disponível. Dada a nova configuração da sociedade que se desenha a partir da evolução das mídias e dispositivos digitais em nosso cotidiano, tal fato representa uma dupla segregação.

bem-sucedido de transição democrática, no qual uma sociedade altamente desigual produziu uma promessa de inclusão social” (ARRETCHE, 2018, p. 396). Segundo a autora, um dos principais avanços da CF foi o rompimento com o excludente modelo de política social em vigor no Brasil desde Getúlio Vargas, no qual a proteção social estava reservada apenas aos trabalhadores com maior qualificação inseridos no mercado de trabalho formal, o que deixava de fora mais de metade da população ocupada à época (ARRETCHE, 2018).

Instaurando um novo modelo, a nova Carta Constitucional incorporou medidas destinadas à estender à totalidade da população os benefícios sociais anteriormente limitados apenas à uma parcela. Algumas resoluções importantes, neste sentido, foram a extensão aos analfabetos do direito de voto, a vinculação das pensões ao valor do salário-mínimo e a universalização do acesso à educação e à saúde – neste caso, através da criação do Sistema Único de Saúde (SUS). Como resultado, salienta Arretche, “as mudanças paradigmáticas nas políticas sociais introduzidas pela Carta produziram a inclusão dos outsiders, mecanismo este que não apenas reduziu desigualdades como contrabalançou os efeitos da crise econômica que atravessamos” (ARRETCHE, 2018, p. 412).

Especificamente em relação ao conceito de cultura e ao campo das políticas culturais, objetos de nosso interesse no presente trabalho, os avanços foram igualmente significativos. De fato, o texto da CF era inovador por expressar o reconhecimento do papel do Estado como fiador do direito à cultura, em uma acepção que procurava desconstruir a compreensão muito difundida e historicamente cristalizada, no âmbito das políticas de preservação, do conceito de cultura em torno das formas da alta cultura, das belas-artes e do patrimônio “pedra e cal”, ou seja, dos repertórios simbólicos e bens culturais legitimados nos circuitos institucionais do campo cultural.

Com efeito, em seu artigo 215, o texto constitucional proclamava: “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” (BRASIL, 1988). Além disso, é importante salientar que o parágrafo 1º deste artigo esclarecia o papel do Estado na proteção das manifestações culturais populares, indígenas e afro-brasileiras, assim como de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. Os direitos culturais e a compreensão da importância da promoção da diversidade cultural adentravam, portanto, ao primeiro plano dos direitos sociais e passam a integrar o léxico de diferentes atores.

Infelizmente, no âmbito do governo federal, as promessas de promoção da diversidade que a CF admitia se frustraram pouco tempo depois. A eleição de Fernando Collor, em um momento histórico de ascensão do neoliberalismo e de diminuição do investimento estatal em

áreas sociais, iria representar o desmonte (primeiro, de uma série) do recém-criado Ministério da Cultura, culminando na desestruturação e desmobilização das políticas culturais que lhe eram afeitas (CALABRE, 2009; BOTELHO, 2016).

As dificuldades do período, contudo, teriam produzido como efeito positivo a organização dos atores do campo cultural, que passaram a demandar ações que iriam tomar a forma, inclusive, da criação das primeiras leis de incentivo à cultura baseadas no mecanismo de renúncia fiscal (BOTELHO, 2016).

Entretanto, em São Paulo, a ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) ao comando da principal capital do país, em 1989, com a eleição de Luiza Erundina ao cargo de prefeita, levaria a palavra cidadania ao primeiro plano do debate político e da aspiração de construção de uma forma diferente de se fazer política, mais inclusiva e aberta para a participação popular.

É a partir desse contexto que Marilena Chauí irá formular uma proposta de política cultural para a cidade que assumiria importância transversal na agenda de governo, articulada em torno do conceito de cidadania cultural, termo que ganharia aderência e importância na narrativa e na prática de diferentes atores do campo da cultura nos anos seguintes.

A preocupação com as periferias e com as populações menos assistidas pelo poder público, desprovidas dos meios para a satisfação de suas necessidades simbólicas, aliada ao interesse de que tomassem parte ativa na elaboração e execução das políticas culturais, assomava ao primeiro plano das ações da SMC.

Tal preocupação não era propriamente inaudita. Segundo Valmir de Souza, perspectiva de ação semelhante já havia sido contemplada, ainda que em menor medida, na agenda das gestões de Mario Chamie (1979-1983) e de Gianfrancesco Guarnieri (1983-1985), quando começa a se salientar uma preocupação com a periferia e suas populações. Durante a gestão Chamie, salienta o autor, fora criado o Projeto Periferia, e Guarnieri teria pretendido, em sua gestão, “descentralizar a cultura e a própria Secretaria, politizando o fazer cultural na cidade e colocando em prática o binômio participação/descentralização, em que a arte seria realizada com o povo e não para o povo, com intensa valorização da cultura popular” (SOUZA, 2012, p. 54-55).

Contudo, as iniciativas implementadas nestes períodos, continua Souza (2012), ainda estiveram mais focadas numa proposta de difusão cultural na qual subjazia a predominância do centro sobre a periferia, oposição que “numa cidade metropolitana como São Paulo não se sustentava mais devido à constituição da cidade pelas várias centralidades dos bairros periféricos com suas próprias culturas” (SOUZA, 2012, p. 55).

Além disso, embora importantes por expressarem a necessidade de incorporação das periferias na construção das políticas culturais, tais iniciativas foram em boa medida esmaecidas pelo contexto histórico de combate à ditadura e de reivindicação de necessidades básicas da população, pautas que então absorviam a atenção dos movimentos sociais. Como resultado, adiou-se a entrada em cena de novos atores culturais no campo das políticas culturais (SOUZA, 2012).

Desse modo, a gestão de Marilena Chauí se destacava por propor uma política cultural do município assentada na garantia do direito amplo à cultura, em todos os sentidos, passando a instituir uma série de programas e ações calcados no reconhecimento das configurações sociais do espaço urbano e de sua diversidade territorial. Esta concepção ampliada do direito à cultura, segundo Chauí, representava a afirmação de um programa ambicioso no qual caberia à SMC reconhecer:

- o direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população;
- o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou usufruir;
- o direito à formação cultural artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do município;
- o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- o direito a espaços para reflexão, debate e crítica;
- o direito à informação e à comunicação (CHAUI, 2021, p. 92).

Tendo como meta este ambicioso programa, estabelece-se um novo referencial para a política cultural do município, o que implica tanto o reconhecimento das desigualdades estruturais do território como das múltiplas expressões e dinâmicas culturais que têm palco na cidade de São Paulo. Desse modo, a gestão de Marilena Chauí anunciava a disposição de enfrentar as desigualdades no campo da cultura, o que implica em reconhecer a divisão entre centro e periferia para poder desconstruí-la, e conceber uma concepção alargada de cultura⁴ que incorporasse símbolos, valores e práticas do conjunto da sociedade. Em suas palavras:

4 Esta concepção alargada de cultura proposta importava uma perspectiva “que não a identificasse com as belas-artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos” (CHAUI, 2021, p. 93).

Se a Secretaria Municipal de Cultura pretende ser espaço de representação e de participação dos que trabalham na criação dos símbolos que constituem a cultura, se pretende ser o espaço de encontro para os que desejam fruir os bens culturais e descobrir suas capacidades como criadores de símbolos, ela só poderá fazê-lo concebendo a cultura do ponto de vista da cidadania cultural (CHAUÍ, 2021, p. 91).

Um das principais iniciativas do período foi a criação das Casas de Cultura, ocorrida, contudo, apenas ao final da gestão, em dezembro de 1992, com o objetivo de contribuir para a descentralização das ações desenvolvidas pela SMC. A lei municipal que as instituiu determinava a criação de vinte unidades, que deveriam atender aos critérios de regionalização e priorizar áreas da cidade com ausência de equipamentos culturais, dando um passo importante para a ampliação dos equipamentos culturais multiuso em diferentes pontos da cidade. Sua institucionalização ocorreria nos anos seguintes, através de decretos municipais. Contudo, há pouca informação disponível sobre a gestão destes equipamentos durante as gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, entre os anos de 1993 e 2000, que sucederam a gestão de Luiza Erundina. Voltaremos a estes equipamentos nos capítulos seguintes.

Contudo, para colocar em ação o programa proposto por Marilena Chauí era preciso enfrentar uma difícil conjuntura que combinava baixa capacidade de financiamento, anos de tutela antidemocrática e um imaginário político fortemente conservador. Segundo a própria Marilena Chauí, nesse contexto era preciso operar uma mudança na mentalidade dos servidores públicos municipais, definir prioridades voltadas para as carências e demandas das classes populares e inventar uma nova cultura política (CHAUÍ, 1995).

Mudar a mentalidade dos servidores representava então a necessidade de fazê-los se compreender enquanto cidadãos a serviço de outros cidadãos, não meramente servidores do aparato estatal. Nesse sentido, era preciso abrir os códigos e rotinas da SMC, na perspectiva de sua democratização:

Tratava-se de quebrar o poderio burocrático, fundado na hierarquia, no segredo do cargo e na rotina, isto é, em práticas antidemocráticas, uma vez que a democracia se funda na igualdade (contra a hierarquia), no direito à informação (contra o segredo) e na invenção de novos direitos segundo novas circunstâncias (contra a rotina)” (CHAUÍ, 1995, p. 71)

O programa posto em ação durante a gestão de Marilena Chauí tinha por objetivo instaurar a cidadania cultural no centro de um projeto político para afirmar a cultura como direito e, ao fazer isso, dar visibilidade à diferença (que pode assumir formas bastante sutis e dissimuladas) entre carência, privilégio e direito. Esperava-se, ao final, que tal operação

resultasse na “possibilidade de tornar visível um novo sujeito social e político que se reconheça como sujeito cultural” (CHAUÍ, 1995, p. 84).

Entretanto, foi muito difícil romper a inércia institucional no contexto em que se iniciava a gestão. A ausência de um campo democrático consolidado constituiu um obstáculo à implantação de programa de gestão com uma perspectiva cidadã que, de fato, apenas começava a se formar. Entre as críticas tecidas por Marilena Chauí ao final de sua gestão, nos interessa ressaltar as dificuldades de superação dos privilégios fortemente estabelecidos, o enfrentamento da burocracia e do que chamou de “bloqueio jurídico”, especialmente em função da dificuldade de compreensão, por parte dos servidores da assessoria jurídica, em compreender exatamente uma dimensão mais ampliada do conceito de cultura (CHAUÍ, 2021).

Além disso, podemos considerar que, se o ideal de cidadania plena é difícil de alcançar, o mesmo ocorre para a concretização da proposta concebida por Marilena Chauí quanto ao direito à cultura em todas as suas dimensões. À época, contudo, os esforços nesta direção se mostraram incapazes de superar as mentalidades e os rigores da burocracia e dos pareceres jurídicos. Embora prematuros, serviram de inspiração para os anos vindouros, o que evidencia o caráter de longo prazo que a mudança institucional pode exigir.

Havia o problema premente de financiamento das ações previstas, dificuldade que se fazia sentir também em âmbito federal. De fato, a crise fiscal enfrentada pela Prefeitura de São Paulo, aliada às reivindicações de parte da classe artística, configurou uma conjuntura propícia para a institucionalização do mecanismo de renúncia fiscal para o apoio a projetos culturais entre os instrumentos de fomento público à cultura no município de São Paulo com a promulgação, em dezembro de 1990, da Lei nº 10.923 (que se tornaria mais conhecida como Lei Mendonça). Frente às dificuldades orçamentárias enfrentadas pela SMC, o mecanismo surgia como esperança de financiamento para o setor.

O início da década de 1990 simboliza no Brasil o momento de institucionalização do mecanismo de incentivo fiscal a projetos culturais como instrumento de incentivo público a cultura. Foram criadas legislações que disciplinaram a destinação parcial do imposto de renda devido ao Estado por empresas e cidadãos para o desenvolvimento de projetos cujo mérito artístico e cultural fosse devidamente comprovado. Pioneiramente, é promulgada na cidade de São Paulo, em dezembro de 1990, durante a gestão da prefeita Luiza Erundina, a Lei nº 10.923, que dispôs sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo, e autorizou a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais (FEPAC), com previsão de inversão de receitas provenientes de dotações orçamentárias e de incentivos fiscais.

Um ano depois de sua promulgação é sancionada, em âmbito federal, a Lei n.º 8.313, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), arcabouço institucional que previa a implementação de três mecanismos complementares de incentivo e fomento a projetos culturais: Fundo Nacional da Cultura (FNC); Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); incentivo direto a projetos culturais via renúncia fiscal. Os mecanismos do programa, que se tornaria popularmente conhecido como Lei Rouanet, numa alusão ao então Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, não seriam integralmente desenvolvidos nos anos seguintes, resultando na hipertrofia do mecanismo de renúncia fiscal como modalidade de financiamento.

Nos oito anos seguintes à gestão Luiza Erundina, a cidade de São Paulo teve como prefeitos Paulo Maluf e Celso Pitta, afilhado político e sucessor, e o comando da SMC ficaria a cargo de Rodolfo Konder. Nesse período, saiu de cena o debate sobre a cidadania cultural, mas o volume anual de recursos oriundos da lei de incentivo fiscal destinados a projetos culturais teria alcançado R\$ 40 milhões, especialmente dedicados a uma política cultural fortemente ancorada na realização de eventos.

Ao final da década de 1990, contudo, embora fosse possível reconhecer os resultados positivos dos mecanismos de incentivo fiscal, na ampliação dos recursos destinados ao financiamento dos projetos artísticos e culturais no período, com impactos importantes na dinamização da cena e do mercado cultural na cidade de São Paulo, críticas às suas limitações e à ausência de outros instrumentos públicos de fomento começam a ganhar corpo.

Nesse contexto, a divulgação de um manifesto assinado por importantes nomes da cena teatral paulistana impulsionou o debate que então se salientava sobre o papel do Estado no desenvolvimento e promoção das políticas culturais com recorte democrático e inclusivo. Denominado “Arte contra a barbárie”, o documento trouxe ao público, em maio de 1999, as considerações dos signatários a respeito da situação à época das políticas culturais no país e da área teatral em particular⁵. Manifesto cujo estilo combinava uma retórica panfletária crítica à mercantilização da cultura e às omissões do poder público na promoção dos direitos culturais com a reivindicação por políticas culturais estáveis para área teatral com foco no trabalho continuado, na experimentação e pesquisas estéticas.

⁵ O manifesto teve como signatários os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias d’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani.

Essa movimentação da classe teatral produziria resultados importantes na dinâmica da SMC, conforme mostraremos na próxima seção. Novos ventos iriam deslocar novamente o pêndulo político com a eleição de Marta Suplicy como prefeita da cidade. Outra vez mais, o tema da cidadania cultural adentrava a agenda da política municipal.

1.3 Século XXI: uma nova agenda para a cultura

Na virada do século XXI, a cidade de São Paulo seria novamente comandada por uma mulher, com a eleição de Marta Suplicy, derrotando Paulo Maluf no pleito realizado no ano de 2000. Durante o seu mandato, duas palavras nortearam as ações desenvolvidas, segundo o Balanço de Gestão, publicado em maio de 2004: a descentralização e a democratização da administração, com o objetivo de permitir “que a população tenha acesso à Prefeitura, interfira no processo de decisão e fiscalize sua atuação” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2004, p. 18). A principal iniciativa do processo de descentralização foi a implementação de 31 subprefeituras, previstas desde a Lei Orgânica do Município de 1990, mas também é importante destacar a criação do instrumento do Orçamento Participativo.

Dentro da proposta de descentralização da gestão, os teatros, casas de cultura e biblioteca da SMC foram transferidos para as diferentes subprefeituras em que estavam localizados, com o objetivo de aproximar a população dos equipamentos públicos. Contudo, a política de descentralização implementada na gestão de Marta Suplicy encontrou dificuldades e não produziu o resultado esperado. A mudança era significativa, e representava um enorme desafio de gestão frente à centralização administrativa que tem sido peculiaridade das instituições públicas no Brasil.

De acordo com a análise de Eduardo Grin (2015), a maior inovação do modelo seria a intersectorialidade das políticas que seriam reunidas em sete coordenadorias temáticas, o que não funcionou a contento porque “a descentralização das políticas setoriais não foi uniforme. Cada secretaria comportou-se de forma diferente e essa falta de unidade administrativa foi causada pelo temor desses órgãos perderem poder para as regiões” (GRIN, 2015, p. 141).

Além disso, houve a permanência de uma estrutura dependente da atuação dos vereadores como atores necessários à construção de bases de poder regionais, o que resultou na utilização das recém-criadas subprefeituras como recurso político para construção de coalizões políticas. Com isso, se frustraram as expectativas de um deslocamento do poder político, que perdeu força ante a influência de práticas políticas arraigadas, contexto em que “a proposta de contrabalançar

o peso da democracia representativa com centros locais de poder apoiados na democracia participativa tornou-se secundária” (GRIN; LAMEIRÃO, 2019, p. 30).

Deve-se ainda agregar a esses fatores, segundo Grin, “o duplo comando ao qual estavam submetidas às coordenadorias locais: hierarquicamente ligadas ao subprefeito, mas dependentes da política oriunda da secretaria setorial. Tal desenho criou distintas áreas de poder e gerou impasses administrativos sobre o comando das políticas locais” (GRIN, 2015, p. 141).

Em relação ao objetivo mais amplo de democratização da gestão, o documento (Balanço de Gestão do mandato da prefeita Marta Suplicy⁵: destacava, para a área da Cultura, as iniciativas desenvolvidas com o propósito de democratizar o acesso à fruição e à produção cultural, assim como os investimentos realizados nos equipamentos da SMC, tanto em infraestrutura como em programação. Outras iniciativas importantes contempladas foram a inauguração da Galeria Olido, no Largo Paissandú, e a requalificação física, administrativa e programática realizada no Centro Cultural São Paulo, responsáveis pela ampliação do público usuário em 30%.

Além de ressaltar o papel importante desempenhado pelos equipamentos culturais (Casas de Cultura, Centro Cultural São Paulo, teatros) da SMC, o documento também destacava a criação dos Centros de Educação Unificados (CEU). Criados para atender finalidades educacionais, esportivas, culturais e de lazer, os CEU são equipamentos que integram a rede de equipamentos da Secretaria Municipal de Educação. As unidades criadas neste período eram equipadas com salas de teatro para 450 pessoas; salas multiuso com capacidade para 150 pessoas; bibliotecas com 10 mil volumes e capacidade para 30 mil; salas de dança; estúdios de TV e de rádio. Sua criação representou uma ampliação formidável da presença de equipamentos culturais em regiões bastante empobrecidas da cidade. A gestão compartilhada dos espaços entre as pastas da Educação e Cultura sempre foi, contudo, bastante difícil, inclusive pelas dificuldades da própria SMC em conseguir atender às questões operacionais, administrativas e logísticas de uma rede descentralizada de mais de quarenta unidades.

De todo modo não há dúvida de que a criação dos CEU representou, o surgimento de um circuito de espaços adequados para a realização de atividades artísticas e culturais nas periferias da cidade, o que permitiu não apenas a oferta de uma programação cultural elaborada pela SMC mas sua utilização por grupos e coletivos artísticos e culturais localizados nas regiões em que foram implantados, com resultados positivos para o desenvolvimento de seus processos criativos. Renato de Almeida e Marcello de Jesus expressam sua importância para as periferias:

Antes dos CEUs, as casas de cultura, criadas na gestão Luiza Erundina (1989-1992) já existiam e apoiavam a ação cultural na periferia. No entanto, após a criação dos CEUs, que chamaram a atenção pela quantidade de unidades nos extremos da cidade e pela qualidade de suas instalações, a ação cultural da periferia recebeu forte impulso (ALMEIDA; JESUS, 2021, p. 49)

Além disso, é importante destacar que as unidades dos CEU têm abrigado, historicamente, a realização do Programa Vocacional e do Programa de Iniciação Artística - PIÁ, importantes políticas de formação da SMC, parceria mais perene entre as pastas de Educação e Cultura. Posteriormente, a partir de 2016, a criação de uma rede de salas de cinema, através da SP Cine (empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo, criada em 2013), também iria garantir a oferta de uma programação cinematográfica de qualidade em diferentes unidades do CEU ⁶.

Cabe destacar alguns aspectos relativos ao Vocacional e ao PIÁ, cuja centelha que os inspirou está vinculada à gestão de Marta Suplicy. Inicialmente, é criado, em 2001, o Projeto Teatro Vocacional, no âmbito do extinto Departamento de Teatros da SMC. Tinha como objetivo propiciar a experimentação estética e o desenvolvimento de processos criativos, através da realização de atividades conduzidas por artistas-orientadores com experiência na linguagem teatral. Destinava-se a qualquer pessoa interessada com idade a partir de catorze anos, mas o propósito de contribuir para a formação estética, criativa e crítica de coletivos culturais já existentes – assim como auxiliar a formação de novos coletivos – sempre se fez presente como metodologia de ação e prática.

O sucesso desta iniciativa resultou em sua consolidação na SMC e na criação do Núcleo Vocacional – já sob a gestão do Departamento de Expansão Cultural, que seria criado em 2006, assim como na ampliação do programa para outras duas linguagens artísticas: Dança, em 2007, e Música, em 2008. Nos anos seguintes, seriam incorporadas ao programa as linguagens Artes Visuais, Artes Integradas e Literatura. Seriam também desenvolvidas, no âmbito do Vocacional, os projetos Vocacional Aldeias e Vocacional Apresenta.

A capilaridade do Vocacional, possível a partir da parceria com a Secretária de Educação, e a potência de seu projeto político-pedagógico, que propunha colocar a experimentação e a formação artísticas a serviço da reflexão dos participantes (os “vacionados”) sobre os seus respectivos territórios, gerou a adesão dos grupos e coletivos culturais atuantes nas periferias da cidade ao programa.

⁶ <https://www.circuitospcine.com.br/sobre-o-circuito-spcine/>

Da interação dialógica entre artistas-orientadores e os “vacionados” criou-se uma sinergia que teria resultados importantes na formação dos integrantes dos coletivos culturais, fato que seria percebido, inclusive, na pesquisa sobre o programa VAI, realizada em 2012:

o Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura, de importância reconhecida na cidade, tem sido bastante acessado pelos entrevistados no período anterior ao VAI, sendo valorizado e respeitado como política de iniciação. Muitos deles, principalmente na área teatral, passaram pelas vivências e orientações desse programa (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012, p. 97).

Em dissertação de mestrado sobre o Vocacional, Cláudia Alves Fabiano descreve que de maneira a interação entre artistas-orientadores e vacionados assumia e quais os seus impactos práticos enquanto política cultural, ao afirmar que o programa

“sempre teve como horizonte a diminuição ou mesmo a eliminação das fronteiras existentes entre as práticas teatrais profissionais e não-profissionais em teatro, colocando como baliza possível para essa equação a democratização dos meios de aprimoramento, estudo e reflexão em teatro, ou em outras palavras, a democratização dos meios de produção estética” (FABIANO, 2010, p. 40).

Por esses motivos, os dados disponíveis no Caderno de Consulta Pública do Plano Municipal de Cultura (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2016) não deixam dúvidas quanto a importância dos CEUs para a oferta cultural em diferentes pontos da cidade, uma vez que concentram a maior parte das equipes dos programas Vocacional e PIÁ, assim como boa parte das apresentações do Circuito Municipal de Cultura, ficando atrás apenas dos teatros distritais da SMC.

No entanto, a eleição de Marta Suplicy também seria fundamental para as aspirações da classe teatral. Logo em suas primeiras manifestações públicas, o então nomeado secretário municipal de cultura, Marco Aurélio Garcia, iria expressar suas críticas à política cultural em curso, que julgava fortemente identificada com a realização de eventos, e ao modelo de financiamento da produção cultural e artística a cargo de leis de incentivo que, segundo ele, seria condicionada aos humores e interesses do mercado.

Nesse contexto político e institucional, a organização e articulação tanto da classe teatral, conforme destacamos, como de grupos e coletivos jovens, terá como resultado o direcionamento das suas demandas para a arena legislativa e sua consolidação em legislações específicas, que iriam representar uma importante inovação no âmbito do fomento à produção cultural na cidade de São Paulo.

Inicialmente, é promulgada, em janeiro de 2002, a Lei nº 13.279, a partir de projeto de lei de autoria do vereador Vicente Cândido (PT), que institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", demonstração inequívoca da histórica capacidade de articulação da classe teatral e resultado das mobilizações que se seguiram ao lançamento do Manifesto Arte contra a Barbárie.

A consolidação de um programa de financiamento amparado por legislação específica que garantia a destinação anual de parte dos recursos orçamentários da SMC para a sua execução consistiu uma vitória expressiva para o movimento teatral, inclusive pelo reconhecimento de sua importância para a cidade, tendo em vista que "o Estado subvenciona instituições e associações que já existem no contexto das coletividades estampando nelas o selo do "interesse público" (BÉRA; LAMY, 2015, p. 2011).

Ao mesmo tempo, a Comissão Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, instituída em 2001, era palco de debates que envolviam gestores públicos, grupos e coletivos artísticos de jovens e entidades e organizações ligadas a pauta da juventude, concentrados na missão de preencher uma lacuna nas políticas públicas destinadas a essa faixa etária, e que resultou na promulgação da Lei 13.540/2003, que institui o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), a partir de projeto de lei de iniciativa do vereador Nabil Bonduki.

A partir da primeira edição do VAI, ocorrida em 2004, a Secretaria Municipal de Cultura passou a contar então com uma inovadora política de financiamento direto a projetos de criação, produção e difusão cultural, com resultados expressivos para a dinâmica cultural das regiões de maior vulnerabilidade social, foco principal do programa. Mas sua criação foi também o ponto de partida para fomentar o debate sobre diversidade cultural e direitos culturais no âmbito da SMC, assim como foi importante do ponto de vista da mobilização política dos atores do campo periférico da cultura, conforme apresentado mais adiante.

É fundamental destacar que a criação desses programas constituiu um marco importante porque representaram formas inovadoras das premissas de atuação da SMC e pactuou novas formas de relacionamento entre os agentes envolvidos. Nesse sentido, em trabalho dedicado à análise da Lei de Fomento ao Teatro e do programa Cultura Viva, realizado pelo Ministério da Cultura a partir da gestão de Gilberto Gil, Luciana Lima e Pablo Ortellado advogam que essas iniciativas inauguram um novo paradigma no financiamento das políticas culturais, oposto ao financiamento público (via edital, mas com foco no produto) e mercantil (via mecanismo de incentivo fiscal), tendo em vista se tratar de um modelo caracterizado pelo "financiamento do processo de produção e não do produto cultural e pela desburocratização da prestação de contas,

de maneira a preservar a flexibilidade do desenvolvimento dos projetos e a respeitar a informalidade dos agentes” (LIMA, ORTELLADO, 2013, p. 366). Essas premissas também se aplicam ao VAI.

Para finalizar este tópico, descreve-se mais detalhadamente a gestão do CCSP no período. A ampliação do seu público destacada no Balanço de Gestão, conforme apresentamos mais acima, é apenas um dos resultados positivos do processo de reestruturação e requalificação da qual foi objeto o CCSP. Conforme destacamos na introdução a este capítulo, coube a Carlos Augusto Calil a direção do equipamento durante os quatro anos em que Marta Suplicy esteve no cargo de prefeita, entre os anos de 2001 e 2004, portanto.

Ressalta-se que o programa de gestão colocado em ação no período, seguramente, serviu como um aprendizado acerca não apenas do funcionamento do CCSP, mas da própria SMC. Não era, contudo, a primeira experiência de Calil à frente de uma instituição cultural. Antes de assumir a direção do CCSP, havia ocupado os cargos de diretor e presidente da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes SA (1979-86) e de diretor da Cinemateca Brasileira (1987-92), período em que a instituição foi transferida para o local em que funciona até hoje. Além disso, cabe destacar que Calil havia sido assessor de Sábato Magaldi na própria SMC, durante os anos de 1975 a 1979.

Contudo, ao se tornar diretor do CCSP iria se deparar com os desafios de um equipamento de tal modo complexo que sua administração praticamente equivale a dirigir uma outra secretaria dentro da SMC. Uma boa definição do que representa o CCSP para a cidade, e que permite visualizar a complexidade que reveste sua gestão, é apresentada pelo próprio Carlos Calil na abertura do Relatório de Gestão referente ao período de sua gestão – documento fundamental, salienta-se, para a transparência das ações realizadas e sua difusão ao público mais amplo:

Uma instituição cultural pode assumir inúmeras configurações particulares. Sala de espetáculos, biblioteca, galeria de exposições, museu, centro de pesquisas, cinema, salão de conferências, pinacoteca, discoteca, gibiteca, projeto de arquitetura. Pode atender a diversos públicos: jovens estudantes, terceira idade, deficientes visuais, moradores de rua, etc. Pode estar bem inserida na malha urbana, servida por transportes públicos. Pode além de tudo incluir a paisagem no seu programa, ornada por jardins que estimulam a contemplação da natureza ou o idílio. Pois bem, tudo isto é o Centro Cultural São Paulo (CALIL, 2004, p. 3).

Em razão de suas características, demanda de quem estiver à frente da instituição lidar com as diferentes questões que envolvem a gestão de um grande equipamento cultural.

Administrar o CCSP pressupõe a necessidade de lidar com uma extensa agenda de programação cultural, a conservação e a extroversão de acervos, a gestão predial e de infraestrutura, os cuidados e os conflitos da convivência diária e direta com seu público e uma série de outras questões.

Em dados objetivos, trata-se de uma edificação de 46.500 m² de área construída, circundada por 13.000 m² de jardins e encravada entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de Maio, a poucos metros da Avenida Paulista. Conta com cinco salas de espetáculos, de diferentes tamanhos e configurações, dois pisos expositivos – Flávio de Carvalho e Caio Graco, que abriga a Sala Tarsila do Amaral, cinco bibliotecas e um formidável acervo, formado pela Coleção de Arte da Cidade, Arquivo Multimeios, Núcleo Memória (da Missão de Pesquisas Folclóricas e do Acervo Ronoel Simões) e Discoteca Oneyda Alvarenga.

A generosidade espacial do projeto do CCSP permite oferecer à cidade, na atualidade, além de todos estes espaços, outras áreas de lazer, convivência e circulação: jardins suspensos, restaurante, áreas de convivência, corredores e *foyer*. Esses espaços, historicamente, têm sido apropriados e reconfigurados a partir dos interesses e desejos de um público fiel, o que torna o CCSP um dos mais democráticos e libertários locais da cidade.

Contudo, a realidade em que se encontrava o equipamento ao início da gestão de Marta Suplicy se mostrara realmente desafiadora para o seu novo diretor e sua equipe, conforme se pode perceber a partir da leitura do citado Relatório de Gestão. Apesar de todo o seu potencial e da adesão do público, afirma o CCSP “esteve abandonado à própria sorte por mais de uma década. Sofreu do mal que um intelectual europeu diagnosticou para a América: a sina de passar da barbárie à decadência sem conhecer o seu apogeu⁷” (CALIL, 2004, p. 3).

Era necessário enfrentar problemas estruturais da edificação, melhorar as condições de trabalho das equipes e reformular a estrutura administrativa da instituição. Além disso, o diagnóstico da situação permitiu perceber que, além destes problemas, o CCSP operava com um desempenho aquém da sua capacidade, agravada pela ausência de recursos financeiros para

⁷ O então diretor do CCSP faz menção à passagem presente no livro *Tristes Trópicos*, de autoria de Claude Lévi-Strauss, cuja seção intitulada “São Paulo” se inicia com a seguinte redação: “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada”. LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 91. Mencionamos mais acima que o intelectual francês viveu na cidade de São Paulo durante a década de 1930, tendo colaborado com as ações do DCR de Mário de Andrade. Interessante ressaltar que, conforme salienta Carlos Calil, *Tristes Trópicos* é resultado direto da expedição realizada por Lévi-Strauss e sua esposa, Dina, ao interior do Mato Grosso, que fora financiada com recursos do DCR (CALIL, 2008).

o atendimento de todas as demandas necessárias ao funcionamento da instituição e pelo desequilíbrio no financiamento de suas principais linhas de atuação: a preservação do acervo e a programação, em prejuízo da primeira.

Para reverter a situação, se fez necessário pôr em prática uma série de ações, estabelecidas por meio de cinco eixos de intervenção: 1) reforma, adequação de espaços e conclusão do edifício, com atenção ao cumprimento das normas de segurança e acessibilidade; 2) preservação e divulgação do acervo; 3) aprimoramento administrativo e melhoria do atendimento ao público; 4) desenvolvimento de uma programação cultural multidisciplinar, com o estímulo de novos talentos e de uma ação educativa orientada para a formação de público; 5) modernização das bibliotecas abrigadas no equipamento.

Uma iniciativa importante para melhorar a capacidade financeira foi a reativação da Associação de Amigos do Centro Cultural São Paulo (AACCSP), que permanece em atividade até os dias atuais. A parceria com a AACCSP permitiu a captação de recursos através de leis de incentivo fiscal e, através da cessão de espaços para sua gestão, a implantação de um restaurante, do serviço de reprodução para os usuários das bibliotecas e de uma livraria, serviços que melhoraram o bem-estar do público. Além disso, a receita oriunda da exploração destes serviços era revertida para projetos desenvolvidos no CCSP.

Por fim, destaca-se o papel atribuído às equipes da instituição e sua importância na reconstrução da instituição, o que o autor também observaria, anos depois, em sua passagem pela SMC:

Fator diferencial é o grau de envolvimento dos funcionários com a sua instituição. No CCSP, o vínculo afetivo qualifica o trabalho e determina as relações interpessoais. Investir no aprimoramento profissional como estímulo foi a tônica nesse campo, que contemplou tanto servidores quanto prestadores de serviços terceirizados, tanto cursos de especialização em áreas técnicas de museologia quanto programas básicos como o de Letramento (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2004, p; 5)

Em entrevista para esse pesquisador, Carlos Calil relembra que, apesar do estado precário em que encontrou o CCSP, seu público se mantinha fiel, apesar das dificuldades, o que é representativo do sentimento de pertencimento e apropriação do espaço. Qualquer novo espaço que era criado, pela remoção de obstáculos diversos ao seu uso, era rapidamente tomado pelo público (CALIL, 2022). Com as melhorias implementadas, o que incluía a ligação direta do equipamento com a estação Vergueiro do Metrô, recuperava-se o ideal de acessibilidade e fluidez com o espaço público que era parte do projeto do CCSP.

Contudo, Marta Suplicy seria derrotada por José Serra nas eleições de 2014, e a administração municipal seria objeto de uma transição no qual se evocava o risco, em relação à política cultural, de retrocesso aos tempos do predomínio das leis de incentivo, com o esvaziamento dessas iniciativas. Afinal, o Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB), agremiação do candidato eleito, ocupara a presidência da República entre 1995 e 2002, período em que o Ministério da Cultura adotara as leis de incentivo como principal instrumento de atuação (CALABRE, 2009, p. 116).

Além disso, havia o temor quanto ao que se esperar em relação aos programas VAI e de Fomento ao Teatro: ainda que amparados em marcos legais que tornava mandatória a sua execução, eram incipientes dentro da Secretaria. As análises mais pessimistas, contudo, se desarmariam com a nomeação de Emanuel Araújo, importante artista brasileiro e que havia realizado uma ótima gestão à frente da Pinacoteca, além de haver criado o Museu Afro Brasil, ao cargo de secretário municipal de cultura.

Contudo, com pouco mais de quatro meses à frente da SMC, Emanuel Araújo anunciava, em carta enviada ao Prefeito que chegaria ao conhecimento público, a sua demissão do cargo, em meio a críticas a José Serra por projetos anunciados e ao estado precário em que, afirmava, encontrou a pasta que assumira. Em meio à sua estrepitosa saída de Emanuel Araújo do comando da SMC, Carlos Calil, que ainda comandava o CCSP no início do governo de José Serra, à espera de um substituto que permitisse a realização de uma transição, foi convidado a assumir a SMC, dando início à uma gestão que duraria até o final de 2012.

1.4 Carlos Calil: reorganização institucional e ampliação do protagonismo

Nomeado secretário em meio ao incêndio provocado pela saída abrupta de Emanuel Araújo, em maio de 2005, o convite inesperado trouxe-lhe a certeza, afirmou em entrevista, de que se iniciava ali o seu inferno astral⁸. Seguramente, havia se deparado no CCSP, conforme apresentado anteriormente, com problemas semelhantes àqueles vivenciados por seu antecessor. Por esse motivo, se encontrava mais familiarizado com a burocracia da gestão municipal, fato que contribuiria no enfrentamento de um quadro realmente pouco promissor. No balanço dos primeiros quatro anos de sua gestão, publicado em 2008, daria testemunho dos desafios que precisara enfrentar. Em suas palavras:

⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1204200536.htm>

tornara-se indispensável recuperar a iniciativa do poder público, visando à prestação de serviço público de melhor qualidade e a preservação das coleções, dos edifícios e equipamentos. Ampliar o orçamento, adquirir prestígio no centro do governo. Inverter a tendência de baixa. E sinalizar a mudança de postura, contra o desânimo geral dos funcionários, descrentes de fantasias redencionistas (CALIL, 2008, p. 4).

Para dar conta desses objetivos afirmava ter como meta atuar de forma revolucionariamente conservadora⁹, com foco na gestão, na descentralização administrativa e operacional e na recuperação financeira e orçamentária da SMC. No relatório de gestão da SMC para o período 2005-2008, a exemplo do que havia sido proposto por Calil à frente do CCSP, se afirmava a necessidade de buscar equilíbrio entre a programação e os investimentos na infraestrutura física e nos acervos, objetivo que seria perseguido a partir das seguintes diretrizes de longo prazo:

- Recuperação da iniciativa do poder público;
- Recuperação e valorização dos equipamentos públicos;
- Foco na gestão da cultura;
- Ampliação dos recursos orçamentários;
- Valorização da cultura jovem;
- Investimento na formação profissional;
- Fomento à produção artística;
- Universalização da expressão artística;
- Preservação do patrimônio arquitetônico, da infraestrutura dos imóveis e acervos culturais;
- Preservação/recuperação do espaço urbano;
- Reurbanização humana do espaço público;
- Projetos em parceria e extroversão dos acervos públicos;
- Prestação de serviço público de melhor qualidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 11)

Desse modo, é possível perceber que foi implantado na SMC um programa de gestão em moldes muito semelhantes ao que havia sido realizado no CCSP, já que se tratava de resolver problemas de natureza similar, posto que em escala muito maior.

Os equipamentos da SMC estavam em péssimas condições estruturais, resultado de anos de ausência de investimento em manutenção. Os teatros distritais e mesmo o Theatro Municipal de São Paulo encontravam-se defasados tecnologicamente, tornando a programação condicionada à infraestrutura existente. Havia a necessidade de organização administrativamente a SMC, para que fosse possível melhorar a gestão dos seus departamentos. Além disso, era preciso cuidar dos programas de fomento recém-criados e estruturar o financiamento à produção artística, de modo geral.

⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0207200510.htm>

Um das primeiras iniciativas foi trazer novamente para a administração da SMC os equipamentos que haviam sido transferidos para as subprefeituras. A proposta de gestão descentralizada desses equipamentos havia resultado no seu afastamento das iniciativas e diretrizes de política cultural da SMC. Desse modo, foi proposto o retorno desses equipamentos para a administração direta da SMC, o que ocorreu em relação às bibliotecas e teatros, mas não para as casas de cultura, que permaneceram sob a gestão das subprefeituras.

Do ponto de vista administrativo, foi implementado um projeto de reorganização administrativa, dotando de autonomia operacional equipamentos culturais de grande porte e ou os agrupando no interior de estruturas mais amplas, além daquelas que desempenhavam atividades meio. Nesse sentido, a Biblioteca Mário de Andrade se tornou Departamento, e o Centro Cultural da Juventude – CCJ, criado em 2005, já nasceu com esse estatuto. Além disso, fora criado, em 2005, o Departamento de Expansão Cultural, junção de outros dois departamentos – de teatros e de ação cultural regionalizada.

Desse modo, em 2012, ao final da gestão, a SMC contava com oito departamentos (Administração e Finanças, Expansão Cultural, Patrimônio Histórico, Arquivo Histórico, Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural da Juventude, Sistema Municipal de Bibliotecas) e abrigava o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico (Conpresp) – com as funções de fiscalização e regulamentação – e a Fundação Theatro Municipal.

A adoção de mecanismos mais rigorosos para acesso aos recursos da Lei Mendonça, considerada demasiadamente liberal no uso dos recursos orçamentários, tendo em vista que não contemplava inicialmente nem análise de méritos dos projetos incentivados, incluiu a criação de uma Comissão de Averiguação e Avaliação de Projetos Culturais, criada para avaliar se, de fato, era imprescindível o financiamento público para a realização dos projetos propostos. Durante os quatro primeiros anos de sua gestão, os valores executados através desse mecanismo diminuíram de R\$ 8,2 milhões (2005) para R\$ 5,3 milhões (2008), ao passo que se fortalecem e ampliam os programas de fomento direto às linguagens artísticas – além dos programas VAI e Fomento ao Teatro, foi criado o Programa de Fomento à Dança (instituído através da Lei nº 14.071, de 2005), cuja proposição fora articulada por atores do campo da dança contemporânea, inspirados na bem sucedida iniciativa de institucionalização do financiamento à linguagem teatral. Em comum, é importante destacar, os programas contavam com editais públicos e seleção de projetos por meio de comissões de especialistas em cada área específica.

Ao mesmo tempo, foi executada uma política de recuperação do patrimônio público, através da requalificação de parte significativa dos 120 equipamentos culturais (entre

bibliotecas, centros culturais, teatros, casa históricas) e de conservação e extroversão dos acervos públicos. O cuidado com os acervos e com a infraestrutura predial costuma constar entre as últimas prioridades dos programas de política cultural. Acervos tendem a ficar ainda mais relegados a segundo plano. Em geral recebem não mais que o mínimo para sua manutenção, sem merecer cuidado especial ao seu acondicionamento, tratamento, catalogação e extroversão. Investimentos na infraestrutura física dos equipamentos costumam custar caro, dão imenso trabalho e levam tempo para que os resultados se concretizem. Por isso, merece destaque a adoção de medidas abrangentes nestas duas áreas, o que foi facilitado pelo longo período em que Calil esteve à frente da SMC.

É evidente que uma das principais funções de uma secretaria de cultura é oferecer uma agenda de programação cultural à população, e há enorme pressão da própria classe artística para que isso ocorra, mas é preciso um equilíbrio entre as áreas, o que já fora percebido por Calil à frente do CCSP.

Desse modo, Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade e Theatro Municipal, por exemplo, equipamentos de grande porte e patrimônios afetivos da população, dada sua centralidade espacial e simbólica, foram objeto de projetos detalhados de requalificação e restauro. Projetos de requalificação do CCSP que não puderam ser implementados por Calil enquanto diretor deste equipamento – como a requalificação das salas de teatro, por exemplo – seriam retomados e finalizados durante o seu mandato como Secretário. Outro projeto importante foi a construção da Praça das Artes, conjunto arquitetônico localizado entre a Avenida São João e a Rua Conselheiro Crispiniano que passou a abrigar as novas escolas municipais de música e dança, obra que contemplou o restauro do icônico edifício do Conservatório Dramático e Musical.

Dois importantes centros culturais foram criados no período de sua gestão: o Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ) – importante equipamento destinado ao desenvolvimento de políticas com foco nesse segmento populacional – e o Centro de Formação Cultural de Cidade Tiradentes (CFCCT). A implantação definitiva do CFCCT, contudo, seria realizada pela gestão seguinte, já que a construção só foi finalizada junto ao término de sua gestão.

Entretanto, algumas notas sobre a criação do CFCCT são importantes de serem mencionadas. Localizado em um dos distritos mais recentes da cidade, resultado de um processo brutal de segregação da população, está localizado a trinta quilômetros do centro da cidade, tendo sido constituído por uma população que anteriormente residia em áreas mais

centrais da cidade, realocada na região em conjuntos habitacionais que, uma vez mais, não se fizeram acompanhar dos serviços sociais necessários.

Essa população que levou para lá um rico patrimônio cultural acumulado a tantas mãos, o que fez do distrito espaço de potentes manifestações culturais. Não é fortuita a força do *rap* e do *hip hop* em Cidade Tiradentes, assim como do samba. A primeira posse de *rap* da cidade, Aliança Negra Posse, surge neste distrito, em 1988. Essa efervescência criativa é evidente na análise do alto número de projetos financiados pelo VAI na região, desde o seu início.

Contudo, as imensas carências do distrito eram notórias, o que levou a comunidade a demandar a construção de um equipamento cultural que fosse um espaço de lazer, mas que congregasse outras duas funções: servir como local de formação cultural, no sentido mesmo da oferta de opções de cursos profissionalizantes no campo da cultura, e que contasse com um centro de memória que pudesse agregar a história do distrito e de sua população. Estas reivindicações foram o centro do programa de uso do espaço, que criou áreas de lazer facilmente apropriadas pela população local, dada a generosidade espacial do equipamento, desenhado para contemplar uma grande praça, com pista de skate e um pequeno bosque.

É importante salientar que a bem-sucedida política de reforma e requalificação de quase toda a rede de equipamentos da SMC só foi possível por conta do financiamento para a sua realização, para o qual concorreram recursos orçamentários da pasta, do FUNDURB, de empréstimos do Bando Interamericano de Desenvolvimento – BID para ações no centro da cidade, do governo do Estado e mesmo de outros países, caso do CFCCT e a região de Île-de-France, do governo francês. Os recursos recebidos do governo francês foram importantes como pontapé do projeto, que também recebeu um aporte de R\$ 3 milhões do Governo do Estado de São Paulo, mas a maior parte de recursos foi do Tesouro Municipal.

Em relação ao uso do espaço público, fora criada, em 2005, a Virada Cultural, evento que ocupava o centro da cidade e outros palcos distribuídos pela cidade durante 24 horas. Sua criação somava esforços ao processo de retomada do centro histórico da cidade, ao permitir a ocupação desta região que havia se tornado estigmatizada como perigosa no imaginário da população. O evento havia permitido a suspensão desse estigma durante sua realização, transformando o centro em local de um pouco usual congregar de classes sociais e de contemplação do espaço público.

Em que pese a existência de ocorrências policiais naturais a grandes aglomerações, as edições da Virada foram se consolidando como momentos de afirmação do direito à cidade e de valorização do centro como patrimônio de toda a população. Importante destacar que, logo em sua segunda edição, o evento correu o risco de não se realizar, ante a ameaça de repetição,

durante a Virada, dos atentados que foram impetrados pela facção criminosa Primeiro Comando Capital (PCC) em diferentes pontos da cidade na semana que a antecedeu. O público, contudo, confiante na decisão do prefeito Gilberto Kassab de manter a sua realização, aderiu ao evento: “A Virada Cultural acabava de ganhar o aval do público, da imprensa e dos artistas que dela participavam. Não se pode desprezar o caráter emblemático desse batismo de fogo” (CALIL, 2008, p. 7-8).

Contudo, longe do centro, o descompasso da atuação das subprefeituras em relação às ações da SMC era evidente. É preciso lembrar que durante a gestão de Gilberto Kassab todas as subprefeituras chegaram a ser dirigidas, simultaneamente, por oficiais reformados da Polícia Militar. Neste contexto, não apenas artistas de rua, coletivos culturais e organizadores de festas populares e mesmo projetos desenvolvidos com recursos da própria SMC e iniciativas realizadas no âmbito do VAI sofreram com a incompreensão e repressão dos funcionários da Prefeitura, mas projetos desenvolvidos com recursos da própria SMC foram vítimas. Um caso se tornou emblemático. Em 2010, por meio do Departamento de Expansão Cultural, a SMC lançou um Chamamento Público para a seleção e financiamento de projetos de artes plásticas, realizados em espaços públicos e ao ar livre, inédito na cidade de São Paulo. Denominado “Arte na Cidade”, o edital selecionou sete projetos, entre obras individuais ou conjunto de intervenções, todos de artistas brasileiros, à um custo total de R\$ 1,2 milhão: “Nuvem”, de Eduardo Coimbra; “Clara-clara”, de Laura Vinci; “Projeto para uma Pintura com Temporal 6”, de Thiago Rocha Pitta; “Canteiro de Operações”, de José Resende; “O Descanso da Sala”, de José Spaniol; “Cartografitti”, de Mauro Sérgio Neri; e “Tamanduateí”, de Paulo Camilo Penna.

O projeto proposto e coordenado pelo Agente Marginal Mauro Sergio Neri da Silva (denominação a que se atribuí o artista), com a participação do coletivo Imagem, consistia na realização de uma série de intervenções artísticas em 21 locais estratégicos, a partir de um recorte específico no mapa da cidade de São Paulo – daí a denominação “Cartografitti”. O projeto, contudo, seria objeto das tensões que recobrem o grafite, muitas vezes erroneamente confundido com a pixação, portanto, uma manifestação cultural que conta com um histórico de incompreensão e combate por parte do poder público, embora seja característica do tecido urbano da cidade de São Paulo.

É preciso lembrar que uma das principais bandeiras da gestão de Gilberto Kassab foi o projeto Cidade Limpa¹⁰, responsável por colocar em ação um bem-sucedido programa de

¹⁰ Anos depois, em 2017, o nome do projeto de Gilberto Kassab serviu de inspiração para João Dória, que derrotou Fernando Haddad na disputa pela Prefeitura de São Paulo nas eleições realizadas em 2016. Mal iniciada a sua

despoluição visual da paisagem urbana de São Paulo, através do estabelecimento de regras mais claras, e mais restritivas quanto à metragem e quantidade para os anúncios e espaços dedicados à exploração publicitária, inclusive das fachadas das edificações, e o combate aos materiais irregulares. Contudo, outras iniciativas de sua gestão também podem ser inscritas dentro de uma política de ordenamento do espaço público objeto de muitas críticas pelo seu caráter autoritário e inibidor do uso do espaço público.

Neste contexto, vários trabalhos do Cartografitti apagados pelas equipes das subprefeituras. Instalou-se assim uma situação que seria cômica não se trata-se de um embate entre secretarias de uma instituição. De um lado, a SMC financiando um projeto, selecionado através de um edital público, portanto, chancelando-o enquanto objeto do interesse público e, do outro, representantes da Prefeitura realizando o apagamento dos grafites. À época, em reunião na SMC, o então secretário Carlos Calil narrou a irônica e precisa contraofensiva que que o coletivo Irmagem colocou em ação, e que encontrei posteriormente nas páginas do trabalho de Guilherme Aderaldo sobre os coletivos visuais da periferia: “os artistas, após terem as pinturas apagadas com uma tinta cinza, utilizada pelos funcionários da mesma prefeitura que os havia subsidiado, passaram a escrever, nesses espaços, frase irônicas como: ‘prefeitura paga e apaga’” (ADERALDO, 2017, p. 239)

Apesar destes embates, ao final da gestão de Carlos Calil era possível inferir um estado de coisas bem diferente daquele em que havia encontrado a Secretaria. Do ponto de vista orçamentário, o montante executado ampliara-se 125% entre 2005 e 2012, saltando de R\$ 176 milhões para R\$ 395 milhões, em que pese a diminuição de 20% do quadro de servidores corrida no período (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012b).

A diminuição do quadro de servidores foi mitigada, em boa medida, pelas ações de qualificação e treinamento postas em prática para o conjunto das equipes, assim como havia ocorrido durante sua gestão à frente do CCSP, bem como com a melhoria dos procedimentos administrativos. Além disso, salientamos a nomeação de servidores de carreira em posições de

gestão, Dória faria alarde ao anunciar o projeto Cidade Linda, e encampar ações destinadas à cobrir de tinta cinza pixações e grafites. O próprio prefeito, paramentado a caráter, estratégia que iria repetir em outros momentos, tomou parte do mutirão de limpeza que apagou os murais existentes na Avenida 23 de Maio, próximo à chegada da Avenida Paulista, sob a justificativa de estarem desgastados ou danificados por pixações. A iniciativa, contudo, foi precipitada e as possíveis críticas à sua execução muito mal avaliadas, o que seria reconhecido por João Dória posteriormente. Amplamente criticada pelo caráter autoritário e absolutamente desnecessário, os resultados da ação foram massivamente compartilhados nas mídias sociais, o que obrigou o então prefeito ao recuo de contratar novamente a pintura dos murais. Como resultado, João Dória e a Prefeitura seriam condenados pela Justiça de São Paulo ao pagamento de indenização pela remoção dos grafites e conseqüente dano ao patrimônio cultural da cidade.

comando, o que se mostrou importante tanto para motivar as equipes como para permitir que a memória institucional da Secretaria pudesse sobreviver.

Por fim, se é certo que a gestão de Carlos Calil teve como um dos focos principais a requalificação administrativa e da rede de equipamentos culturais, também é verdade que foi durante sua gestão que os programas de fomento ao teatro e a dança se consolidaram, sem interferências políticas e contando com a participação das representações organizadas dessas classes artísticas em suas comissões de seleção. No caso do fomento à dança, por exemplo, a seleção da comissão se dá em eleição pelos proponentes dos projetos apresentados, a partir dos candidatos inscritos.

Além disso, conforme apresentamos mais acima, houve uma importante substituição dos recursos destinados ao incentivo fiscal em prol dos programas de fomento. Entre os anos de 2005 e 2012, o financiamento às linguagens artísticas do teatro e da dança, assim como aos projetos do VAI foi sendo progressivamente ampliado. Segundo dados do Relatório de Gestão 2009-2012, o programa de Fomento ao Teatro recebeu investimento de R\$ 51 milhões, sendo que “cada ano, os recursos disponíveis foram incrementados, passando de R\$ 11,6 milhões para R\$ 14,6 milhões” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012b, p. 43). Em relação ao programa de Fomento à Dança, o documento dá conta de que “foram investidos cerca de R\$23 milhões de forma crescente: de R\$ 4,7 milhões, em 2009, para R\$ 8,4 milhões, em 2012” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012b, p. 44). O relatório também destaca a trajetória crescente de investimento no programa VAI: entre os anos de 2005 e 2008, foram investidos, no total, R\$ 6,7 milhões. No período de 2009 a 2012, esse montante saltou para R\$ 11,4 milhões (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012b).

Em dezembro de 2012, Fernando Haddad, eleito para suceder a Gilberto Kassab no comando da Prefeitura de São Paulo, anunciava o nome do ex-ministro da Cultura Juca Ferreira como titular da pasta da Cultura. Anunciava-se no horizonte uma gestão na qual caberia à cultura maior protagonismo como projeto político, com a retomada da cidadania cultural como narrativa institucional, em estreita ligação com a retomada do espaço público, superando o tensionamento que havia sido observado durante a gestão de Gilberto Kassab.

Contudo, ao término da gestão de Carlos Calil, a SMC se encontrava estruturada para desenvolver uma política cultural que contemplasse essas perspectivas, contrariamente ao que havia sido o contexto encontrado pelos seus ocupantes durante as gestões de Luiza Erundina e Marta Suplicy. Agora, o alargamento das concepções de cultura, fazer cultural e das próprias políticas culturais já era uma realidade: a execução bem-sucedida de edições dos programas de

fomento às atividades artísticas e da Virada Cultural pode ser considerada símbolos importantes dessa mudança institucional.

1.5 Juca Ferreira, Nabil Bonduki e Rosário Ramalho: cidadania cultural e fomento às periferias

O anúncio da nomeação do ex-ministro da Cultura Juca Ferreira como secretário de cultura da gestão de Fernando Haddad causou certa surpresa, já que o programa de cultura da sua candidatura havia sido coordenado por Vladimir Safatle e Ricardo Musse, nomes que vinham sendo cotados como prováveis titulares da pasta. Juca Ferreira, embora um nome bastante conhecido no meio cultural, nunca havia morado em São Paulo, mas a notícia de sua indicação foi, de modo geral, bem recebida, em razão do reconhecimento de sua experiência à frente do Ministério da Cultura. A importância de um ex-ministro da Cultura com ampla trajetória no campo da cultura também sinalizava a importância que a SMC poderia assumir no governo Haddad, especialmente para a agenda de valorização e retomada do uso do espaço público, a promoção de políticas de participação social e de fortalecimento da diversidade cultural.

Assim que assumiu o cargo de Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, em janeiro de 2013, Juca Ferreira anunciou a realização de um programa de escuta e diálogo, chamado #existediálogoemSP, que contaria com a realização de uma série de encontros abertos, com a participação da sociedade civil e governo municipal. A ideia era apresentar as propostas da SMC para o período, mas, mais importante, criar espaço para momentos de escuta e vocalização de demandas de agentes da sociedade civil.

Entre janeiro e dezembro, ocorreram diferentes encontros, cada um com uma pauta específica. Dentre as contribuições apresentadas pela sociedade civil, duas reivindicações se salientaram rapidamente, vocalizadas especialmente pelos agentes identificados com o campo cultural da periferia: o retorno imediato das Casas de Cultura para a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura e a retomada da gestão compartilhada, junto a Secretaria de Educação, dos espaços destinados às atividades culturais disponíveis nos Centros Educacionais Unificados (CEU). Com relação à retomada da gestão compartilhada, as reivindicações salientavam a necessidade de uma política de uso das salas de teatro para e o oferecimento de uma programação cultural regular, realizada pela SMC, mas contando com a participação dos agentes e grupos locais na curadoria e na grade de programação.

O que estava sendo proposto, contudo, era não apenas o retorno dos equipamentos, mas a construção de uma gestão coletiva dos equipamentos, com a instituição de conselhos gestores e a nomeação de pessoas para cargos de coordenação com atuação no território e no campo da cultura, de maneira a garantir que as decisões possam abarcar as dinâmicas culturais locais. Numa cidade tão diversa quanto geograficamente dispersa como São Paulo, é fundamental para a administração pública municipal construir mecanismos para mapear os diferentes territórios e conhecer suas carências e necessidades.

Essas propostas se faziam presente, de forma bastante vigorosa, na 3ª Conferência Municipal de Cultura, realizada ainda em 2013, e que tinha como objetivo reforçar a construção colaborativa de políticas públicas inaugurada com os encontros do #existediálogoemSP. Dessa forma, as falas apresentadas durante as edições deste programa de escuta e diálogo pré-anunciavam os debates e reivindicações que seriam expressas durante a realização da Conferência, do qual tomaram parte, em peso, os atores e agentes do campo cultural: “A tônica dos grupos de discussão foi fortemente conduzida por representantes das culturais populares e das periferias, bem como outros grupos tradicionalmente excluídos, que estavam presente em maior proporção do que os representantes das classes artísticas” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2014, p. 62).

Seguramente, reconheciam na iniciativa um fórum fundamental para se fazerem ouvir e para influenciar a condução das políticas que seriam postas em prática nos anos seguintes. Na disputa pela construção da agenda política da SMC, empregavam o capital social que vinham historicamente constituindo de forma coletiva, e que se ganharia a forma do Movimento Cultural da Periferia, cujos desdobramentos serão abordados mais adiante.

Durante a III Conferência Municipal de Cultura, foram eleitas 30 propostas prioritárias. O balanço oficial sobre todo o processo de debates ocorrido no âmbito dessa Conferência ressalta, com destaque, três grandes eixos que permitem alinhar as diferentes propostas apresentadas pelos participantes: cidadania cultural, território e identidade e gestão e planejamento de políticas culturais. Em conjunto, esses eixos traduzem as aspirações e demandas dos atores do campo cultural, assim como também são representativos da compreensão dos processos sociais mais amplos relacionados ao fazer cultural, aos direitos de cidadania e ao contexto de enormes transformações no campo das identidades (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2014).

Apresenta-se, como exemplo, as dez propostas prioritárias eleitas durante a última destas conferências, realizada em 2013:

Quadro 1: Propostas prioritárias eleitas na III Conferência Municipal de Cultura, 2013.

Proposta	Descrição	Total de votos recebidos
1 Reestruturação da Secretaria Municipal de Cultura	Reestruturar a Secretaria Municipal de Cultura e ampliar seu quadro de funcionários por meio de concursos públicos e plano de carreira e promover a formação continuada para funcionários, gestores dos equipamentos culturais e dos CEUS, supervisores de cultura das subprefeituras e conselheiros, garantido a ocupação dos cargos por profissionais da área da cultura, sem terceirização dos serviços e equipamentos culturais.	215
2 Lei de Fomento à Periferia	Instituir uma Lei de Fomento à Periferia que vise a estruturação e potencialização de coletivos artísticos da periferia sem delimitação de linguagens e dotação orçamentária própria com reajuste anual previsto na lei.	210
3 Prêmios para o teatro	Fomentar o teatro, aprovando imediatamente o Prêmio Teatro Brasileiro no nível federal e o Prêmio José Renato Pécora de Teatro no nível municipal.	186
4 Mapeamento e ocupação de espaços ociosos	Mapear e regularizar os espaços públicos, privados (e/ou tombados) ociosos, para serem ocupados e revitalizados por grupos culturais, com fins de utilização, através de concessão de uso, desapropriação ou instrumento jurídico pertinente.	181
5 Casas de Cultura	Retomar as Casas de Cultura para a SCM. Assim como transformar o decreto por subprefeitura de regulamentação das mesmas em Lei e com orçamento próprio, tendo como meta a destinação de uma Casa de Cultura e uma biblioteca pública por distrito.	162
6 Cultura e Educação	Desenvolver políticas públicas intersetoriais entre as secretarias de cultura e educação que promovam intercâmbio transdisciplinar e transversal de cunho afirmativo, corroborando com as leis federais 10639/2003 e 11645/2008 e promovendo a qualificação de professores e arte-educadores para fortalecimento e valorização da diversidade e identidades culturais.	145
7 Financiamento à cultura	Criar imediatamente o Fundo Municipal de Cultura e extinguir os mecanismos de renúncia fiscal, redirecionando tais recursos para o fundo.	140
8 Programas de fomento	Ampliar os recursos dos programas VAI e do fomento ao teatro e à dança.	134
9 Orçamento da cultura	Aprovar o orçamento público para a cultura com garantia mínima de 2% dos orçamentos municipal, estadual e federal, com ampliação para 5% em 10 anos.	127
10 Cultura Digital	Promover a democratização da cultura digital incluindo o fomento para a criação e a manutenção de: rádios e televisões comunitárias, web rádios e web TVs comunitárias; e a descentralização da produção da informação. Ampliar também o circuito de produtos audiovisuais não comerciais, criando cotas para sua exibição em televisões de concessão pública, em transportes públicos e outros meios.	127

Fonte: Adaptação do autor (2023), de: VAL, Ana Paula do; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa, OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; PINTO, Viviane Cristina. (Orgs.) Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: SMC, 2014. 100p.

Nesse sentido, é digno de nota que a proposta mais votada tenha sido de caráter estrutural, sem vinculação às questões do campo da cultura ou interesses específicos. Tal fato

é sintomático da maturidade dos atores que tomaram parte da Conferência, tanto quanto da compreensão da existência de gargalos administrativos para a gestão da SMC.

A participação decisiva dos representantes das culturas populares e das periferias resultou na aprovação de duas propostas representativas das reivindicações destes atores: a criação, em lei, de um programa de fomento à periferia e, dando continuidade às reivindicações apresentadas desde os encontros do #existediálogoemSP, o retorno das Casas de Cultura à SMC. Ambas as propostas despontavam como reivindicações estratégicas, evidenciando uma movimentação que ganharia força nos meses seguintes, até resultar no atendimento destas propostas. A trajetória das Casas de Cultura e da criação do programa de fomento à periferia estão descritos, mais detalhadamente, no capítulo quatro.

Dado interessante a destacar, sintomático da demanda por equipamentos culturais na cidade de São Paulo, é o fato de que a proposta de realização de um mapeamento de espaços ociosos que pudessem ser apropriados para a utilização pela população e pelos coletivos culturais já havia aparecido nas deliberações da 1ª e 2ª Conferências de Cultura, realizadas em 2004 e 2009.

Ainda no contexto da Conferência, a organização da classe teatral irá consolidar a proposta de criação do Prêmio Zé Renato, cujo nome homenageava o diretor teatral paulistano José Renato Pécora, falecido em 2011, na terceira posição entre as propostas prioritárias. Pouco depois da Conferência, em janeiro de 2014, o prêmio seria efetivamente instituído, através da promulgação da Lei nº 15.951.¹¹

Sinal inequívoco de seu prestígio e capacidade de articulação, os atores do campo teatral saíam novamente na vanguarda com a formalização, em lei, de uma segunda modalidade de financiamento público à produção teatral na cidade, em complemento ao Programa de Fomento ao Teatro. O objetivo do prêmio, segundo a SMC, seria o de “apoiar núcleos artísticos e pequenos e médios produtores independentes com vistas à produção de espetáculo e realização de temporada ou circulação na cidade de São Paulo” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2014, p. 48).

A 3ª Conferência Municipal de Cultura também deve ser lembrada como um importante marco da política de promoção de participação social instituída pela SMC, cujo objetivo era permitir a construção coletiva e colaborativa das políticas culturais na cidade de São Paulo. Pode-se afirmar que o ponto culminante desta política foi a inédita elaboração de um Plano

¹¹ O projeto de lei de que deu origem à referida lei foi proposto através do Projeto de Lei nº 459/13, de autoria dos vereadores José Américo (PT), Floriano Pesaro (PSDB), Orlando Silva (PC do B) e Reis (PT).

Municipal de Cultura, cujo objetivo era estabelecer mecanismos para um planejamento de longo prazo das ações da cultura no município.

O processo de sua elaboração foi realizado durante os meses de fevereiro a maio de 2016, e contou com as contribuições de 2.600, que participaram de audiências públicas, consulta pública on-line e reuniões intersecretariais¹². Contudo, a formalização do Plano Municipal de Cultura somente através do Decreto nº 57.484, publicado no Diário Oficial da Cidade em 30 de novembro de 2016, ao final do mandato do Prefeito Fernando Haddad, fragilizou a sua implantação. Ao não ser instituído através de lei específica junto ao Legislativo, o que tornaria mandatória a sua execução, abriu-se caminho para que, ainda hoje, decorridos quase dez anos de sua consolidação, o Plano não tenha sido posto em prática pela SMC.

De todo modo, é necessário ressaltar que, numa conjuntura política marcada pelo fortalecimento de uma cultura institucional de reconhecimento do direito à cidade e à diversidade, as ações da SMC assumiram uma perspectiva diretamente alinhada ao conceito de cidadania cultural, em resposta às demandas surgidas nas diferentes escutas realizadas junto à sociedade civil. Agendas que seriam amplamente fortalecidas e se constituiria um dos eixos norteadores da gestão, o que está expresso no editorial que abre o relatório de gestão do período, sob o título “São Paulo, território da cultura”:

A ocupação do espaço público como território para desenvolvimento de diversas práticas cidadãs foi um conceito estratégico que permeou as ações e políticas desenvolvidas entre 2013 e 2016 pela Secretaria Municipal de Cultura. Não é à toa que este é o tema que abre a edição especial do guia EmCartaz, que traz um resumo das principais ações realizadas nos últimos quatro anos (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2016, p. 1).

Igualmente, foi amplamente celebrado o aumento da ocupação do espaço público, com destaque para a institucionalização e o fortalecimento do Carnaval de Rua, e a realização de iniciativas desenvolvidas em parceria com outras secretarias municipais. E a perspectiva territorial ganhava centralidade, conforme salienta Luciana Piazzon Lima, que atuou na assessoria da SMC durante a gestão de Fernando Haddad:

Retomando conceitos e experiências anteriormente existentes, a atuação da Secretaria Municipal de Cultura buscou a territorialização das políticas culturais e o fortalecimento da cidadania cultural, sobretudo por meio da descentralização de equipamentos e da oferta cultural e da distribuição dos recursos de editais. A ideia de uma política de articulação territorial transversal a todas as áreas, projetos e iniciativas da SMC previa a construção

¹² <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/decreto-institui-sistema-e-plano-municipal-de-cultura>

de uma estratégia que buscasse o fortalecimento das políticas culturais em cada território – incluindo as ações de programação, formação e fomento às atividades culturais e artísticas (LIMA, 2018, p. 68)

O que importa salientar, novamente, é o fato de que quando Juca Ferreira assume a SMC, encontra em atuação equipes acostumadas com o debate sobre a promoção da diversidade e as desigualdades territoriais, e uma instituição que já vinha produzindo inovações institucionais importantes. O caminho para a ampliação das políticas de fomento às dinâmicas culturais, com foco antes no território do que nas linguagens artísticas, já estava sedimentado.

Juca Ferreira havia sido Ministro da Cultura, e agregou a essa equipe sua experiência com o Programa Cultura Viva, que já havia se configurado um bom exemplo de política pública orientada a partir desta perspectiva. Através da articulação com associações da sociedade civil, o programa havia "conseguido, com certo êxito, proporcionar o acesso destes agentes a recursos públicos, facultando fortalecimento e reconhecimento de circuitos culturais com bases comunitárias e associativistas" (SILVA; ARAUJO, 2010, p. 38). Os pontos de cultura constituíam, à época, o eixo principal do programa, sendo classificados como "unidades de produção, recepção e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais" (op. cit., p. 39).

Durante esse período, em continuidade às iniciativas de financiamento da produção cultural postas em marcha nos anos precedentes, demandas oriundas de segmentos importantes da sociedade civil mobilizaram novamente a atenção de gestores e lideranças políticas, vocalizaram-se nas arenas políticas e resultaram na consolidação de um conjunto ainda mais significativo de políticas culturais nas áreas de fomento às linguagens artísticas, à diversidade e à cidadania cultural.

O fato é significativo, pois representou a entronização de novos atores que vinham se constituindo coletivamente, inclusive com a participação da SMC – os coletivos culturais e as redes de coletivos, na construção das políticas culturais: novas forças políticas que assumiram o protagonismo no debate sobre o espaço público, as dinâmicas culturais e o próprio conceito de cidadania cultural.

Do ponto de vista da estrutura administrativa, para dar suporte às políticas de fomento à diversidade cultural, foi criado um Núcleo de Cidadania Cultural – posteriormente renomeado de Núcleo de Diversidade Cultural. Responsável pela gestão dos programas de fomento às linguagens artísticas, o Núcleo de Fomentos Culturais já havia sido criado ao final de 2012, ainda durante a gestão de Carlos Calil.

Organizado em torno do embrião representado pelo VAI, que já contava com um histórico de dez anos, a nova área foi assim descrita:

O Núcleo de Cidadania Cultural tem como objetivo fomentar o livre exercício de iniciativas artísticas e culturais, compreendidas como direito fundamental à cidadania, reconhecendo a diversidade de práticas culturais existentes da cidades, especialmente de pessoas, coletivos e organizações que vivem e atuam em territórios ou situações de vulnerabilidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2014, p. 44).

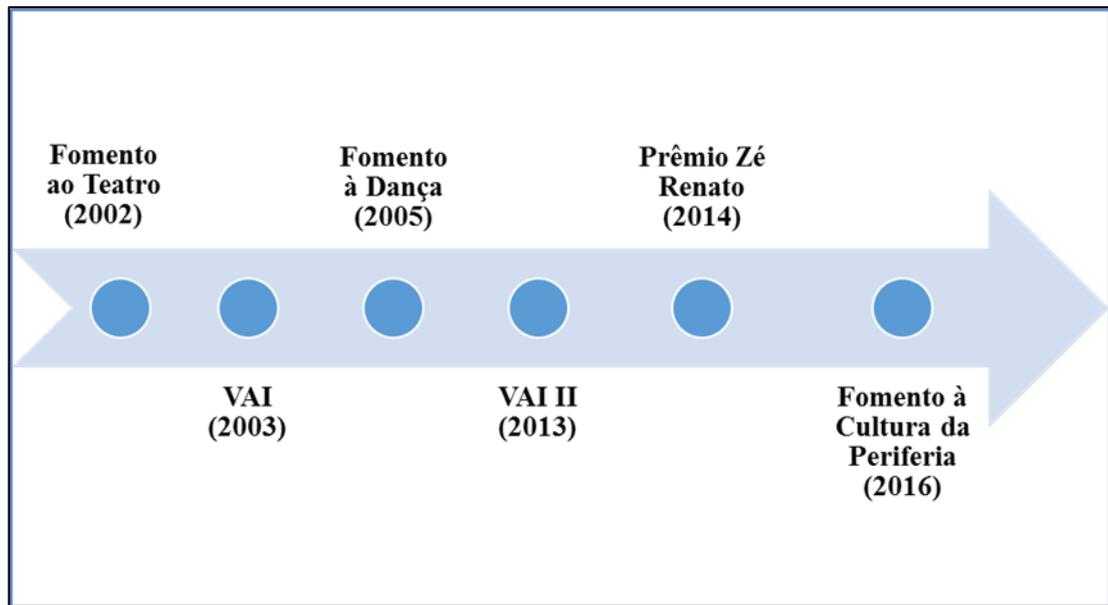
Para ampliar o alcance do VAI e atender à um público maior, foram criadas outras iniciativas, abrigadas neste Núcleo: programas Agente Comunitário de Cultura, Aldeias (que aproveitava a experiência do Vocacional Aldeias), Pontos de Cultura, além de uma segunda modalidade de financiamento no âmbito do VAI, tratado com detalhes no capítulo quatro.

Desse modo, ao final de 2016, as políticas de financiamento a linguagens artísticas e ao território, em conjunto, eram responsáveis pelo aporte R\$ 80 milhões, direcionados para os seguintes programas: Fomento ao Teatro, Dança, Cinema, Circo e Cultura Digital; Prêmio Zé Renato; Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI (modalidades I e II); Pontos de Cultura; Agente Comunitário; Aldeias; Fomento à Periferia (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2016a).

Ao final do percurso de dezesseis anos que se inicia em 2001, com a eleição de Marta Suplicy, e finalizado em 2016, último ano do mandato de Fernando Haddad, é possível inferir a consolidação de um conjunto expressivo de políticas culturais que se espalhava em diferentes pontos do território da cidade.

Hoje, outras iniciativas de fomento são desenvolvidas pela SMC, relativas à outras linguagens, ao passo que programas descritos acima foram desmobilizados – caso do Agente Comunitário, Pontos de Cultura e Aldeias, por exemplo. Tal fato é sintomático da importância da formalização, em lei, dos programas de fomento, fato que tem permitido a sua perenidade. Para facilitar a compreensão da trajetória dos programas que contam com esta formalização, apresentamos a cronologia de sua criação:

Figura 2: Cronologia de criação dos programas de fomento à cultura da SMC



Fonte: Adaptação do autor, 2023.

O próximo capítulo, contudo, trata da maneira como o tecido urbano e social da cidade foi historicamente constituído, e de que maneira as instituições e os atores do campo cultural se apropriam desta construção.

2. SÃO PAULO: CULTURA E TERRITÓRIO

Conforme apresentamos na introdução, este capítulo se dedica a explorar os territórios da cidade na sua relação com os processos históricos de sua formação e os usos que os seus moradores realizam no cotidiano de suas práticas. Previamente, contudo, gostaríamos de tecer algumas considerações mais gerais sobre a dinâmica da segregação centro-periferia, que será explorada mais detalhadamente.

De modo geral, as áreas centrais da cidade são a expressão da metrópole moderna e dinâmica, na qual regiões com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) concentram uma oferta de bens, produtos e serviços responsável por inserir São Paulo no circuito das grandes capitais globais do capitalismo do século XXI. Na medida em que o tecido urbano foi se distanciando do centro expandido, as feições da cidade foram se transformando: a infraestrutura urbana tornou-se mais precária e bolsões de pobreza e vulnerabilidade social começaram a dominar a paisagem.

A análise de diferentes indicadores – renda, escolaridade, disponibilidade de vagas formais de trabalho, oferta de serviços públicos – permite inferir a existência de diferentes padrões sociodemográficos pelo território, na qual as desigualdades tornam-se evidentes. O que torna a situação mais dramática é o fato de que as regiões mais distantes da área central concentram grandes contingentes populacionais, e as questões relativas à mobilidade urbana – tempo médio gasto em deslocamentos diários, oferta insuficiente de transporte de alta capacidade (trem, metrô e monotrilho), vias frequentemente congestionadas – estão entre os principais problemas enfrentados pela população da cidade.

Desse modo, a ausência de provimento adequado de infraestrutura urbana e de oferta de bens e serviços de natureza diversa em regiões mais distantes do centro tem implicações significativas para a qualidade de vida e o bem-estar de parte importante da população da cidade. Ainda que seja necessário salientar a existência de bolsões de pobreza e vulnerabilidade social também em áreas mais próximas da região do centro expandido, o que torna necessário o recurso ao plural periferias para uma compreensão mais adequada da realidade social, o fato é que o padrão de urbanização centro-periferia ainda se mostra relevante como ponto de partida para analisar as dinâmicas urbanas na cidade, o provimento de serviços públicos e as condições objetivas de garantia dos direitos sociais.

Apresenta-se a seguir a análise precisa de Giordano Bertelli a respeito deste fenômeno:

Como se sabe, o crescimento de São Paulo exhibe paradigmaticamente a lógica de expansão urbana predominante na sociedade brasileira: o vínculo funcional entre especulação imobiliária, aparatos estatais e periferização, configurando a cidade como um território deflagrado em que *centro e periferia*, longe de serem espaços autônomos e independentes entre si, constituem figurações territorializadas de uma dinâmica social em que a segregação e estigma, adesão e contestação estendem as tramas conflitivas em que se se constituem e se confrontam os sujeitos” (BERTELLI, 2017, p. 22-23).

A próxima seção se dedica a uma avaliação histórica da constituição desta expansão urbana.

2.1 O padrão urbano centro-periferia

A cidade de São Paulo consolidou-se, ao longo do século XX, como o mais importante polo cultural do Brasil. Sede de algumas das mais importantes instituições culturais do país, a cidade tem no campo cultural um importante vetor econômico e simbólico, movimentado por uma expressiva rede de equipamentos e espaços culturais que merece destaque na página da SPTuris, empresa oficial de turismo e eventos de São Paulo. Segundo dados da instituição, a cidade abriga 314 salas de cinema, 138 teatros, 115 espaços culturais, 150 bibliotecas e 158 museus

A esse circuito soma-se ainda a variada oferta de restaurantes, bares, casas noturnas e uma ampla gama de ações realizadas de forma independente, coletiva, comunitária e autogerida por diversos atores que não figuram nessa relação. Cultura, entretenimento, vida noturna, gastronomia e arte se tornaram vocações importantes da cidade.

Essa rede de equipamentos e instituições culturais é responsável por oferecer uma agenda de programação cultural e o acesso a um conjunto de serviços e bens culturais que se destacam pela dimensão, variedade e qualidade, alcançando projeção mesmo entre outras grandes capitais culturais da Europa e dos Estados Unidos. A multiplicidade de linguagens artísticas, formatos e estilos estéticos das manifestações culturais que tomam o espaço público e ganham corpo em diferentes configurações de equipamentos, públicos e privados, expressam uma diversidade cultural que se tornou uma das marcas registradas de São Paulo. Na contemporaneidade, diversidade cultural tem valor monetário, simbólico e político, conforme mostraremos.

Os dados apresentados pela SPTuris podem ser, *grosso modo*, identificados como expressão da dimensão sociológica da cultura: trata-se de um circuito que privilegia as formas de produção, circulação e consumo dos bens culturais, mais diretamente relacionadas às instituições culturais e à construção simbólica da cultura legítima. Contudo, também é preciso

termos em mente que vibra na cidade outro circuito, que expressa mais apropriadamente a dimensão antropológica da cultura, assentada na construção coletiva de significados e nas práticas culturais da população, geralmente realizadas ao largo deste circuito, a partir de referências e dinâmicas culturais locais (BOTELHO, 2016).

A posição de capital cultural nacional foi sendo construída em sintonia ao acelerado processo de transformações e de modernização que impulsionou a pacata vila do século XIX a consolidar-se como a mais populosa cidade do Brasil, e seu mais importante centro econômico. A evolução do crescimento demográfico entre os séculos XIX e XX, compilados por Teresa Caldeira (2000), permite imaginar a velocidade e os desdobramentos desse processo. Segundo a autora, em 1872, a cidade contava com pouco mais de 30 mil habitantes, mas, quarenta anos depois, com o advento da ferrovia e sob a influência da riqueza proporcionada pelo café, esse número já se aproximava de 600 mil. Com a decadência da economia cafeeira no fim da década de 1920 acelerou-se o processo de industrialização, processo que tornou o espaço urbano definitivamente caótico com a incorporação de expressivas levas de trabalhadores imigrantes, especialmente europeus. Desse modo, o censo populacional realizado em 1940 já contabilizava mais de 1,3 milhão de habitantes.

O crescimento demográfico foi uma constante durante todo o século XX, de maneira que São Paulo adentrou o século XXI na condição de metrópole global, na qual já conviviam mais de dez milhões de habitantes. A cidade moderna que então se projetava tornou-se realidade, e a metrópole, cidade imponente do presente, é resultado da enorme riqueza criada em seu território, ao longo de mais de um século de transformações. Mas o custo social foi imenso.

O ritmo acelerado desses processos conduziu a mudanças sociais e demográficas importantes no tecido urbano, com a expansão do seu território até os limites naturais que o circundam a cidade. Se é certo que o processo produziu riqueza, modernização e prosperidade, é igualmente verdadeiro que produziu como consequência um tecido urbano notoriamente desigual, com uma distribuição bastante assimétrica, em oferta e qualidade, dos serviços e oportunidades disponíveis. Enclaves urbanos com alta concentração de renda e alto índice de desenvolvimento humano, providos de infraestrutura urbana e serviços de boa qualidade dividem espaço com territórios com altos índices de vulnerabilidade e pobreza, contradição que faz de São Paulo, a um tempo, símbolo de prosperidade e abandono.

A distribuição desses indicadores pelo território de São Paulo obedece a uma dinâmica social já bastante conhecida, que se reproduz pelos 96 distritos que compõem a divisão administrativa da cidade: a região central – o centro expandido – concentra boa parte das

oportunidades formais de emprego e renda e acesso a serviços de diferentes naturezas, públicos e privados, e quanto mais distante se localiza o distrito, piores os indicadores socioeconômicos.

Contudo, entre 1890 e 1940, conforme Caldeira (2000), o espaço urbano e a vida social em São Paulo se caracterizaram pela concentração e heterogeneidade de usos. Havia uma diferenciação quanto ao padrão das moradias e a tendência à segregação das classes mais ricas, expressa na sua ocupação das partes mais altas da cidade (especialmente em direção do espigão que se transformaria na Avenida Paulista), mas havia ainda uma aproximação, mesmo porque “as funções não eram espacialmente separadas, as fábricas eram construídas perto das casas, e o comércio e serviços intercalavam-se com residências” (CALDEIRA, 2000, p. 213).

Esse quadro se alterou a partir da década de 1940, momento em que um novo padrão de urbanização, comumente denominado centro-periferia, passou a dominar o desenvolvimento da cidade. Esse modelo é marcado, entre outros fatores, pela dispersão e diminuição da densidade populacional e por um processo de segregação, no qual as classes média e alta continuam ocupando os bairros centrais, legalizados e dotados de boa infraestrutura, cabendo às classes mais pobres as áreas periféricas, em que a precarização e a ausência do poder público é a regra.

O modelo de urbanizador deixou marcas profundas na cidade nas décadas seguintes e legou como resultado um quadro ampliado de desigualdades sociais já notadamente evidente nas décadas de 1970 e 1980. Contudo, a partir de meados da década de 1970, segundo Caldeira (2000), os moradores das periferias passaram a se organizar e movimentos reivindicatórios por seus direitos adentraram a pauta política e as agendas de pesquisa acadêmicas, lançando luz sobre os imensos problemas estruturais existentes nas bordas da cidade (CALDEIRA, 2000).

O problema, prossegue Caldeira (2000), é que nesse momento o padrão de segregação espacial na cidade já havia se modificado, em função de processos sociais que tomaram corpo nos anos 80 e 90 e que, combinados, criaram uma situação atípica na história da São Paulo moderna: parcela das classes sociais mais ricas deixou sua parte central para habitar regiões mais distantes, especialmente em direção à porção sudoeste da cidade ou à parte noroeste da região metropolitana, em locais próximos a áreas mais populares.

Mas essa proximidade não resultou, de modo algum, num conagraçamento das classes sociais. Pelo contrário. Nesses novos locais, são criados renovados modos de habitação, que a autora denomina enclaves fortificados, dotados de amplos esquemas de segurança e protegidos do exterior por muros e grades, numa radicalização da divisão espacial que tornou as classes

sociais cada vez mais antagonistas¹³ dentro dos limites da metrópole. Desse modo, a autora afirma que o modelo centro-periferia sofre um esgarçamento que o tornaria incapaz de representar adequadamente as dinâmicas socioespaciais da cidade (CALDEIRA, 2000).

Antes de analisar a inadequação da dicotomia centro-periferia na representação das lógicas de ocupação e uso da cidade pelos seus habitantes, recupera-se a análise de Heitor Frúgoli (2000), para quem pode-se compreender esse esgarçamento como derivado da fragmentação das centralidades ocorrida na cidade, resultado da complexificação dos espaços sociais à maneira da narrativa proposta por Teresa Caldeira (2000). Contudo, como salienta Frúgoli, esse processo não se configurou como uma novidade. A cidade vivenciaria processo semelhante tanto em relação ao que podemos chamar de Centro Metropolitano, dividido entre o “Centro Tradicional” e o “Centro Novo”, configuração que se manteria até a década de 1960, como em relação à sua junção, a partir do período do “milagre” (1968-1973), com a centralidade que se estruturou ao longo da Avenida Paulista (FRÚGOLI, 2000). Em comum, esses processos representam a migração das dinâmicas produtivas, econômicas e sociais de um ponto a outro do território, com o abandono das regiões precedentes e a apropriação de novas áreas¹⁴.

O desdobramento da cidade nestas duas centralidades, o “Centro Metropolitano” e o “Centro Paulista”, seria resultado, segundo Frúgoli (2000), das mudanças ocorridas no próprio modo de produção capitalista, com a passagem gradativa do regime fordista para o de acumulação flexível. É importante apresentar, sinteticamente, o que esse processo representaria para a organização produtiva e econômica da cidade.

Na análise de David Harvey (2005), o fordismo já apresentava sérios problemas em meados dos anos 60 (saturação dos mercados internos da Europa Ocidental e Japão, queda da lucratividade e produtividade corporativa nos EUA, flutuação do dólar), que se tornariam incontornáveis na década seguinte, como resultado do choque do petróleo de 1973 (aumento dos preços do produto pela OPEP e embargo árabe às exportações durante a guerra árabe-

¹³ Na sociedade contemporânea, afirma David Harvey, a combinação entre uma ética neoliberal caracterizada por intenso individualismo e o processo brutal de concentração de riqueza em curso está no cerne de um fenômeno de igual natureza, radicalizado contudo pelo contexto tecnológico e social em que vivemos: “os resultados dessa crescente polarização na distribuição de riqueza e poder estão indelevelmente inscritos nas formas espaciais de nossas cidades, que cada vez mais se transformam em cidades de fragmentos fortificados, de comunidades muradas e de espaços públicos mantidos sob vigilância constante. A proteção neoliberal aos direitos de propriedade privada e seus valores torna-se uma forma hegemônica de política, mesma para a classe média baixa”. HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo, Martins Fontes, selo Martins, 2014, p. 48.

¹⁴ Essa transposição das dinâmicas urbanas, contudo, não significa o “apagamento” completo de suas marcas no território, o que permitiu à Toledo definir metaforicamente a cidade de São Paulo como um palimpsesto - um pergaminho cujo texto é raspado para dar lugar a outro, mas que permite vislumbrar-se o que fora apagado. TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

israelense) e do processo de deflação observado nas principais economias do Ocidente. Segundo o mesmo autor, as dificuldades que enfrentavam o fordismo e o keynesianismo eram resultado dos problemas causados pela “rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariantes” (HARVEY, 2005, p. 135).

Neste contexto, o modelo fordista de produção, responsável pela consolidação do capitalismo no século XX, perde a capacidade de responder aos imperativos de reprodução e acumulação do capital num contexto de flexibilização dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho e do surgimento de novos padrões de consumo. A rigidez do fordismo, afirma Harvey (2005), é substituída por uma lógica de acumulação flexível, que se caracteriza “pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional” (HARVEY, 2005, p. 140).

Essa nova configuração do capital é fortemente condicionada pelo que David Harvey (2005) chamou da “compressão do espaço-tempo” resultante do estreitamento dos horizontes de tomada de decisão e de sua difusão imediata num espaço cada vez mais ampliado, em razão das inovações tecnológicas no campo da comunicação e da queda dos custos de transporte.

As novas técnicas e novas formas organizacionais vinculadas a essa organização do sistema produtivo capitalista importaram em processos de flexibilização de direitos trabalhistas, desregulamentação e precarização do mercado de trabalho e uma mudança importante na estrutura do emprego, com o aumento da economia de serviços e a diminuição de postos na indústria. No plano simbólico, “a estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo o fermento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” (HARVEY, 2005, p. 148).

Em São Paulo, esses processos ganharam como símbolo a criação, problemática e conflituosa, de uma nova centralidade, rumo à parte sudoeste da cidade (que os urbanistas denominam “quadrante ou vetor sudoeste”), notadamente no entorno da Marginal Pinheiros e da Avenida Berrini, região que contou com consideráveis parcelas dos investimentos públicos a partir da década de 1990. Ao tornar-se tanto local de moradia de parte importante das classes sociais mais ricas da cidade, conforme salienta Teresa Caldeira (2000), como destino das empresas representantes da lógica da acumulação flexível do capital, essa nova centralidade

concentrou espacialmente poder e renda, em detrimento de outras regiões da cidade (FRÚGOLI, 2000).

A criação dessa nova centralidade, resultante do processo de “abandono” do centro histórico de São Paulo e da região da Avenida Paulista pelas empresas dos setores financeiro, terciário e de tecnologia organizadas em torno dessa configuração das forças produtivas, foi realizada por um conjunto de empresários do ramo imobiliário com o objetivo de fragmentar essa região do restante da cidade e criar uma (auto)imagem de riqueza em meio à pobreza remanescente no entorno da Avenida Berrini. Segundo Nelson de Souza, a Berrini é compreendida então como um grande empreendimento privado (em que pese contar com a estreita colaboração do poder público), com uma estética pós-moderna caracterizada pela rigorosa dissolução do espaço público e de exclusão deliberada (e violenta) da população pobre que ali residia (SOUZA, 2000).

Tomadas em conjunto, a expansão das centralidades pela cidade seria, na realidade, o resultado de um mesmo processo histórico excludente de direcionamento dos investimentos, públicos e privados, para diferentes regiões e da concentração de renda e de poder, ou seja, de expansão das centralidades das elites, do qual o vetor sudoeste seria sua manifestação mais recente (FRÚGOLI, 2000; 2001).

Retornamos agora ao debate acerca do binômio centro x periferia. Embora a região do centro expandido da cidade concentre, historicamente, boa parte da infraestrutura econômica, de serviços e de lazer, é necessário focalizar a atenção para compreender melhor essa polarização, a partir dos padrões urbano-demográficos da cidade e das análises sobre a dimensão relacional, a qual seus moradores estabelecem entre si e a cidade.

Alguns autores argumentam que a categorização da cidade entre centro e periferia só faria sentido completo se o tecido urbano de São Paulo fosse marcadamente homogêneo, o que não seria verdadeiro (ADERALDO, 2017; NERY et al., 2019). Ainda que hierarquizado, o espaço urbano seria mais acertadamente caracterizado pela heterogeneidade e fragmentação de usos e funções. Em trabalho recente, dedicado à análise desses usos na capital paulista, Nery et al. (2019) alinham-se à esse diagnóstico ao afirmar que “as cidades não estão partidas entre bairros ricos e pobres; há uma heterogeneidade urbana na qual tais bairros são criados de modo contíguo, estabelecendo ou não áreas de comunicação entre seus moradores, serviços e usos do território” (NERY et al., 2019, p. 8).

Na pesquisa realizada, os autores analisaram dados habitacionais, populacionais e de condições sanitárias e de higiene dos últimos quatro Censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, junto aos dados de outras fontes (pesquisa origem-destino do Metrô de

São Paulo, Prefeitura Municipal de São Paulo e Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – EMPLASA), para a construção de 19 indicadores intraurbanos, agrupados em sete dimensões, capazes de mensurar essa heterogeneidade.

A partir da análise desse conjunto de indicadores, chegaram à conclusão de que a cidade conta com, ao menos, oito tipos de fragmentação urbana diferentes – grupos nomeados pelas letras de A até H. O grupo A está concentrado na região central da cidade e conta com a melhor infraestrutura e a população de renda mais alta, refletindo as centralidades que mencionamos acima, e o grupo H está situado nas bordas de São Paulo, para além dos subúrbios da cidade.

Embora, *grosso modo*, a análise dos grupos permita inferir o seu avanço concêntrico no sentido centro-periferia, os perfis dos padrões analíticos mostram variações dentro das regiões que não se explicam pela distância relativa em relação ao centro da cidade. As inferências apresentadas pelos autores (ADERALDO, 2017; NERY et al., 2019), a respeito da divisão da cidade nesses grupos, e que julgamos importante observar aqui, são as seguintes:

- Em nenhum dos grupos de A até H refletem-se as divisões político-administrativas existentes, o que denota uma desconexão entre gestão pública e estrutura da cidade;
- Os padrões urbanos encontrados em São Paulo mostram-se fortemente correlacionados com a época de sua ocupação, vinculados a processos históricos mais amplos – (des)industrialização e metropolização;
- Duas das componentes essenciais da desigualdade no espaço urbano são o nível de alfabetização e renda do chefe de família e as condições habitacionais – sobretudo quanto à densidade populacional e ao perfil construtivo local.

Desse modo, salientam os mesmos autores que os resultados da pesquisa mostram com clareza uma heterogeneidade do espaço urbano, “especialmente explícita em diversas situações, que pode ser mapeada e descrita estruturalmente em locais e tempos determinados, gerando hipóteses de influência para diferentes áreas de conhecimento” (ADORNO et al., 2019, p. 29). De fato, compreender o perfil da distribuição da população pelo território é fundamental tanto para as pesquisas acadêmicas como para a construção de políticas públicas.

Assim sendo, ainda que possamos reconhecer a existência de certa heterogeneidade espacial em seu território, o padrão que conforma a dicotomia centro-periferia continua válido por conta da distribuição desigual dos recursos econômicos, político e sociais. Mas não apenas: é fundamental ter em mente, conforme salienta Tiaraju Pablo D’Andrea (2013), que “somente a existência de pobreza não define a periferia. Periferia também se define pelo fator distância

do centro de São Paulo e da região rica da cidade, ondem moram as elites” (D’ANDREA, 2020, p. 9). Desse modo, continua o autor, “a pergunta a ser feita não é sobre a heterogeneidade da periferia.

A pergunta a ser feita é porque os bairros ricos são tão homogêneos” (D’ANDREA, 2020, p. 15). Nas periferias da cidade de São Paulo a pobreza, a alta informalidade e a baixa oferta de equipamentos e serviços públicos dão materialidade cotidiana ao caráter desigual do acesso às políticas públicas e ao produto da riqueza gerada coletivamente. Ainda assim, em que pesem as dificuldades materiais, as periferias são também espaço de uma produção cultural e simbólica potente e diversificada.

Outra maneira de analisar o espaço urbano e sua heterogeneidade, contudo, é tomá-lo do ponto de vista da relação que as pessoas desenvolvem com o território. A próxima seção se dedica a essa perspectiva, a partir de um estudo das incursões dos coletivos culturais pelo tecido urbano.

2.2 Coletivos culturais e circuitos culturais

Para os fins que orientam essa pesquisa, pode-se focalizar a atenção para captar como, para além desses processos mais amplos, os indivíduos que habitam a metrópole a vivenciam no cotidiano das suas práticas. Inicialmente, constata-se que boa parte dos moradores da cidade não restringe (e/ou não pode restringir) sua vida aos locais de moradia. Especialmente para os moradores das regiões mais desprovidas dos meios necessários ao provimento de suas necessidades. É preciso criar estratégias para romper os limites físicos e simbólicos de sua condição, o que inclui, por exemplo, agenciamentos de diálogos e de trocas, processos de negociação e conflito.

Como afirma Guilherme Aderaldo (2017), os profundos processos de desigualdade (social, econômica e cultural) que caracterizam a cidade “ao contrário de conduzirem na direção de mundo sociais estanques e incomunicáveis produzem, em suas fronteiras, relações que se desdobram em práticas e modelos de interpretação concorrentes acerca do próprio espaço urbano” (ADERALDO, 2017, p. 19). Existem, portanto, zonas mais fluidas, espaços de fronteira, que permitem aos atores contestar as regras do jogo e a correlação de forças entre os diferentes agentes e instituições.

Para José Guilherme Magnani (2002), que tem se dedicado a realizar pesquisas etnográficas em diferentes territórios de São Paulo e desvelar o sentido das práticas dos seus

moradores, o método etnográfico “tem a vantagem de evitar aquela dicotomia que opõe, no cenário das grandes metrópoles contemporâneas, os indivíduos e as megaestruturas urbanas” (2002, p. 17). De acordo com o autor, podemos perceber essa polarização em muitas das análises que recorrem aos sempre muito difundidos motes da despersonalização, da solidão, da massificação, para discorrer sobre os problemas dos grandes centros urbanos, num discurso que

passa ao largo das possibilidades e das alternativas que a vida cosmopolita propicia, desconhece a existência de grupos, redes, sistemas de troca, pontos de encontro, instituições, arranjos, trajetos e muitas outras mediações por meio dos quais aquela entidade abstrata do indivíduo participa efetivamente, em seu cotidiano, da cidade (2002, p. 17).

Desse modo, em oposição às perspectivas que advogam um olhar de fora e de longe para a análise da cidade, que desconsidera os atores sociais e trabalha apenas com as organizações transnacionais, elites locais, organismos multilaterais, como os *loci* do processo decisório sobre o ordenamento urbano, Magnani (2002) propõe uma nova abordagem: um olhar de perto e de dentro, mas referenciado nos arranjos dos próprios atores sociais, estratégia que “supõe um investimento em ambos os polos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise” (MAGNANI, 2002, p. 18).

Como resultado dessa perspectiva, o autor oferece algumas categorias terminológicas aptas a captar o modo como o grupo, as práticas e a paisagem se relacionam e interagem, e que podem ser aplicadas tanto em relação a uma realidade empiricamente constatada, como metaforicamente: pedaço, trajeto, mancha e circuito. Destas, destacamos a noção de circuito, particularmente aderente aos objetivos dessa pesquisa, por se tratar de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais (MAGNANI, 2002, p. 23). A noção de circuito designa, portanto, a utilização dos espaços e equipamentos urbanos, a qual possibilita o exercício de sociabilidades por meio de encontros e manejo de códigos, mas sua delimitação é fluida, podendo atender a diferentes configurações: mais ou menos abrangente, englobando outros circuitos ou ainda como ponto referência de diferentes circuitos.

Em trabalho etnográfico dedicado a analisar circuitos de jovens na cidade de São Paulo, Magnani (2012), com o objetivo de articular tanto os seus comportamentos como os equipamentos e instituições que se utilizam, adotou como premissa privilegiar a inserção destes

na paisagem urbana através da análise dos seus locais de circulação, seus pontos de encontro e conflito, e dos parceiros com quem estabelecem relações de troca (MAGNANI, 2012).

Essa escolha se justificava, segundo o autor, pelo interesse em observar antes as permanências e regularidades do que a fragmentação e nomadismo associadas normalmente às culturas juvenis. Como resultado, o autor afirma ser possível inferir que a dinâmica dos jovens em suas práticas pela cidade não é nem pulverizada ou isolada, tampouco à deriva pela cidade: “o que os protagonistas das diferentes práticas descritas nestas pesquisas evidenciam é a ocorrência de formas de uso do espaço não limitadas a uma inscrição local, nem soltas, ao sabor de movimentação sem rumo pela cidade” (MAGNANI, 2012, p. 195).

Desse modo, a avaliação dessas pesquisas de campo revela que os diferentes grupos de jovens se apropriam da cidade e dos seus equipamentos a partir de normas e valores que fundamentam escolhas muito precisas (MAGNANI, 2012). Em relação ao VAI, a importância dos circuitos para as práticas dos jovens produtores culturais parece notável desde o início, corroborando tanto a análise apresentada acima como o fato de que as dinâmicas nos territórios de realização dos projetos já eram bastante consolidadas, conforme salienta Alexandre Pereira (2012) em artigo sobre o tema para a publicação *Via Vai*:

essa configuração prévia de um circuito cultural nas periferias de São Paulo foi levantada por alguns entrevistados como fator importante para a obtenção de informações sobre os primeiros editais do VAI e para que, assim, conseguissem desenvolver um projeto para concorrer. A existência desse circuito, destacada pelos beneficiários, aponta não apenas para eventos, ações e grupos culturais que já estavam mobilizados nos bairros, mas também para algumas instituições que já promoviam atividades culturais de forma direta ou indireta nessas localidades, dentre elas, podemos destacar os Centros Educacionais Unificados (CEUs) e as Organizações Não Governamentais (ONGs), descritas ora como espaços de apoio, ora como espaços de divulgação e apresentação dos trabalhos e ainda, em alguns momentos, como entidades parceiras ou mesmo formadoras (PEREIRA, 2012, p. 128)

Com respeito aos circuitos, Pereira (2012) salienta que o VAI, conforme afirmado anteriormente, surge como um elemento novo que iria tanto compor como, ao mesmo tempo, potencializar esse circuito. Segundo o autor, é fundamental considerarmos o fato da existência de circuitos na área central igualmente frequentados pelos jovens e seus coletivos culturais, que deles procuram se apropriar de igual maneira.

Guilherme Aderaldo (2017) pesquisou as práticas de coletivos culturais vídeo ativistas nas periferias da cidade de São Paulo. Em sua análise, o surgimento dos “coletivos culturais”

seria um fenômeno surgido, a partir da década de 1990, em diferentes regiões da cidade, podendo ser caracterizados como

pequenas associações, sem estrutura hierárquica e geralmente informais, constituídas pelas junções de pessoas com certas afinidades, que se organizam (na maior parte das vezes) para realizarem intervenções simultaneamente estéticas e políticas em diversos espaços urbanos, com o propósito de ressignificar simbolicamente o sentido social dos locais ‘ocupados’ na vida cultural e política da cidade (ADERALDO, 2017, p. 20-21).

Concordam diferentes autores que o surgimento e fortalecimento dos coletivos culturais nas periferias da cidade é resultado tanto da sensível multiplicação das opções de ensino de atividades culturais para populações consideradas “marginalizadas” oferecidas por diferentes ONGs, como do investimento considerável de políticas públicas orientadas sob o conceito de promoção da cidadania cultural (nas três esferas de governo), no qual o VAI desempenha papel de destaque (ADERALDO, 2017; D’ANDREA, 2022; ALMEIDA & JESUS, 2021; MAIA, 2014).

A esse quadro, é importante somar-se também a popularização do ingresso ao ensino superior, fato que ampliou a mobilidade social e o acesso a diferentes formas de capital pelos coletivos (ADERALDO, 2017).

Em sua análise, Aderaldo (2017) ressalta, a partir da leitura de Michel de Certeau, a utilização tática de concepções reificadas do próprio termo “periferia” por esses coletivos, com o objetivo de obter acesso aos recursos para a realização de suas atividades e, mesmo, para a sua subsistência. Embora estejam mais interessados em romper as fronteiras entre centro e periferia, os coletivos usam as “regras do jogo” a seu favor inclusive para acusar os mecanismos ideológicos mobilizados para a sua preservação.

De acordo com Certeau (2014), a tática, compreendida como a “arte do mais fraco” em aproveitar as oportunidades que o acaso do tempo propicia, opera em oposição à estratégia, cálculo de forças mobilizado pelos atores que governam a suas relações exteriores a partir de um lugar próprio estável em relação ao tempo: “sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 2014, p. 95).

De todo modo, é possível inferir na atualidade uma mudança importante no reconhecimento das periferias de São Paulo, não apenas como locais marcados pela violência e marginalidade, mas valorizadas pela produção cultural que abrigam, permitindo aos seus

moradores expressar orgulho em “ser da periferia”¹⁵ e aos artistas reivindicar sua identidade territorial como marca distintiva – mesmo que essa identificação, reforçando a análise de Aderaldo (2017), possa se transformar em uma camisa de força (DE TOMMASI, 2018).

2.3 Quem acessa a cultura em São Paulo?

A partir desta seção recuperam-se os argumentos presentes em trabalho escrito em parceria com Marco Antonio de Almeida (2020), no qual discutiu-se essa questão, tendo em vista a compreensão de que investigar as variáveis determinantes para o acesso e consumo de bens culturais tem mobilizado a atenção de pesquisadores e gestores culturais ao longo das últimas décadas, em decorrência da centralidade assumida pela cultura na sociedade contemporânea. De modo geral, a literatura resultante dessas análises parece convergir em direções semelhantes, e ressaltar que a prática cultural de uma determinada população pode ser explicada através de uma associação de fatores como classe social, renda, escolaridade, faixa etária e localização domiciliar.

Nesse sentido, são bastante conhecidos os trabalhos em que o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2011a), escrevendo a partir da análise dos dados estatísticos produzidos na França para aferir os hábitos culturais dos franceses (em termos de consumo de bens culturais e frequência aos equipamentos culturais), argumenta ser possível inferir diferenças significativas no interior dos diferentes públicos da cultura, mas que não seriam explicadas totalmente por um recorte socioeconômico – embora esse também seja um critério relevante.

Seria antes a posse de competências, atitudes e conhecimentos específicos, fundamentalmente adquiridos no ambiente escolar e nas interações familiares, traduzidos no conceito de capital cultural, a variável mais importante para explicar por que determinadas parcelas da população conseguem apropriar-se mais plenamente dos bens e serviços culturais e incorporá-los aos seus universos simbólicos. Especialmente quanto ao consumo de bens culturais julgados mais distintivos, usualmente reconhecidos como produtos de uma cultura hegemônica (frequência a museus, concertos e teatros, leitura de filosofia e literatura etc.), o capital cultural desponta como variável dependente mais importante.

¹⁵ Em entrevista para essa pesquisa, o gestor cultural Gil Marçal, que integrou a equipe do VAI praticamente desde o início do programa e, posteriormente, tornou-se o seu coordenador, afirmou se lembrar vivamente quando começou a ouvir dos moradores do Capão Redondo (seu local de moradia) a necessidade “não de se *mudar do Capão*, mas *mudar o Capão*”.

Em suma, é preciso deter os códigos que permitem decifrar esses bens, de modo a que possam ser apreendidos e transmitidos às gerações futuras: o capital cultural funciona, portanto, como uma estrutura de reprodução de determinadas práticas culturais, hierarquizadas segundo um critério de legitimidade, reproduzindo, portanto, as diferenças entre as classes sociais (BOURDIEU, 2011a).

Contudo, é fundamental reconhecer que, embora a obtenção de capital cultural não seja dependente do volume de capital econômico, em contextos marcados por grandes desigualdades sociais é preciso considerar a importância da disponibilidade de bens simbólicos ao conjunto da população. Além disso, a legitimidade de uma prática cultural não pode ser aferida tendo como parâmetro o que ocorre apenas nos equipamentos culturais considerados legítimos: as dinâmicas culturais de uma cidade como São Paulo, por exemplo, são plurais, não estão circunscritas aos circuitos institucionais e são produto do patrimônio cultural de diferentes grupos, atuando em diferentes pontos do seu território.

Contudo, é importante salientar que análises semelhantes também podem ser realizadas a partir da observação dos dados de pesquisas sobre os públicos da cultura, produzidas em anos recentes. Primeiramente, ressaltamos que, já em 2005, em artigo sobre a primeira etapa da pesquisa “O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo”¹⁶, realizada com o objetivo de ampliar o conhecimento sobre os fatores que interferem nas práticas de cultura e lazer, Isaura Botelho e Maurício Fiore, coordenadores da pesquisa, afirmam que os resultados “apontaram a enorme desigualdade de acesso à cultura tradicional e o peso respectivo de variáveis sociodemográficas, como níveis de escolaridade e de renda, faixa etária e localização domiciliar” (BOTELHO; FIORE, 2016, p. 171).

Pesquisas mais recentes, realizadas pela Rede Nossa São Paulo (Cultura na Cidade) e pela consultoria J. Leiva (Hábitos culturais dos paulistas), parecem confirmar, em boa medida, tanto a existência de diferenças significativas quanto às possibilidades de acesso a bens e serviços culturais em razão da disponibilidade de equipamentos culturais no território, como o peso das variáveis idade, renda, escolaridade e localização domiciliar como condicionantes das práticas culturais – em que pese as diferenças de metodologia e escopo das pesquisas.

Mas é preciso destacar que, desde a pesquisa coordenada por Isaura Botelho e Maurício Fiore (2016), já se tornava visível a importância crescente da ampliação da posse dos

¹⁶ A primeira etapa da pesquisa, feita no âmbito do Centro de Estudos da Metrópole, realizou sondagem com um universo de 2.002 pessoas.

equipamentos e dispositivos eletrônicos (TVs, *smartphones*, *tablets* etc.), e da disseminação do acesso da internet como elementos importantes na compreensão da produção, circulação e consumo de bens, serviços e conteúdos culturais. Uma dinâmica sociocultural completamente nova começou a ganhar forma, sob a forma do paradigma resultante das tecnologias de informação e comunicação (TIC) e das redes de compartilhamento.

De fato, podemos afirmar que a posse de dispositivos conectados à internet tem representado uma forma importante de acesso e produção de bens e serviços culturais, notadamente quanto aos conteúdos audiovisuais e ao consumo de música, o que permite que as práticas culturais ocorram mesmo durante a realização de atividades comuns do cotidiano das pessoas, a partir de escolhas individuais quanto ao conteúdo, horário e duração. A enorme oferta de conteúdos gratuitos permite às pessoas encontrar aqueles mais afinados aos seus gostos e repertórios culturais, sem precisar contar com a mediação de qualquer instância de legitimação – embora expostas às escolhas ditadas por algoritmos, com base nas suas escolhas prévias (LIMA; SENNE, 2018).

Ocorre, portanto, uma ampliação importante do acesso aos bens culturais que ameniza, em termos, as desigualdades de oferta presencial, ou seja, da frequência a eventos ou a equipamentos culturais. Contudo, assim como na desigual oferta de equipamentos culturais e de outros bens coletivos observada no tecido urbano da cidade de São Paulo, também nas condições de oferta não se verifica uma distribuição de maneira uniforme, restando às regiões com alta concentração de pobreza uma infraestrutura precária para acesso à internet, ao passo que nos domicílios das regiões com população de maior renda concentram os serviços de maior qualidade.

Um dos principais documentos sobre o acesso à internet na cidade de São Paulo foi produzido em 2019 pelo Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br): trata-se do estudo *Desigualdades digitais no espaço urbano: um estudo de caso sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo*, que apresenta um importante panorama das condições de infraestrutura (Banda larga nos domicílios), acesso (usuários de Internet) e uso (diversidade de atividades realizadas na Internet), dimensões que precisam ser relacionadas para uma compreensão adequada dos processos de inclusão e segregação digital.

A publicação apresenta dados coletados nos anos de 2012 e 2017, o que permite uma análise interessante da evolução dessas dimensões: cinco anos, quando pensamos na velocidade do avanço da internet e das TIC, é tempo suficiente para mudanças significativas nesse panorama. Segundo dados da pesquisa, em 2017, quase 80% dos paulistanos eram usuários de Internet. Esses dados, relativos à cidade de São Paulo são similares aos resultados da Pesquisa

TIC Domicílios 2019, parte da série histórica igualmente produzida pelo NIC.br, que apresenta um panorama de todas as regiões brasileiras¹⁷.

Os resultados apurados pela TIC Domicílios 2019 apresentam relativamente pouca variação, no que tange ao uso mais geral da internet, quanto às variáveis de gênero, cor e raça e mesmo de renda familiar: parece ser significativo o número de pessoas em diferentes condições sociais que afirmam ser usuárias da internet. Um aspecto interessante, presente em ambas as pesquisas, é a percepção da faixa etária como um padrão demográfico fundamental para a compreensão das dinâmicas de inclusão digital, já que a assimilação da internet no cotidiano da população mais jovem permite inclusive romper as barreiras impostas por condicionantes socioeconômicos. Entre a população com idade entre 18 e 34, segundo a pesquisa sobre desigualdades digitais, é praticamente universal o uso da internet, sendo este também o grupo etário que a utiliza de maneira mais diversificada.

Contudo, o diferencial desse estudo é a análise mais aprofundada das dimensões da infraestrutura, acesso e uso a partir de indicadores socioeconômicos e territoriais, o que revela um quadro de grandes disparidades. Alguns dados são bastante elucidativos da estratificação digital já mencionada. Por exemplo, embora em 2017 um quarto dos domicílios da cidade já contasse com uma conexão superior a 4 Mbps, parâmetro de medida que afere o acesso à banda larga, a proporção de domicílios da classe C com essa conexão era de apenas 15%, número ainda menor entre as classes D e E: pouco mais de 3%. Entre os domicílios das classes A e B, esse percentual era superior a 46%, tendo saltado 10 pontos percentuais em cinco anos.

Desse modo, ainda que seja possível inferir uma ampliação expressiva entre as classes D e E quanto ao uso da internet ao longo do período 2012 e 2017, é preciso salientar que este acesso se dá basicamente por meio de dispositivos móveis, com a utilização de conexão de menor velocidade (o acesso à banda larga se dá através do uso de redes compartilhadas em espaços e equipamentos públicos e privados).

Segundo Marta Arretche (2019), essas assimetrias irão produzir uma realidade em que coexistem internautas de primeira classe que contam com acesso à banda larga e que realmente conseguem aproveitar os benefícios da internet, e internautas de segunda classe, com limitações de acesso e utilização. Essa estratificação digital reflete, portanto, tanto desigualdades individuais, ou seja, renda insuficiente para aquisição de equipamentos e pagamento de serviços

¹⁷ Disponível em: <https://cetic.br/pt/tics/domicilios/2019/individuos/C1>. Acesso em julho de 2021.

de acesso à internet, como territoriais, expressas na ausência de oferta, especialmente para serviços de banda larga (ARRETCHE, 2019).

Percebe-se, dessa maneira, que a dinâmica da exclusão digital na cidade de São Paulo reflete processos mais amplos de exclusão social, e que a análise dessas duas dimensões precisa estar associada para uma compreensão adequada deste fenômeno multidimensional de segregação, cujos impactos para a sociabilidade são enormes, conforme salientam Couldry e Hepp: “imagine dois espaços vivos, um conectado à internet e outro não: eles estão incorporados de maneiras muito diferentes na distribuição de comunicações e de recursos mais amplos, com maiores implicações para a capacidade de seus habitantes atuar em várias escalas” (COULDRY; HEPP, 2020, p. 119).

De maneira geral, contudo, a análise combinada dos dados sobre exclusão social e digital apresentada na pesquisa é inequívoca em apontar a existência de uma dinâmica de vulnerabilidade já bastante conhecida: as bordas da cidade têm os piores indicadores, ao passo que a região central da cidade concentra o maior número de oportunidades de emprego, educação e acesso à serviços de diferentes naturezas – inclusive os de cultura, conforme mostra-se a seguir. Esses dados, portanto, são um ponto de partida importante para o debate e construção de políticas públicas, tendo em vista que

o uso da Internet exclusivamente via celular e/ou com conexões de menor velocidade reduz significativamente as oportunidades que a rede pode oferecer aos usuários, tanto em formas de inserção econômica, quanto em possibilidades de participação da vida política ou no uso de ferramentas que auxiliem outras dimensões do cotidiano de vida dos indivíduos (CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO, 2019a, p. 152).

Por esse motivo, em anos recentes, a Prefeitura de São Paulo procurou desenvolver políticas destinadas a promover a inclusão digital, conforme mostra Tomás Wissenbach em ensaio igualmente publicado no referido estudo. As primeiras iniciativas nesta direção tiveram início ainda na gestão da prefeita Marta Suplicy (2001-2004), com a criação dos Telecentros – equipamentos com computadores com boa conexão à internet para uso público.

Em maio de 2004, o Balanço de Gestão publicado pela Prefeitura informava que a cidade contava então com 105 telecentros, instalados em unidades dos Centros Educacionais Unificados (CEU) e em outros equipamentos (inclusive recorrendo a parcerias com instituições da sociedade civil), mas predominantemente nas regiões mais periféricas da cidade, em regiões com menor Índice de Desenvolvimento Humano – IDH. Cada unidade contava, em média, com vinte computadores, com acesso à internet de alta velocidade e rodando com o uso de sistemas

operacionais e softwares livres, conectados a um único servidor (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2004).

Neste documento, o projeto Telecentros estava contido no eixo “Inclusão Digital e Cidadania”, tendo em vista o seu protagonismo no âmbito do Plano de Inclusão Digital, que tinha como “principal objetivo romper as barreiras do isolamento social a que está sujeita uma grande parcela da população, possibilitando o acesso à informática pública, com direito ao uso da Internet e endereço eletrônico” (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2004, p. 39).

Note-se que a iniciativa de criação dos Telecentros já evidenciava a compreensão de que ampliar o acesso à internet e ao universo de conhecimentos disponível na rede global de computadores conformava uma necessidade premente, fundamental como eixo de promoção da cidadania.

Posteriormente, as ações nessa área seriam institucionalizadas no âmbito da Política Municipal de Inclusão Digital, por meio da Lei Municipal nº 14.668/08 e do Decreto 50.554/09. A partir de 2013, adicionalmente ao funcionamento dos Telecentros, a cidade passou a contar com o Programa WiFi Livre SP, que disponibiliza acesso à internet gratuito e de boa qualidade em espaços públicos, e com o FAB LAB LIVRE SP, rede de laboratórios públicos com foco na criatividade e inovação (WISSENBACH, 2019).

Para corrigir as assimetrias e desigualdades já apontadas, boa parte destas três iniciativas foram implementadas em regiões localizadas nas bordas da cidade. Mas também a região do centro expandido concentra parte importante dos investimentos, pois muitas pessoas residentes em outras regiões frequentam a área central em busca das oportunidades e serviços ali disponíveis. Essas iniciativas, contudo, ainda não foram capazes de superar as desigualdades sociais históricas presentes na cidade: a pobreza é um fenômeno multidimensional, que demanda esforços permanentes e articulados para a sua superação.

De todo modo, tais iniciativas têm sido importantes para manter a promoção da inclusão digital como uma pauta fundamental na agenda política da cidade. A emergência da pandemia da COVID-19 e as medidas de isolamento social adotadas para a sua contenção expuseram de modo dramático como as assimetrias de acesso às TIC e à banda larga limitam o desenvolvimento pessoal, educacional e profissional de um largo contingente de pessoas.

Enfrentar esse quadro de desigualdades, contudo, não é uma tarefa fácil, tendo em vista que este processo combinado de exclusão social e digital se reproduz não apenas nas cidades brasileiras, sendo antes um fenômeno de alcance global. Conforme salienta Manuel Castells, ainda que boa parte do planeta tenha sentido, ao longo dos últimos anos, os efeitos positivos da

emergência da Internet no cotidiano de suas práticas, é certo que as “redes globais incluíam algumas pessoas e territórios e excluía outros, induzindo, assim, uma geografia de desigualdade social, econômica e tecnológica” (CASTELLS, 2010, p. 443).

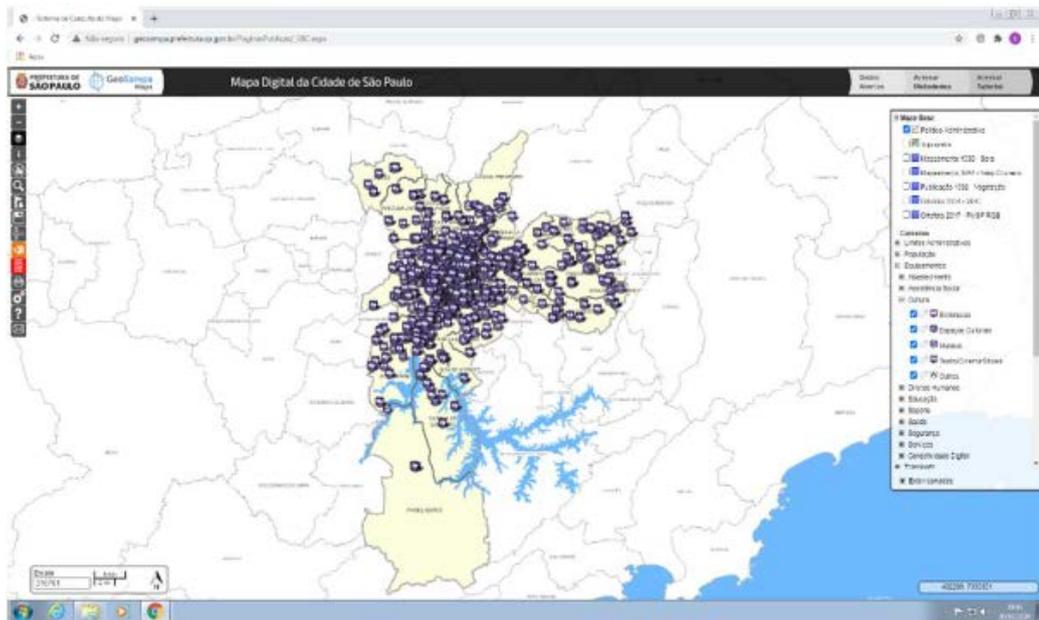
Na mesma direção, Néstor Garcia Canclini afirma que essa geografia configura um estado de constante marginalização de amplas camadas ao redor do globo, associado a formas multidimensionais de estratificação de acordo com a posse de capitais e competências: "O tecno-apartheid está imbricado num pacote complexo de segregações históricas configuradas por meio de diferenças culturais e desigualdades socioeconômicas e educacionais" (CANCLINI, 2009, p. 237).

Portanto, para que seja possível se beneficiar plenamente do que a internet pode oferecer, é necessário possuir competências linguísticas (o inglês é a língua franca da rede), comportamentais e cognitivas que permitam decifrar adequadamente um universo em permanente transformação. Assim como ocorre com a apropriação de bens culturais, as diferenças em termos de escolarização e renda são fundamentais para determinar o sucesso ou fracasso nesse processo.

Paralelamente às questões relativas à importância dos meios digitais para a produção, circulação e consumo de bens e serviços culturais, é fundamental analisar a distribuição dos equipamentos culturais pela cidade. Em São Paulo, a distribuição dos equipamentos públicos e privados de cultura é notadamente desigual na cidade, apesar da ampliação ocorrida em anos recentes.

Antes de explorar essa afirmação, vale a pena visualizar o que o GeoSampa, plataforma digital da Prefeitura de São Paulo que disponibiliza mapa e dados sobre a cidade de São Paulo, mostra sobre a visualização da distribuição dos equipamentos culturais na cidade de São Paulo, públicos e privados, organizados nas categorias “Bibliotecas”, “Espaços Culturais”, “Museus”, “Teatro/Cinema/Shows” e “Outros”:

Figura 3: Distribuição dos equipamentos culturais na cidade de São Paulo, públicos e privados, organizados nas categorias “Bibliotecas”, “Espaços Culturais”, “Museus”, “Teatro/Cinema/Shows” e “Outros”.



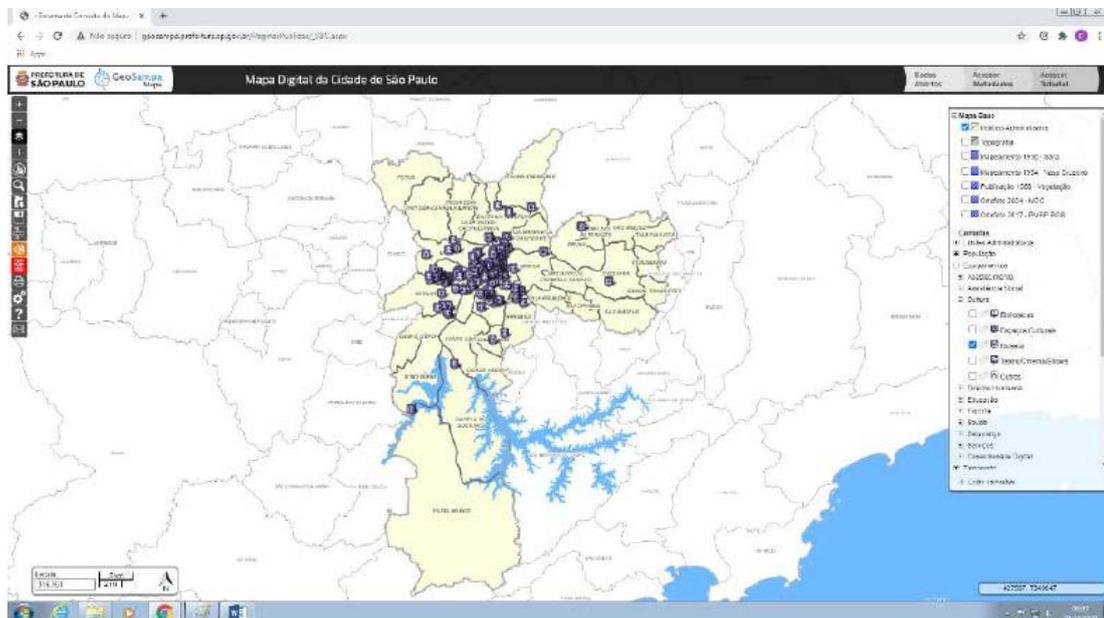
Fonte: GeoSampa, 2022.

Contudo, os dados não estão desagrupados a partir de uma tipologia mais precisa, o que permitiria compreender a oferta de equipamentos culturais no território a partir da qualidade dos espaços. Ou seja, uma análise qualitativa dos equipamentos disponíveis em cada região, segundo critérios como área disponível, infraestrutura existente (espaços para atividades multiuso, salas de cinema e teatro adequadamente equipadas, áreas para exposição etc.) e programação cultural ofertada, seguramente evidência que há uma concentração desses equipamentos na área do centro expandido, e em porções das zonas oeste e sul mais próximas dessa região.

Essa distribuição pode ser explicada pela dinâmica econômica da cidade, e termina por beneficiar exatamente a parcela da população de maior renda e escolaridade (BOTELHO, 2016).

Desse modo, a visualização apenas da distribuição dos museus é sintomática da concentração dos equipamentos culturais que contam com melhor infraestrutura, recursos – financeiros, materiais e humanos – para sua sustentabilidade e maior visibilidade:

Figura 4: Distribuição dos museus na cidade de São Paulo



Fonte: GeoSampa, 2022.

Essa percepção não constitui uma novidade, e já estava contemplada em trabalhos publicados por Isaura Botelho e Maurício Fiore no início dos anos 2000, como resultado da pesquisa sobre práticas culturais da Região Metropolitana de São Paulo que citamos mais acima, recentemente publicados em uma coletânea de textos da autora (BOTELHO; FIORE; 2016). Contudo, desde 2004, data em que esses trabalhos foram originalmente publicados, a cidade de São Paulo recebeu mais dois centros culturais municipais (Centro Cultural da Juventude e Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes), houve o retorno das Casas de Cultura para a SMC – reivindicação antiga dos movimentos culturais das periferias – e a elevação de alguns destes equipamentos à condição de centros culturais, a criação de 11 Fábricas de Cultura¹⁸, equipamentos da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa e de nove novas unidades do SESC¹⁹.

Embora seja um acréscimo importante de equipamentos com boa infraestrutura física e oferta de programação diversificada, o número de equipamentos culturais públicos e privados de cultura na cidade de São Paulo ainda é insuficiente para o atendimento da população em diferentes regiões. Tome-se o exemplo da Subprefeitura de M’Boi Mirim, localizada na zona sul da cidade. Embora conte com a Fábrica de Cultura Jardim São Luís (estadual) e a Casa de

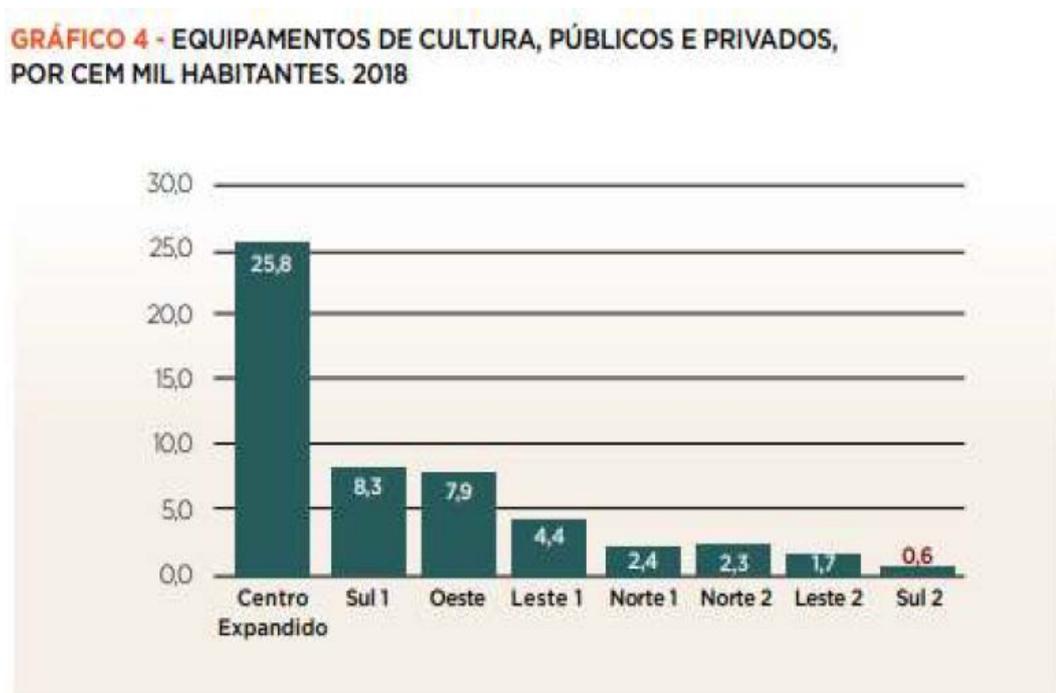
¹⁸ <http://www.fabricasdecultura.sp.gov.br/>

¹⁹ <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/unidades/>

Cultura de M'Boi Mirim (municipal), a população atual da região é de pouco mais de 563 mil habitantes, segundo dados da Prefeitura de São Paulo²⁰. Se fosse um município, seria o 10º município mais populoso entre os 645 municípios paulistas. Por outro lado, a Subprefeitura da Sé, com pouco mais de 430 mil habitantes, concentra boa parte dos equipamentos culturais.

Desse modo, os dados apresentados por Tomás Wissenbach na publicação “Desigualdades digitais no espaço urbano: um estudo sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo”, de 2019, são reveladores da manutenção das disparidades de oferta de equipamentos culturais na cidade (WISSENBACH, 2019, p. 104):

Figura 5: Equipamentos de cultura, públicos e privados, por cem mil habitantes, 2018



FONTE: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA / SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO E LICENCIAMENTO.

Fonte: Wissenbach, 2019, p. 104.

A partir dos dados apresentados acima, pode-se afirmar que a presença de equipamentos culturais no território é importante quando se considera não apenas espaços enquanto espaços que oferecem bens e serviços culturais à população, mas como locais potenciais para o lazer e o ócio, para a socialização entre gerações e classes, como podemos perceber analisando o

²⁰ https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/

sucesso do Centro Cultural São Paulo e das unidades do SESC: recebem diariamente grande fluxo de pessoas, que os utilizam segundo seus interesses e gostos.

Assim, não surpreende que reivindicações pela ampliação de equipamentos culturais e de programas de fomento dirigidos para as regiões desprovidas dessa infraestrutura, assim como a apropriação de outros tipos de equipamentos para fruição de cultura, sejam feitas de modo recorrente nos espaços institucionais de participação e deliberação sobre as decisões da administração municipal, como ocorreu durante a realização das três conferências de cultura realizadas pela SMC no século XXI. Neste sentido, cabe recuperar a pertinente observação de Isaura Botelho, ao afirmar que “quanto às Casas de Cultura (município) e às Oficinas Culturais (estado), estruturas que têm, por sua natureza, um papel formador nas diversas manifestações artísticas, chama a atenção o fato de estarem muito aquém da demanda potencial da população.” (BOTELHO, 2016, p. 213).

Para contribuir no enfrentamento desta distribuição desigual de equipamentos culturais, a Secretaria Municipal de Cultura vem implementando, desde o início dos anos 2000, programas de financiamento à produção cultural de grupos e coletivos que realizam suas ações nas periferias da cidade. O objetivo dessas iniciativas é tanto fomentar a diversidade de práticas culturais existentes na cidade, como oferecer condições para que atores culturais realizem atividades em territórios com pouca oferta de equipamentos culturais. A relação entre a presença de equipamentos em uma dada região e as práticas culturais de sua população foi constatada na pesquisa realizada por Isaura Botelho e Maurício Fiore (2016). Um dado apenas é significativo para ilustrar esta relação: dada a concentração e disponibilidade de equipamentos culturais na região do Centro Expandido de São Paulo, seus moradores têm 2,6 vezes mais chances de ser um grande praticante cultural, quando comparados com pessoas de outras regiões, desprovidas de equipamentos culturais (BOTELHO; FIORE, 2016).

Do mesmo modo, ainda que seja necessário reconhecer um aumento crescente do acesso à cultura por meio da utilização de equipamentos eletrônicos e dispositivos conectados à internet, as oportunidades para realização destas práticas são fortemente condicionadas pelas dimensões de renda e localização domiciliar. Além disso, é fundamental reconhecer que elas não substituem totalmente as práticas presenciais, consideradas mais completas, pelas pessoas. Na verdade, parece fazer mais sentido afirmar que as práticas *online* são um complemento às vivências no mundo *offline*, e uma saída possível frente às impossibilidades de investir tempo e, principalmente, dinheiro para a realização das práticas presenciais. A dimensão econômica envolvida nas práticas culturais, ou seja, custo de aquisição de ingressos, deslocamento,

alimentação, entre outros fatores, aparece nas diferentes pesquisas sobre hábitos culturais da população como um elemento limitador, mesmo entre as classes A e B.

Para finalizar, pontua-se sinteticamente que: 1) quando se observa o acesso a bens e serviços culturais, deve-se considerar que “ao contrário do que ocorre na economia, na cultura a oferta induz a procura” (CALIL, 2008, p. 2); a concentração territorial de equipamentos culturais reduz a oferta de repertórios culturais para um largo contingente populacional na cidade de São Paulo; 3) a disseminação da internet e das TIC tem produzido mudanças importantes nos padrões de acesso aos bens culturais, mas também aqui as desigualdades econômicas são determinantes para a produção, circulação e consumo também no mundo *offline*; 4) as políticas públicas de cultura são parte fundamental do debate sobre cultura, território e direitos na cidade de São Paulo, pelo potencial de correção das assimetrias estruturais, historicamente construídas.

3. DIVERSIDADE CULTURAL E MOVIMENTOS SOCIAIS

No presente capítulo explora-se as questões relativas à diversidade cultural na atualidade, enquanto discurso político e prática social, bem como o debate em torno dos movimentos sociais e o seu cotejamento com processos de reivindicação política e reconhecimento das diferenças. Fecha a seção uma digressão teórica sobre conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu (2011a; 2011b; 2011c), especialmente capital cultural, campo e *habitus*, que foram úteis para refletir sobre a relação entre estruturas sociais e as práticas culturais em um dado contexto político e social.

3.1 Diversidade: discurso político e prática social

Na contemporaneidade, os discursos sobre o polissêmico termo diversidade ocupam posição de destaque, vocalizados por diferentes atores sociais, que o utilizam segundo os pontos de vista adequados aos seus interesses (ORTIZ, 2015). Numa época caracterizada pela aceleração dos processos de globalização em que as sociedades são atravessadas por fluxos intensos, tornando inevitável a proximidade com o Outro, a necessidade de lidar com a diversidade se configura uma realidade incontornável para corporações, Estados-nação, organizações da sociedade civil, tanto quanto para os cidadãos, postos em contato com a diferença.

Em trabalho dedicado ao tema, o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro afirma que diversidade se tornou um “termo ubíquo”, mobilizado em razão de uma pretensa capacidade em construir consensos, ainda que também conforme um universo de disputas no qual Estados-nação, agências de governança global, ativistas antiglobalização, corporações de comunicação mobilizam os sentidos que o termo admite para defender posições políticas que podem se mostrar antagônicas e, mesmo, contraditórias (RIBEIRO, 2014, 176). Nesse contexto, o reconhecimento atual da importância da diversidade seria resultado “da progressiva tomada de consciência em relação à globalização e da crescente atenção dada à natureza interconectada das questões culturais, políticas, econômicas e sociais em um mundo encolhido” (RIBEIRO, 2014, p. 174).

A promoção da diversidade cultural, tão “essencial como a diversidade biológica para o futuro do planeta e da humanidade” (RUBIM, 2011, p. 65), torna-se um tema altamente politizado, tanto no interior dos Estados-nação como a nível da governança global e das corporações, conectado a uma agenda que afirma a necessidade de ampliação da sensibilidade

às diferenças. Segundo Ribeiro, essa dinâmica tem sido responsável pela rápida evolução da política da diferença na atualidade, “transformando demandas étnicas e culturais por reconhecimento em importantes campos de lutas políticas contemporâneas. Conseqüentemente, muitos discursos, ideologias e utopias referem-se à questão da diversidade cultural” (RIBEIRO, 2014, p. 174).

Dada a assimetria de poder existente entre os diferentes agentes em disputa, que hierarquiza as relações sociais e regula os espaços de fuga e contestação possíveis, pode-se perceber também como a valorização e a promoção das diferenças assumem importância estratégica de disputa para atores empenhados em resistir à atuação de forças globais poderosas, interessadas em tornar hegemônicos fluxos e produtos simbólicos desterritorializados: “a luta por diversidade cultural faz parte, cada vez mais, da luta contra tendências centralizadoras do capital global em setores econômicos, tais com as telecomunicações e as indústrias culturais” (RIBEIRO, 2014, p. 175). Nesse sentido, a diversidade pode ser mobilizada como ferramenta tanto para reproduzir hegemonias, como para contestá-las.

Afinal, as diferenças refletem e, mais importante, escondem relações de poder. Nesse sentido, não podemos nos esquecer da importância de “compreender os momentos em que o discurso sobre a diversidade oculta questões como a desigualdade – sobretudo diante da inofismável assimetria entre países, classes sociais e etnias” (ORTIZ, 2015, p. 33). É preciso aguçar o senso crítico frente aos discursos sobre a diversidade cuidando, sobretudo, em não essencializar as diferenças que, em razão de serem produzidas socialmente, são portadoras de sentido histórico particular (ORTIZ, 2015).

De todo modo, em que pese a necessidade de olhar com atenção aos vários sentidos que o debate sobre a diversidade cultural assume, é preciso reconhecer os seus avanços nos limites da complexa sociedade contemporânea, quando assume-se “que a valorização das diferenças se faz em nome de um ideal também universalista: democracia, igualdade, cidadania” (ORTIZ, 2015, p. 35).

O debate sobre a diversidade, em âmbito global e com pretensões universalistas, tem raízes que remontam à metade do século XX, quando a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou, através da Resolução 217 A, a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Nesse instrumento, a ONU dava uma enorme contribuição ao tema ao chamar a atenção “para os direitos culturais, um novo e delicado núcleo de direitos, assim considerados por estarem relacionados aos muitos significados da palavra ‘cultura’” (CUNHA FILHO, 2015, p. 27).

As dificuldades em lidar com a polissemia semântica da palavra cultura são conhecidas. Para Raymond Williams, a palavra “cultura” é uma das duas ou três mais complicadas da língua inglesa, em razão do seu intrincado desenvolvimento histórico e de sua utilização em diferentes sistemas de pensamento e disciplinas intelectuais (2007). Stuart Hall, por seu turno, salienta que “cultura” é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, mas que em anos recentes a palavra passou a ser utilizada em duas acepções: para se referir a tudo que seja próprio do “modo de vida” de um grupo social, o que conhecemos como sua definição “antropológica”, mas também para descrever os “valores compartilhados” de uma comunidade – definição que se assemelha à anterior, porém com uma ênfase sociológica maior (HALL, 2016). Afinal, na acepção proposta por Ribeiro, “cultura” expressa tanto aquilo que é um atributo universal da humanidade como as suas múltiplas variações presentes em diferentes contextos históricos e territórios geográficos (RIBEIRO, 2014).

A Declaração dos Direitos Humanos, considerada a “certidão de nascimento” da compreensão dos direitos humanos no marco do direito internacional (COURTIS, 2015, p. 9), dedica ao menos dois artigos ao tema dos direitos culturais. O artigo 22, de corte mais amplo, situa o direito cultural como indispensável à dignidade e ao livre desenvolvimento de toda pessoa, como membro da sociedade (CUNHA FILHO, 2015, p. 27). Já o artigo 27 tem redação mais explícita, ao afirmar que:

- 1) Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de desfrutar das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios;
- 2) Toda pessoa tem o direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autora.

Na virada do século, em continuidade aos esforços institucionais de seis décadas em debater os assuntos culturais globais, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) promoveu, em 2005, um encontro dedicado especificamente a compreender a diversidade cultural, no qual se discutiu e aprovou uma convenção internacional sobre o tema.

Contudo, de maneira a encerrarmos essa seção, julgamos pertinente colocar em pauta a ideia de que a promoção da diversidade cultural, na atualidade, exige não apenas atenção aos discursos e narrativas em torno do tema, mas, especialmente, renovada atenção a diferentes processos e dinâmicas culturais e à força performativa dos atores (YUDICE, 2006, p. 50). Sob o estatuto do multiculturalismo admitiu-se, historicamente, a diversidade de culturas e a defesa

das alteridades, mas a simples justaposição das diferenças, em um dado território, talvez não tenha produzido, em muitos casos, mais do que ações relativistas de respeito que terminaram por reforçar a segregação das diferenças.

Confrontada com esse quadro de transformações profundas observadas anteriormente, em que a presença do outro, daquele que nos é diferente, invade as fronteiras físicas, simbólicas e virtuais dos nossos espaços de sociabilidade e nos convida (nos obriga?) à convivência, essa perspectiva já não parece servir a contento.

É necessário pôr em marcha uma nova estratégia de abordagem, como nos propõe Canclini (2009), ao afirmar a necessidade de adotar-se uma perspectiva de análise que considere a confrontação e o entrelaçamento dos grupos, e os processos de troca que estabelecem entre si. Canclini propõe, portanto, a superação dos termos de uma multiculturalidade que supõe a aceitação do heterogêneo em favor de uma abordagem assentada na interculturalidade, o que implica dizer que “os diferentes são o que são, em relação de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (CANCLINI, 2009, p. 17).

Desse modo, o recurso à interculturalidade é importante por se sobrepor às abordagens que muitas vezes representavam as culturas como um estado, de forte caráter normativo, com todos os problemas daí derivados (por exemplo, proclamar a superioridade de uma cultura sobre outra). Contudo, para que seja consistente, afirma Canclini, uma teoria da interculturalidade “deve encontrar a forma de trabalhar conjuntamente os três processos pelos quais se trama: as diferenças, as desigualdades e a desconexão” (CANCLINI, 2009, p. 55).

É preciso, desse modo, olhar com cuidado as diferenças, mas direcionar esforços também para empreender formas inovadoras que respondam ao chamado que faz Canclini. Nesse sentido, cabe ressaltar as pertinentes preocupações formuladas por Lucia de Oliveira, quando pergunta “de que maneira e a partir de quais vetores pensar políticas culturais na atualidade quando vivemos, simultaneamente, a complexificação das tramas socioculturais e seu esgarçamento? Como refletir sobre a relação entre a sociedade civil e as políticas públicas?” (OLIVEIRA, 2010, p. 94).

Em trabalho mais recente, a mesma autora dá pistas importantes sobre como se posicionar frente a esses desafios, nos marcos de um processo de democratização da sociedade:

O novo ecossistema cultural deve ser compreendido dentro da dinâmica político-social de maneira mais ampla, uma vez que a multiplicidade de vozes que busca espaço na arena pública é inerente ao exercício democrático. A continuidade e o alargamento do processo de democratização levam a sociedade a exigir uma participação cada vez maior e mais ativa na arena pública e na tomada de decisões (OLIVEIRA, 2018, p. 286).

Essas são questões que têm se mostrado pontos de partida importante para se pensar o contexto atual das políticas culturais e os desafios colocados para o seu desenvolvimento, especialmente no âmbito do Estado. Qual seria, portanto, o papel do Estado no campo cultural? Como se relaciona com os diferentes atores e instituições?

Historicamente, o principal indutor e fomentador das políticas culturais no país, o Estado brasileiro, em suas diferentes esferas de governo, carrega consigo certa dificuldade atávica em tornar-se efetivamente espaço efetivo da participação social, ou seja, em democratizar-se enquanto vetor de construção das políticas públicas. Segundo o cientista político Marco Aurélio Nogueira, essa não é, contudo, uma característica intrínseca ao Estado brasileiro; antes, deriva do fato de que o Estado, conceitualmente, não é neutro, mas um aparato de dominação que “condensa as relações sociais e age em conformidade com as classes que dominam a economia e que sustentam um projeto de hegemonia” (NOGUEIRA, 2004, p. 61).

Ao condensar as relações sociais e funcionar ao modo de uma caixa de ressonância da força econômica dos agentes, o Estado se configura, essencialmente, como “um campo de disputas, no qual a correlação de forças, a movimentação social e a organização política dos interesses têm papel decisivo” (NOGUEIRA, 2004, p. 61). Ora, se o Estado precisa ser compreendido como uma arena na qual se movimentam e interagem diferentes atores sociais, tanto internos – o aparato burocrático e os detentores do poder político, como externos – sociedade civil organizada, corporações, agentes econômicos, há sempre forças antagônicas em ação, pressionando em direções opostas pelo seu controle.

Ao mesmo tempo, esperamos que o Estado possa ser socialmente controlado e local privilegiado da participação social, o que exige a construção de formas democráticas de governo que concebem a política como um terreno em “que os homens podem lutar por seus interesses e projetos sem cair numa luta de destruição recíproca que, no limite, inviabilizaria a vida coletiva” (NOGUEIRA, 2001, p. 99). Em uma imagem poderosa, Nogueira afirma a necessidade de perseguir como meta o ideal de uma política com “muita” política, ou seja, de uma *política dos cidadãos*

concentrada na busca do bem comum, no aproveitamento civilizado do conflito e da diferença, na valorização do diálogo, do consenso e da comunicação, na defesa da crítica e da participação, da transparência e da integridade, numa operação que se volta para uma aposta na inesgotável capacidade criativa dos homens (NOGUEIRA, 2001, p. 58).

Desse modo, espera-se que, sob o abrigo de regimes democráticos de governo, sejam disponibilizados aos cidadãos mecanismos que as permitam, em situação de igualdade,

formular e expressar suas preferências, garantindo que sejam consideradas, sem discriminação quanto ao conteúdo e formato, na elaboração e na condução das agendas de governo (DAHL, 2010). O que deveria, em tese, permitir a elaboração mais “coletiva” das agendas de governo, ou seja, do processo de definição das prioridades e de alocação de recursos.

Contudo, são tempos difíceis para a construção de estratégias coletivas e democráticas de governo, o que demanda reavaliar conceitos e a proposição de alternativas que reorganizem as forças sociais dispersas sob novas perspectivas. O desafio é imenso, mas urgente. Segundo Pierre Dardot e Christian Laval, dada a inexistência de forças capazes de se contrapor à reprodução do capitalismo neoliberal em voga, a construção dessas estratégias precisa enfrentar a tendência de apropriação privada de todas as esferas da sociedade e o aprisionamento do próprio Estado aos objetivos da acumulação do capital, tornando-se mais apropriadamente um Estado empresarial a serviço de determinadas classes que concentram poder e renda em uma escala sem precedentes (DARDOT; LAVAL, 2017).

Interessados em procurar alternativas para a reorganização das forças sociais que permitam o enfrentamento desse contexto, os autores dedicam-se à análise do comum enquanto princípio político capaz de mobilizar corações e mentes de todos que tem enfrentado a racionalidade neoliberal em diferentes partes do mundo. Segundo os autores, “se hoje a questão do comum é tão importante, isso se dá porque ele anula brutalmente as crenças e as esperanças progressistas depositadas no Estado” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 15).

Não pretendem com essa afirmação, salientam, ecoar o discurso neoliberal de condenação das intervenções sociais, culturais e educacionais do Estado, mas de resgatá-las de suas limitações burocráticas e submetê-las à participação política da sociedade. O comum, nem público, nem privado, mas coletivo, seria o caminho para a construção de uma nova forma de compreender e formular a ação do Estado, baseada na participação social e na gestão coletiva dos serviços públicos (DARDOT; LAVAL, 2017).

As proposições para esse projeto ainda estão em construção, mas julga-se pertinente apontar aqui a crítica irônica quanto às dificuldades operacionais que a gestão do comum enfrenta quando afirma que “a única forma de organização politicamente correta em muitos círculos radicais é não estatal, não hierárquica e horizontal” (HARVEY, 2014, p. 137). Segundo o autor, o problema é que a recusa da ideia de hierarquia por muitos segmentos da esquerda pode levar à paralisia, tendo em vista que “um fetichismo de preferência organizacional (a pura horizontalidade, por exemplo) quase sempre atravanca o caminho de exploração de soluções apropriadas e eficazes” (HARVEY, 2014, p. 139).

Por fim, aborda-se sucintamente alguns aspectos das proposições de James Holston para o que denomina um planejamento insurgente no âmbito das cidades. O que propõe o autor é uma nova abordagem para a questão da cidadania que a retira do seu invólucro nacional para posicionar o seu debate ao nível das cidades, do tecido urbano e das configurações que os atores locais constroem (HOLSTON, 2016).

Argumenta que todas as insurreições urbanas que eclodiram nas duas primeiras décadas do século XXI em diferentes cidades ao redor do globo (Madri, New York, Cairo, Buenos Aires, Tunis, São Paulo e incontáveis outras), com suas formas de sociabilidade e de democracia direta, têm características em comum, mormente as diferenças inevitáveis, observáveis em contextos tão distintos. O que uniria esses movimentos, afirma o mesmo autor, seria a rejeição das políticas verticalizadas e delegadas, e o uso da mídia digital como elemento central de mobilização.

Importante notar que a rejeição à política "tradicional", segundo Holston (2016), seria acompanhada da construção de alternativas, sendo esse processo parte fundamental da refundação dos discursos e, mais importante, das práticas de um fazer político ancoradas numa perspectiva nova de democracia, no qual os ambientes digitais desempenham papel fundamental. Assim, as alternativas mais radicais não eram pelo reconhecimento de direitos pelos Estados, mas para que estes

reconhecessem a legitimidade e a inevitabilidade de direitos que emergiram a partir das próprias lutas diárias para fazer a cidade acontecer – no processo de reproduzi-la por meio da vida e do trabalho dos seus residentes – e daquilo que foi forjado durante as formas alternativas de assembleia política (HOLSTON, 2016, p. 192).

Portanto, o que reclamam as pessoas é o fato de que a cidade que ajudam a produzir nega-lhe direitos que estão assegurados em lei. Nesse sentido, o autor afirma a necessidade de geração de novas cidadanias urbanas que complementem a cidadania nacional tal qual formulada, e ainda em processo.

Por fim, aproveitando a afirmação do autor de que “todas as rebeliões urbanas usaram a mídia central como elemento central de mobilização” (HOLSTON, 2016, p. 193), acredita-se que se deve olhar com atenção as diferentes iniciativas, especialmente da sociedade civil organizada, que tem se dedicado a produzir instrumentos e metodologias que permitam novas formas de democracia direta.

Contudo, tendo em mente que, para além do uso de tecnologias móveis como forma de mobilização, a criação de plataformas de democracia direta para deliberação política mais

ampla demanda o enfrentamento de barreiras erigidas mesmo por partidos políticos progressistas, em parte ainda resistentes à ampliação da horizontalidade das decisões. Ceder poder político efetivo, ainda pode ser um anátema mesmo à esquerda.

Além disso, parece que se deve ser crítico quanto aos limites de uma cidadania "digitalmente inspirada" em razão da assimetria de acesso à internet em grandes cidades. Eis contudo um paradoxo interessante: romper a assimetria pode requerer exatamente investir na ideia de uma cidadania digitalmente inspirada.

3.2 Movimentos sociais: entre Estado e sociedade civil

Um dos principais teóricos dos movimentos sociais, Charles Tilly (2010), os compreende como uma forma singular de disputa política surgida no Ocidente, em meados do século XVIII. O autor explicita melhor os termos com os quais nomeia o fenômeno: a alusão à disputa deriva do fato de que o atendimento das reivindicações coletivas dos diferentes movimentos sociais, se atendidas, potencialmente entra em conflito com os interesses daqueles que não partilham dos seus propósitos; a dimensão política dos movimentos sociais, por sua vez, se dá em função da relação inevitável com os governos, seja como objeto/vetor ou aliados das reivindicações, seja como árbitros das disputas (TILLY, 2010).

Segundo o mesmo autor, essa maneira inventada de disputa política é o resultado do desenvolvimento histórico da síntese de três elementos: de um esforço público e organizado em direcionar para as autoridades pertinentes reivindicações coletivas (o que denomina 'campanha'); do uso combinado de formas de ação política, tais como reuniões públicas, petições, criação de associações, declarações à mídia e o uso de propaganda (conjunto variável de ações que recebe o nome de 'repertório'); e, por fim, de manifestações públicas organizadas pelos participantes que o autor denomina demonstrações de WUNC, sigla cujas iniciais podemos traduzir por valor (no sentido da respeitabilidade que reveste os participantes do movimento), unidade (atos e objetos que simbolizam a união dos participantes), número (contagem dos participantes, ocupações de espaços públicos etc.) e compromisso (participação permanente nas ações realizadas, mesmo que à custa de sacrifício) (TILLY, 2010).

Ao longo da história, esses elementos foram mobilizados de maneiras diferentes em função dos contextos específicos de disputas, com maior ou menor grau de similaridade e homologia a essas definições. Na realidade, os movimentos sociais passaram a conviver, com o passar do tempo, com outras formas de reivindicação e do fazer político, como os sindicatos, os partidos políticos e as campanhas eleitorais. No embate entre essas formas de organização,

contudo, Tilly (2010) afirma que o repertório que põe em ação os movimentos sociais se sobrepõe ao repertório desses outros dois fenômenos políticos (TILLY, 2010). Em direção semelhante, é interessante ressaltar a análise de Eunice Durham, ao afirmar que devemos “evitar a noção de que os movimentos sociais são formas inferiores de mobilização, que devem evoluir para formas mais plenas e satisfatórias de ação política: a partidária e a sindical” (DURHAM, 2004 [1984], p. 284).

Quanto ao caráter das reivindicações dos movimentos sociais, podemos agrupá-las em três tipos distintos: programáticas, identitárias e de (afirmação de uma) posição compartilhada por outros atores políticos (TILLY, 2010). Essa proposta permite explicitar o caráter tanto cultural quanto político que podem assumir os movimentos sociais, e as diferentes formas em que tais reivindicações podem ser agrupadas e combinadas. Muitas vezes, são forjados e conseguem unidade a partir do reconhecimento de carências coletivas, da negação de direitos, o que significa dizer que “nos movimentos sociais, de modo geral, a passagem do reconhecimento da carência para a formulação da reivindicação é mediada pela afirmação de um direito” (DURHAM, 2004 [1984], p. 292).

Entre as décadas de 1960 e 1990, a análise dos movimentos sociais e dos seus pressupostos tomou a forma de três vertentes teóricas que se tornaram clássicas: Teoria do Processo Político (TPP), Teoria da Mobilização de Recursos (TMR) e Teoria dos Novos Movimentos Sociais (TNMS). Segundo Angela Alonso, durante esse período foi possível notar contornos bem peculiares em cada uma destas teorias. Enquanto a TMR focalizou a dimensão micro organizacional e estratégica da ação coletiva, praticamente sem despender esforços para incluir a dimensão simbólica na sua explicação, a TPP privilegiou o ambiente macropolítico e incorporou essa dimensão por meio do conceito de repertório, ainda que sem dar a ele muito destaque. A TNMS, contrariamente, acentuou os aspectos simbólicos e cognitivos – recorrendo inclusive às emoções coletivas – e os incorporou na análise dos movimentos sociais (ALONSO, 2009).

Segundo a autora, a partir dos anos 1990, as teorias investiram em abordagens integradas que deslocaram o pêndulo explicativo para a cultura, a partir da ambição de “conjugar o estudo das práticas de mobilização e dos códigos culturais que as orientam e focalizando experiências peculiares de produção de sentidos e de identidades coletivas” (ALONSO, 2009, p. 73). Ainda segundo Alonso, com a virada do século, contudo, essa perspectiva de análise se amplia e complexifica, especialmente em torno da questão das identidades, sob o influxo da globalização e da organização da sociedade em rede, que irá engendrar, inclusive, uma mudança de escala do ativismo (que passou a ser global).

Nesse contexto, conforme salienta Alexandre Barbalho (2017), a sociedade se torna uma arena em que a dimensão simbólica ganha destaque nas disputas políticas, já que esses movimentos passam a reivindicar não apenas demandas de cunho econômico, mas também o reconhecimento de suas diferenças e de suas identidades (BARBALHO, 2017).

Por fim, ainda sobre a questão das identidades, vale lembrar a análise de Stuart Hall (2001), sobre o sujeito pós-moderno da contemporaneidade, cuja identidade teria se tornado uma “celebração móvel”, não mais unificada em torno de um ‘eu’ coerente, tendo em vista que seríamos portadores de “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2001, p. 11).

Sinteticamente, nos parece possível inferir que as abordagens teóricas sobre os movimentos sociais parecem avançar em muitas direções. Podem enfatizar tanto o caráter de confronto como o de conciliação com o Estado, por exemplo, ou adotar abordagens pragmáticas ou culturalistas dos processos de engajamento e reivindicação.

Na atualidade, contudo, os movimentos sociais podem ser definidos como atores coletivos que compartilham identidades e interesses comuns, geralmente motivados em provocar rupturas, sejam sociais, políticas ou comportamentais. Na definição de Abers e Büllow (2010), ao longo dos últimos 30 anos “os movimentos sociais têm sido compreendidos como uma forma de ação coletiva sustentada, a partir da qual atores que compartilham identidades ou solidariedades enfrentam estruturas sociais ou práticas culturais dominantes” (ABERS; BÜLLOW, 2010, p. 55).

Ao mesmo tempo, é preciso salientar o caráter muitas vezes fluido dos movimentos, em razão da organização em rede dos atores que a compõe. Nesse sentido, é importante ter em mente que, frente ao avanço das TICs e de novas formas de comunicação, os movimentos sociais combinam suas ações entre os mundos *online* e *off-line*, que se retroalimentam, não podendo ser dissociados (SORJ, 2016).

Na realidade, o que se observa, em se tratando das ações de comunicação e de midiativismo (prática que é anterior à internet) adotadas pelos movimentos sociais, é antes a confluência que a seleção entre dispositivos e estratégias novas e antigas. Desse modo, o que se observa é que os movimentos elaboram de formas diversas suas estratégias de comunicação, a partir dos contextos específicos de sua atuação

em conformidade com as condições do desenvolvimento tecnológico de cada momento histórico e com as circunstâncias vividas pelos grupos sociais mobilizados, ou em processo de articulação, agregam-se formas e canais comunicativos como parte dos processos de consciência, organização e ação

para fortalecer laços internos, tornar pública sua situação, defender seus interesses e dar visibilidade às suas reivindicações e conquistas (PERUZZO, 2018, p. 47).

No Brasil, em que as plataformas de comunicação – jornal, rádio, televisão e provedores de internet – sempre estiveram sob o domínio proprietário das classes dominantes, é importante salientar que os movimentos sociais populares sempre criaram formas próprias e alternativas de comunicação, com o objetivo de poder falar diretamente de si (PERUZZO, 2018).

Na atualidade, esse processo é mais nitidamente perceptível, dado o fato de que as redes e coletivos que se integram como atores dos movimentos sociais vêm conquistando espaço e fazendo-se representar sem a mediação de intermediários: usando a sua própria voz, amplificada pelo coro da atuação coletiva para fazer-se ouvir nas arenas de decisão política. A mobilização é permanente e horizontal, tendo em vista o fato de que “a solidariedade não gera ação, se não puder contar com as ‘estruturas de mobilização’: recursos formais, como organizações civis, e informais, como redes sociais, que favorecem a organização” (ALONSO, 2009, p. 55).

Por esse motivo, a trajetória histórica do VAI assume fundamental importância dado o caráter educativo que os movimentos sociais podem desempenhar, e que podemos aferir das ações de muitos dos atores que orbitaram o programa: suas dimensões de construção da cidadania, da organização política, e da análise da configuração do cenário sociopolítico e econômico (MELO ALMEIDA, 2009).

Desse modo, quando Fernando Haddad ascende ao comando da Prefeitura de São Paulo, em 2013, ocorre uma mudança nas dimensões formais e informais do ambiente político (ALONSO, 2009), momento em que abriam novos canais para a expressão das reivindicações de grupos sociais em alguma medida à margem das instâncias formais da política, tornando o Poder Público pouco mais permeável às suas reivindicações.

Nessa nova estrutura de oportunidade política (ALONSO, 2009), surge no cenário cultural a figura do Movimento Cultural das Periferias, que irá lutar pela inclusão na agenda política das demandas dos grupos e coletivos periféricos. A trajetória desse movimento será analisada mais detalhadamente no capítulo 4.

Faremos agora uma digressão teórica sobre os conceitos de capital cultural, campo e *habitus*, desenvolvidos por Pierre Bourdieu, e que nos ajudaram a compreender tanto as disposições que orientam a ação dos indivíduos no tecido social, como a relação que estabeleceram com a SMC, no período analisado na tese, diferentes atores do campo da cultura

da cidade de São Paulo. Ao final dessa digressão, teceremos algumas considerações preliminares, que esperamos desdobrar em trabalhos posteriores.

3.3 Capital cultural, campo e *habitus*: estruturas e práticas

Os estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu têm enorme receptividade entre pesquisadores interessados em analisar a relação entre estruturas sociais e as práticas culturais em um dado contexto político e social. Renato Ortiz afirma que a problemática teórica dos seus escritos repousa, essencialmente, em torno da questão da mediação entre o agente social e a sociedade (ORTIZ, 1983). Segundo Ortiz, Bourdieu procura superar a polêmica histórica entre a fenomenologia e objetivismo, métodos epistemológicos antagônicos, pelo desenvolvimento de uma outra forma de conhecimento, que denomina praxiológico, com a qual pretende articular dialeticamente o ator social e a estrutura social, a partir da compreensão de que “a ação não é mais considerada como simples execução, mas sim como núcleo de significação do mundo; a sociedade não existe como totalidade, mas como intersubjetividade que tem origem na ação primeira do sujeito” (ORTIZ, 1983, p. 12).

Na análise de Regina Marteleto (2017), Bourdieu elaborou sua vasta e ambiciosa obra a partir da observação das práticas culturais e das lógicas de diferenciação social, resultando em um princípio geral que pode ser enunciado como: “a sociedade é um espaço de diferenciação no qual as relações de dominação são dissimuladas, porque profundamente interiorizadas pelos indivíduos” (MARTELETO, 2017, p. 31). Segundo a mesma autora, todo o trabalho de Bourdieu, tomado em conjunto, irá destinar-se a demonstrar, a partir da observação de diferentes espaços e populações, os mecanismos dessa dominação.

A dissimulação dessa dominação só é possível, contudo, porque os atores sociais interiorizam os valores, normas e princípios sociais que asseguram a sua adequação à realidade objetiva da sociedade como um todo (ORTIZ, 1983). Essa interiorização das estruturas sociais não se dá, contudo, apenas como processo de dominação, sendo responsável pela organização de esquemas classificatórios que orientam as suas condutas, mas que também são definidoras dos seus gostos e da escolha das práticas que exercem, em diferentes áreas.

Esse processo é amplamente analisado através do conceito de *habitus*, retomado por Bourdieu no sentido de concebê-lo enquanto um sistema de disposições que realiza a mediação entre as estruturas sociais e a prática dos agentes, operando, contudo, em um nível virtual, ou seja, incorporado enquanto estrutura mental, e que se manifesta em relação a uma situação

específica (BOURDIEU, 2011a; BOURDIEU, 2011b; BOURDIEU; CHARTIER, 2011). Segundo Bourdieu (2011), a noção de *habitus* é importante

para lembrar que os agentes têm uma história, que são o produto de uma história individual, de uma educação associada a determinado meio, além de serem o produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias do juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores etc., são o produto da incorporação de estruturas sociais” (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 58).

Nesse sentido, o *habitus* opera uma dualidade complexa porque conforma estruturas predispostas a atuar como práticas dos agentes, as quais precisam ser compreendidas, ao mesmo tempo, como “princípios geradores de práticas distintas e distintivas”, e como “esquemas classificatórios, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes” (BOURDIEU, 2011b, p. 22).

O sociólogo francês Laurent Fleury expressa essa dualidade na sentença “o *habitus* é produto de práticas significativas passadas e produtor de práticas significativas futuras” (FLEURY, 2009, p. 87). Desse modo, na análise de Renato Ortiz, “o *habitus* se sustenta, pois, através de ‘esquemas generativos’ que, por um lado, antecedem e orientam a ação e, por outro, estão na origem de outros ‘esquemas generativos’ que presidem a apreensão do mundo enquanto conhecimento” (ORTIZ, 1983, p. 16).

Embora o próprio Bourdieu tenha afirmado que o *habitus* não é um destino, mas um sistema aberto de disposições passível de se transformar a partir de uma relação dialógica com as experiências, é preciso termos em mente, contudo, que há sempre a probabilidade “inscrita no destino social associado a determinada condição social, de que as experiências venham a confirmar o *habitus*; ou, dito por outras palavras, as pessoas terão experiências em conformidade com as experiências que formaram o *habitus* dessas pessoas” (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 62).

Já o conceito de capital, radicalmente repensado por Bourdieu a partir do seu empréstimo junto à economia, pode ser compreendido como “um ‘recurso’, segundo o modelo do ‘patrimônio’, isto é, um estoque de elementos (ou ‘componente’) que podem ser possuídos por um indivíduo, uma casa, um estabelecimento, uma ‘comunidade’, um país” (LEBARON, 2017, p. 101). O capital, segundo a teoria de Bourdieu (2011a), pode ser acumulado, transmitido e investido para a consecução dos objetivos do seu detentor. Desdobra-se em diferentes formas, de maneira que podemos falar em capital cultural, econômico, social e simbólico.

Segundo Bourdieu (2011a), a posse de capitais orienta a distribuição dos agentes no espaço social, especialmente através do capital econômico e do capital cultural. Essa distribuição seria resultado, inicialmente, do volume global desses dois tipos de capital e, secundariamente, da sua estrutura, ou seja, em função do peso relativo destes capitais no conjunto do volume global. Desse modo, a posse e distribuição desses capitais seriam determinantes da posição ocupada pelos atores no espaço social e, mais importante, orientariam as tomadas de posição em relação às suas práticas, produzindo os efeitos de diferenciação entre as classes sociais (BOURDIEU, 2011a; BOURDIEU, 2011b).

Potencialmente importante para a essa pesquisa, o conceito de capital cultural pode ser compreendido como um conjunto de bens simbólicos que pode existir sob três formas. Inicialmente, em um estado incorporado, na forma de disposições duradouras que se tornam propriedades físicas no corpo de uma pessoa – suas posturas corporais, esquemas mentais, habilidades linguísticas, etc. Em estado objetivado, ou seja, sob a forma da posse de bens materiais (livros, objetos de arte, consumo de arquitetura etc.). Por fim, podemos falar em um estado institucionalizado, representado pelo reconhecimento institucional de competências culturais adquiridas (diplomas e certificados escolares) (BOURDIEU, 2007).

Para o mesmo autor, a instituição escolar desempenha um papel fundamental na reprodução dessas estruturas, ao lado da família: ambas são responsáveis por moldar as disposições e inculcar as formas de apropriação dos bens culturais considerados legítimos, portanto, acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores. Nesse sentido, Bourdieu salienta que “a reprodução da estrutura de distribuição do capital cultural se dá na relação entre as estratégias das famílias e a lógica específica da instituição escolar” (BOURDIEU, 2011a, p. 35). As escolhas realizadas pelas famílias em termos da educação ao qual submetem os seus filhos teriam como princípio a manutenção de sua posição na estrutura social sendo, portanto, parte integrante de uma lógica baseada em interesses específicos:

os investimentos aplicados na carreira escolar dos filhos viriam integrar-se no sistema das estratégias de reprodução, estratégias mais ou menos compatíveis e mais ou menos rentáveis conforme o tipo de capital a transmitir, e pelas quais cada geração esforça-se por transmitir a geração seguinte os privilégios que detém (BOURDIEU, 2011a, p. 312).

Segundo Bourdieu, os dados estatísticos aferidos durante décadas a respeito do acesso e frequência aos equipamentos culturais permitem inferir diferenças significativas entre o seu público, não explicadas totalmente por um recorte socioeconômico – embora esse também seja um critério relevante. Seria antes a posse dos instrumentos de apropriação desses bens culturais,

ou seja, de capital cultural, o que permite a sua fruição e incorporação, enquanto conjunto de práticas, por parcelas específicas da população – o que é especialmente claro quanto ao consumo de bens culturais julgados mais distintivos, produtos, portanto, da cultura hegemônica (concertos, teatro, leitura de filosofia etc.). Em suma, é preciso deter os códigos que permitem decifrar esses bens para que possam ser apreendidos e, desse modo, transmitidos e legados às gerações futuras, o que faz com que

o livre jogo das leis de transmissão cultural faz com que o capital cultural retorne às mãos do capital cultural e, com isso, encontra-se reproduzida a estrutura de distribuição do capital cultural entre as classes sociais, isto é, a estrutura dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos que uma formação social seleciona como dignos de serem desejados e possuídos (BOURDIEU, 2011a, p. 297).

Desse modo, ao analisar as taxas de frequência aos museus franceses com recorte baseado na ocupação, escolaridade, gênero e renda, por exemplo, destaca-se o nível de instrução dos frequentadores como variável dependente. Segundo ele, contudo, a existência de uma correlação tão forte entre os níveis de instrução e as práticas culturais não deve dissimular o fato de que “a ação do sistema escolar somente alcança sua máxima eficácia na medida em que se exerce sobre indivíduos previamente dotados pela educação familiar de uma certa familiaridade com o mundo da arte” (BOURDIEU, 2011a, p. 304).

Ainda a respeito do conceito de capital cultural e, tendo em vista os objetivos da presente pesquisa, assinala-se a análise de Clarice Libânio (2019), em trabalho no qual advoga a hipótese da possibilidade de enfrentamento da segregação socioespacial através das práticas culturais:

Considerando que o capital cultural é obtido não exclusivamente por herança ou transmissão intergeracional, as chances para os moradores das periferias terem acesso a ele são maiores do que a outros tipos de capital, por exemplo, o econômico. Uma das possibilidades de aquisição ou ampliação do capital cultural para tal estrato social é justamente o envolvimento em movimentos e práticas culturais, que contribuem para o acesso dos sujeitos moradores de periferia à informação e, ao final, às oportunidades e potencialidades disponíveis na cidade. Assim, surge a possibilidade de deslocamento do sujeito a partir do incremento de seu capital cultural, contribuindo para o enfrentamento da segregação socioespacial e para a redução das desigualdades, individuais ou coletivas (LIBÂNIO, 2019, p. 13)

Ao direcionam a análise para o conceito de campo, embora Bourdieu tenha se dedicado ao conceito de diferentes maneiras ao longo de anos de pesquisas e publicações, afirma Bernard Lahire, seria possível propor uma definição de campo enquanto “um ‘sistema’ ou ‘espaço’ estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias

dos agentes se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo” (LAHIRE, 2017, p. 65).

Desse modo, pode-se analisar a realidade social a partir de sua compreensão como *locus* composto por diferentes campos, mas no qual “cada campo possui regras do jogo e desafios específicos, irreduzíveis às regras do jogo e aos desafios dos outros campos” (LAHIRE, 2017, p. 65). Portanto, as lógicas e regras que orientam, por exemplo, o campo cultural não são necessariamente a mesma de outros campos. O campo se configura então como um espaço de lutas, arena em que os agentes que o ocupam disputam a apropriação ou redefinição do capital específico do campo (que pode ser o reconhecimento, a legitimidade, benefícios monetários), contando com capital de que dispõem.

Nesse sentido, os agentes são distinguidos e distinguem-se, possuindo determinadas propriedades (capitais) que permitem exercer poder sobre outros agentes. Essa dinâmica, contudo, se constitui tanto um espaço de disputa como de cooperação, e a posse desses capitais é decisiva na definição das estratégias, afinal

se o mundo social, com suas divisões, é algo que os agentes têm a fazer, a construir, individual e sobretudo *coletivamente*, na cooperação e no conflito, resta que essas construções não se dão no vazio social, como parecem acreditar alguns etnometodólogos: a posição ocupada no espaço social, isto é, na estrutura de distribuição dos diferentes tipos de capital, que também são armas, comanda as representações desse espaço e as tomadas de posição nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo (BOURDIEU, 2011b, p. 27).

De modo geral, dado que a posse dos diferentes tipos de capital é distribuída de forma desigual entre os agentes, cada campo se estrutura entre dominantes e dominados, que disputam entre si a manutenção do monopólio do campo ou a sua tomada. Essa oposição assume diferentes formas (além de dominantes e dominados, conservadores e revolucionários, velhos e novos, por exemplo), tendo como resultado a adoção de estratégias de ação distintas pelos agentes, a depender de sua posição no campo.

No caso específico do campo cultural, na qual a relação de forças entre os seus agentes é determinante para a definição da própria lógica da produção cultural, a disputa não é apenas intrínseca ao campo como condição necessária para sua existência (noção de *illusio*). As disputas entre intelectuais e artistas, entre produtores de sentido, portanto, são necessárias para legitimar a crença na importância do que fazem, no limite, do campo no qual estão inseridos. Desse modo, espera-se que os embates sejam frequentes, em razão do fato de que

os produtores culturais, proprietários de um elevado capital cultural, encontram-se em disputas constantes, procurando manter e aumentar seu capital simbólico, que podem ou não ser convertidos em capital monetário. Os bens simbólicos em disputa são o reconhecimento, o prestígio, o *status*, a autoridade em determinada área de atuação cultural (ARRUDA; PASSIANI, 2017, p. 72).

Quando se está diante de disputas que se orientam, no limite, para a obtenção de benefícios monetários para os atores do campo cultural (na forma de fomento para as suas atividades, por exemplo), tendo em vista as limitações orçamentárias das instituições públicas e privadas de financiamento, parece ser mais claro perceber tais disputas, posto que são partes permanentes do jogo. Contudo, embora os atores estejam permanentemente em disputa, todos têm “interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma ‘cumplicidade objetiva’ para além das lutas que os opõem” (LAHIRE, 2017, p. 85).

Especialmente em momentos de tensionamento e de acirramento do confronto tanto com agentes externos ao campo cultural, como aqueles oriundos do próprio campo, mas identificados como um risco para o campo em si, essa cumplicidade se torna mais necessária e, também, mais evidente. Exemplo recente a ilustrar a forma com que esta cumplicidade pode assumir pode ser percebida durante o período da gestão de André Sturm à frente da SMC (2017-2018), quando o congelamento de quase metade do orçamento da pasta e o enfrentamento frente a diferentes atores culturais levaram à criação de uma Frente Única da Cultura, união de esforços de agentes vinculados tanto as linguagens artísticas como às reivindicações temáticas e territoriais.

Por fim, cabe uma breve consideração sobre o Estado e a produção simbólica. Segundo Bourdieu (2011a), ampliando o esquema weberiano, o Estado reivindica com sucesso não apenas o monopólio do uso legítimo da violência física como da violência simbólica; e se pode exercer também essa violência “é porque ele se encarna tanto na objetividade, sob a forma de mecanismos específicos, quanto na ‘subjetividade’ ou, se quisermos, nas mentes, sob a forma de estruturas mentais, de esquemas de percepção e de pensamento” (BOURDIEU, 2011b, p. 98).

Como resultado desse duplo processo, o Estado, na forma de uma instituição instituída no espaço objetivo e nas estruturas mentais, toma a aparência de algo natural, legando ao esquecimento o fato de que resulta de uma série histórica de atos que objetivaram o instituir. Além disso, sendo o resultado da concentração de diferentes tipos de capital (dos instrumentos

de coerção ao capital simbólico²¹, passando pelo cultural e econômico), o Estado se constitui como detentor de uma espécie de metacapital, em disputa pelos atores, já que permite exercer poder sobre os capitais

Segue-se que a construção do Estado está em pé de igualdade com a construção do *campo do poder*, entendido como o espaço de jogo no interior do qual os detentores de capital (de diferentes tipos) lutam *particularmente* pelo poder sobre o Estado, isto é, sobre o capital estatal que assegura o poder sobre os diferentes tipos de capital e sobre sua reprodução (notadamente por meio da instituição escolar) (BOURDIEU, 2011b, p. 99-100).

Ou seja, aos atores que detém pouco volume de capital, o que determina sua posição posicionados nos estratos inferiores da estrutura social, é necessário romper com uma cadeia enorme de condicionamentos para se apropriar das regras que permitem acessar as estruturas de poder do Estado.

Neste ponto, podemos tecer algumas considerações, à luz dos conceitos apresentados, a respeito da criação dos programas de fomento no âmbito da SMC. Preliminarmente, contudo, cabe recuperar aqui que 1) o capital econômico e o capital cultural estruturam o espaço social, e que a posição relativa dos agentes neste espaço é resultado do volume global do capital possuído, da sua composição (o peso relativo do capital econômico e cultural) e da sua evolução histórica, e; 2) podemos tomar o espaço social, a um tempo, como um campo de forças e uma campo de lutas “no interior do qual os agentes se enfrentam , com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a sua conservação ou a transformação de sua estrutura” (BOURDIEU, 2011b, p. 50).

Em São Paulo, a classe teatral consolidou, durante o século XX, uma posição de protagonismo artístico e social que transbordou os limites da cidade. É inegável sua importância no cenário cultural paulistano, resultado de um trabalho de constituição do campo teatral que remonta há várias décadas. De modo muito rápido, listamos apenas alguns dos marcos históricos importantes desta trajetória.

A partir de 1948, por exemplo, a cidade passar a contar com uma instituição voltada para a formação técnica de atrizes e atores, a Escola de Arte Dramática – EAD, integrada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1969, instituição na qual

²¹ Embora seja uma das formas de capital potencialmente mais difíceis de avaliar, dada a sua própria natureza, o capital simbólico desempenha papel de destaque na teoria de Bourdieu, exatamente por ser “uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas características de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor”. BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 2011b, p. 107.

permanece abrigada. Também data de 1948 a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, iniciativa do empresário Franco Zampari. O TBC, desempenhou papel importante na profissionalização do teatro na cidade, e nomes que se consagraram no cenário artístico (e no imaginário popular) tomaram parte de suas encenações: Cacilda Becker, Paulo Autran, Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, entre outros.

A iniciativa pioneira do TBC também serviu de inspiração à criação de duas importantes companhias teatrais. Em 1953, José Renato Pecora – ex-aluno da primeira turma da EAD – funda o Teatro de Arena. Pouco tempo depois, em 1958, o Teatro Oficina iniciou suas atividades, liderado por José Celso Martinez Corrêa, que fora aluno da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Permanece ainda hoje em plena atividade, tendo sido renomeado para Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Ao longo dos anos, a cena teatral de São Paulo foi ganhando musculatura (cultural e artística, mas também social e econômica), com o surgimento de outras companhias e grupos teatrais, a criação de outros espaços de formação – juntamente à consolidação da EAD – e de uma mídia especializada. Mas o protagonismo que exerceu não esteve circunscrito ao mundo das artes, conforme salienta Alexandre Mate, por conta de uma circunstância específica: “a força e potência inequívocas do chamado teatro de grupo da cidade de São Paulo deve-se à articulação de diversos fatores, cujo destaque primordial deve ser tributado ao processo de luta e de mobilização político-militante de parte da categoria teatral, organizada em coletivos” (MATE, 2012, p. 178-179).

Não é surpreendente, portanto, que a classe teatral tenha sido contemplada com a criação da primeira lei de fomento na cidade de São Paulo, na esteira da mobilização resultante do manifesto “Arte contra a Barbárie”, conforme mostramos no capítulo 1. Do mesmo modo que não nos causa espanto que a classe teatral tenha saído novamente na frente ao obter êxito na criação de uma segunda modalidade de financiamento público à linguagem teatral. Conforme salientamos mais acima, a criação do Prêmio Zé Renato, no início de 2014, constitui uma homenagem a José Renato Pecora, personagem central da constituição do teatro na cidade.

Podemos avançar a hipótese de que a classe teatral teria sucesso na criação do Prêmio Zé Renato mesmo em uma gestão de outro espectro ideológico, da mesma maneira como fora criado o Programa de Fomento à Dança, durante a gestão de José Serra. Afinal, trata-se de uma capacidade de articulação que se vale de importante capital político, acumulado ao longo de uma extensa trajetória.

Coisa diversa, por exemplo, do que ocorreu no processo de criação do Programa de Fomento à Cultura da Periferia, no qual os atores e agentes precisaram constituir-se

coletivamente, através do Movimento Cultural da Periferia, tanto para formular sua reivindicação, como para apreender a dinâmica política que permitiria sua vocalização junto às esferas de governo. Em suma, precisaram construir um capital político, aproveitando, é certo, os acúmulos gerados por mais de uma década de execução do programa VAI na SMC, para melhorar sua posição no espaço social e, munidos dos meios adequados, aumentar as chances de alcançar os fins desejados.

Conforme mostramos no capítulo 1 (Quadro 1), a proposta de criação de um programa de fomento à periferia fora a segunda mais votada da 3ª Conferência Municipal de Cultura, uma posição à frente da proposta de criação do Prêmio Zé Renato. Contudo, dois anos e meio separam a implementação dos dois programas.

A trajetória de criação destes programas, desse modo, nos parece possível inferir que a competência e habilidade em acessar o Estado, tanto o Poder Executivo como o Poder Legislativo, de maneira a forçar a inclusão de interesses específicos na agenda política, pode ser fortemente condicionada pela posição ocupada pelos atores no espaço e pela posse de capitais. Em conjunto, constituem, de fato, fatores fundamentais tanto no processo de elaboração das reivindicações, como no resultado efetivamente obtido.

4. PERIFERIA E POLÍTICAS CULTURAIS

Neste capítulo faz-se uma análise da trajetória do desenvolvimento histórico do conceito de cultura e de suas conformações na atualidade, seguida de um exame mais específico sobre as políticas culturais, para que embasem a abordagem das políticas que são objeto mais específico da tese: o VAI, o PFCP e as Casas de Cultura.

4.1 Cultura e Políticas Culturais

Um das primeiras e das mais árduas tarefas a ser enfrentada por quem irá dedicar-se a um projeto de pesquisa que tenha a cultura como objeto reside em buscar compreender o desenvolvimento histórico e os significados possíveis dessa palavra extremamente complexa, o que tem legado aos estudiosos do assunto experimentar “a vertigem das imprecisões” (CANCLINI, 2009, p. 36). Tal imagem parece apropriada. Para Raymond Williams, trata-se de uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa, em razão tanto

do seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis (WILLIAMS, 2007, p. 117).

Não é objetivo aqui, contudo, realizar um detalhado estudo do desenvolvimento histórico do termo e todas as acepções que lhe são afeitas, tarefa que não cabe nos limites desse trabalho e demandaria outro tipo de pesquisa. Iremos tão somente esboçar uma breve trajetória desse processo, elencando alguns dos labirintos de sentido que a palavra percorreu (CANCLINI, 2009), de modo a chegarmos a uma definição operacional de cultura apta a orientar-nos dentro dos objetivos propostos na presente pesquisa e no confronto com as variadas facetas constitutivas das políticas culturais que iremos abordar como foco da análise.

A tarefa de determinar a raiz etimológica do termo consiste na etapa mais simples dessa operação, tendo em vista o reconhecimento de que a palavra cultura tem sua origem no termo latino *colere*, que possuía diferentes significados: habitar, cultivar (o solo), proteger, honrar com veneração, fazer brotar e frutificar (CHAUI, 2008; WAGNER, 2012; WILLIAMS, 2007). Basicamente, era utilizada, no século XV, em estreita ligação com o cuidado com a terra, como um substantivo “que se referia a um processo: o cuidado com *algo*, basicamente com as colheitas ou com os animais” (WILLIAMS, 2007, p. 117).

A partir da utilização do termo subsidiário em língua inglesa *coulter* (relha do arado), se inicia uma segunda e importante etapa para a significação da palavra, em que a metaforização do conceito irá dotá-lo de um “sentido mais específico, indicando um processo de procriação e refinamento progressivo na domesticação de um determinado cultivo, ou mesmo o resultado ou incremento de tal processo” (WAGNER, 2012, p. 77). Desse modo, abre-se caminho para construções semânticas que chegaram aos dias atuais, tal é o caso em agricultura ou apicultura, como para a adoção da palavra, inclusive, em referência ao desenvolvimento humano (WILLIAMS, 2007). Na análise de Raymond Williams, o percurso inicial do termo cultura pode ser sintetizado do seguinte modo:

Começando como nome de um processo – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – ele se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do “espírito” que informava o “modo de vida global” de determinado povo (WILLIAMS, 2011, p. 10)

Considerado enquanto cultivo ativo da mente, continua o mesmo autor, o sentido de cultura desenvolve-se vigorosamente a partir de três significados distintos, que percorrem desde um estado mental desenvolvido (a exemplo de “pessoa de cultura”), passando pelos processos desse desenvolvimento (como em “interesses culturais”), até os meios desse processo (cultura enquanto “as artes” ou “o trabalho intelectual do homem”). Segundo Williams, a última definição passa a informar o sentido mais usual do termo, embora todos sejam corriqueiramente utilizados (WILLIAMS, 2011).

A propósito desses três sentidos específicos atribuídos à cultura (enquanto cultivo ativo da mente), Teixeira Coelho (2004) afirma o desconforto causado pela primeira noção na contemporaneidade, criticada por implicar a ideia equivocada de que o parâmetro para avaliação desse estado mental desenvolvido seria aquele fornecido pela cultura de elite. Tal visão “conduziria à marginalização de largas camadas da sociedade que, não partilhando daqueles valores culturais, não seriam menos cultas num sentido antropológico” (COELHO, 2004, p. 103). Desse modo, tem sido mais usual privilegiar as outras duas noções, mais aptas para expressar “os modos pelos quais alguém ou uma comunidade responde a suas próprias necessidades ou desejos simbólicos” (COELHO, 2004, p. 103).

O antropólogo Roy Wagner anota outro ponto interessante dessa trajetória ao afirmar que o sentido contemporâneo do termo (que ele denomina “sala de ópera”), em voga a partir dos séculos XVIII e XIX na acepção sugerida por Raymond Williams de cultura, como estado

mental desenvolvido, emerge de uma metáfora elaborada a partir da terminologia do aperfeiçoamento agrícola “para criar uma imagem de controle, refinamento e ‘domesticação’ do homem por ele mesmo” (WAGNER, 2012, p. 77).

Nesse sentido, uma pessoa que “tinha cultura” era entendida como alguém que havia desenvolvido seus interesses de acordo com padrões sancionados, cultivando sua personalidade do mesmo modo que uma estirpe natural pode ser “cultivada”. O uso antropológico de cultura irá constituir uma metáfora ulterior dessa acepção que, ao romper com seu caráter elitista e aristocrático, permite o reconhecimento de diferentes formações simbólicas nas sociedades:

Ele equivale a uma extensão abstrata da noção de domesticação e refinamento humano do indivíduo para o coletivo, de modo que podemos falar de cultura como controle, refinamento e aperfeiçoamento gerais do homem por ele mesmo, em lugar da conspiciência de um só homem nesse aspecto (WAGNER, 2012, p. 77-78)

Para o autor, o emprego da palavra nesse sentido traz implícita de modo vigoroso a ideia da “moderação dos instintos e desejos ‘naturais’ do homem por uma imposição arbitrária da vontade”, legatária da concepção de Locke e Rousseau do “contrato social” (WAGNER, 2012). Além disso, importa notar, o conceito Iluminista de evolução “adicionou uma dimensão histórica a essa noção de criação e moderação do homem por ele mesmo, resultando no conceito otimista de ‘progresso’” (WAGNER, 2012, p. 78).

A ideia da vinculação entre cultura e progresso também é analisada pela filósofa Marilena Chauí, que situa o ressurgimento da palavra cultura no século XVIII, na esteira da emergência do Iluminismo, como sinônimo de civilização, momento em que “a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução”. Desse modo, se introduz ao conceito a ideia de um tempo muito preciso, ou seja, contínuo, linear e evolutivo, tornando a cultura um sinônimo de progresso: “Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma civilização” (CHAUI, 2008, p. 55).

No século XIX, o conceito iluminista de cultura reaparece na constituição da antropologia como ramo das ciências humanas, mas condicionada à um ideal de civilização que reconhece o ocidente capitalista como padrão e metro, evidenciando o seu caráter político e ideológico. Avaliam-se as sociedades segundo a presença ou ausência de elementos (o Estado, o mercado e a escrita) próprios do ocidente capitalista, sendo julgadas “primitivas” aquelas em que esses elementos fossem ausentes (CHAUI, 2008, p. 55).

Introduz-se um parâmetro de valor ao conceito de cultura que permite distinguir as diferentes formações culturais e que afirma a cultura europeia capitalista como o fim último e modelo de desenvolvimento histórico necessário a toda cultura ou civilização, etnocentrismo que legitimou e justificou tanto a colonização como, posteriormente, o imperialismo. Segundo Canclini (2009), além de naturalizar como únicos que importam difundir conhecimentos e gostos formados apenas numa história particular, essa divisão taxativa entre cultura e civilização também “naturaliza a divisão entre o corporal e o mental, entre o material e o espiritual, e, portanto, a divisão do trabalho entre as classes e os grupos sociais que se dedicam a uma ou outra dimensão” (CANCLINI, 2009, p. 37).

Nesse sentido, não é possível considerá-la apta a oferecer um sentido pertinente para a cultura, tanto por não espelhar o estágio dos conhecimentos sobre a integração de corpo e mente como por não considerar a desconstrução da ideologia etnocêntrica e imperialista de cultura operada pela antropologia política e pela antropologia social no século XX, que incorporou as proposições que definiram a cultura em oposição à natureza e ampliou, de modo inaudito, os usos e sentidos próprios ao termo, a par do reconhecimento de que “cada cultura exprime, de maneira historicamente determinada e materialmente determinada, a ordem humana simbólica com uma individualidade própria ou uma estrutura própria” (CHAUI, 2008, p. 57).

A palavra cultura passa então a compreender aspectos e manifestações da vida social tão diversos como a produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, das formas de habitação, vestuário e culinária, dos sistemas de relações sociais, dos instrumentos e formas de trabalho, além das expressões de lazer e das manifestações artísticas e culturais propriamente ditas (música, dança, teatro):

A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (CHAUI, 2008, p. 57).

A partir desse momento, a palavra cultura desdobra-se em uma polissemia que irá permitir o seu uso em diferentes áreas do conhecimento e instâncias da organização social. Conforme salienta Canclini (2009), essa maneira demasiado simples e extensa de definir cultura foi útil para diferenciar o cultural do natural (biológico e genético), superar formas primárias de

etnocentrismo e, desse modo, promover o ideal de relativismo cultural que admite, no contexto específico de cada cultura, o direito à organização segundo modos diferentes de conceber a vida em sociedade. Contudo, implica a necessidade de reconhecer que “ao abarcar tantas dimensões da vida social (tecnologia, economia, religião, moral, arte), a noção perdia eficácia operacional” (CANCLINI, 2009, p. 39).

Para esse trabalho, considera-se particularmente útil seguir os caminhos propostos pelo autor, empenhado em obter uma definição operacional para o termo cultura apta a captar na atualidade as especificidades de sua relação com tantas dimensões distintas. Desse modo, propõe partir da contribuição que as análises que buscam opor cultura e sociedade oferecem, na qual a sociedade é concebida enquanto “o conjunto de estruturas mais ou menos objetivas que organizam a distribuição dos meios de produção e do poder entre os indivíduos e os grupos sociais, e que determinam as práticas sociais, econômicas e políticas” (CANCLINI, 2009, p. 29).

A questão é que o cotejamento das estruturas sociais e das práticas deixa claro a existência de um resíduo, uma série de atos que não parecem fazer muito sentido, e que reclamam outra perspectiva para sua compreensão. Sob um ponto de vista estritamente pragmático, como entender a complexidade intrínseca aos diversos rituais e línguas, as pinturas que as pessoas imprimem ao corpo ou os adornos que utilizam em seus lares, historicamente presentes desde sociedades arcaicas até os dias atuais?

Resíduos que se tornaram mais evidentes com o desenvolvimento do consumo na sociedade contemporânea e forçaram a incorporação de novos elementos à noção de valor por essa reconhecida, ampliando o esquema marxista, que só diferencia valor de uso e valor de troca, com a incorporação de duas outras formas: valor signo e valor símbolo. O recurso a essas quatro formas distintas de valor permite, desse modo, diferenciar aquilo que é propriamente da esfera socioeconômica daquilo que compõe o cultural. Os valores de uso e troca se relacionam mais fortemente com a base material da vida social (a materialidade do objeto), ao passo que o valor signo e o valor símbolo se referem ao campo da cultura, ou seja, aos processos de significação (CANCLINI, 2009).

Na opinião de Canclini (2009), as investigações desenvolvidas por Pierre Bourdieu (2011) reforçam essa perspectiva, quando propõe que a sociedade se estrutura no entrelaçamento das relações de força (correspondentes ao valor de uso e de troca) com as relações de significação (que constituem o mundo da cultura). Desse modo, o autor afirma assim chegar a uma definição operacional possível de ser compartilhada por várias disciplinas e autores, na qual “a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de modo

mais complexo, a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (CANCLINI, 2009, p. 41).

Tal definição de cultura (que o autor denomina sociossemiótica) expõe a complexidade que a palavra encerra e os desafios colocados para sua análise na atualidade, ao concebê-la como processos sociais e não simplesmente como algo que nomeia “apenas um conjunto de obras de arte ou de livros e muito menos uma soma de objetos materiais carregados de signos e símbolos” (CANCLINI, 2009, p. 41)

Ao afirmar a necessidade de considerar ao mesmo tempo os aspectos materiais e simbólicos indissociáveis à cultura, torna-se particularmente útil para entendê-la à luz dos vínculos e articulações que a palavra estabelece com “a sociedade, com o poder, com a economia” na sociedade contemporânea, adequada, portanto, “para evitar os dualismos entre o material e o espiritual, entre o econômico e o simbólico, ou o individual e o coletivo (CANCLINI, 2009, p. 41).

Por esse motivo, enfatiza-se, ainda que brevemente, alguns aspectos fundamentais desse cotejamento da cultura com diferentes campos da vida social, o que impacta diretamente a elaboração das políticas culturais e estabelece novas premissas para a relação Estado e sociedade nesse campo, abordadas mais adiante no presente trabalho.

4.2 Conformações da cultura na contemporaneidade

A dinâmica das transformações em curso na sociedade contemporânea, em tempos de globalização acelerada, tem provocado mudanças expressivas nos processos de formação de valor e de produção, nas formas de relacionamento interpessoal e de comunicação e nos modos de atuação do Estado. As fronteiras que pareciam delimitar claramente os Estados nacionais, as formas de conhecimento – e o próprio conhecimento, as estruturas de poder, os modos de organização econômica e social, se tornaram mais fluidas, mais difíceis de identificar claramente.

É preciso matizar o alcance dessas transformações em face da constatação inevitável de que a globalização é uma realidade desigualmente “distribuída” pelo globo. Os impactos positivos (culturais, econômicos, políticos e sociais) da expansão das TICs, por exemplo, se concentram em suas zonas mais ricas, ao passo que os impactos negativos, produtores de novas (ou renovadas) formas de disparidade e pobreza, recobrem amplas áreas do globo (CANCLINI, 2010).

Mas também nos parece verossímil afirmar que essas transformações constituem o cerne de processos que produziram rachaduras impossíveis de se conter, e nos mais diversos campos de atuação. O modelo fordista de produção, responsável pela consolidação do capitalismo no século XX, não parece mais apto a responder aos imperativos de reprodução e acumulação do capital num contexto de flexibilização dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho e do surgimento de novos padrões de consumo. Contexto que impacta fortemente o meio urbano, especialmente as grandes cidades, que vão se tornando rapidamente centros pós-industriais, nos quais novos arranjos e centralidades são criados, impondo aos governos locais e à própria sociedade a tarefa de repensar o espaço urbano e os serviços necessários à (re)inserção produtiva dos cidadãos e à atração de novos investimentos.

De todo modo, é inegável que a sociedade contemporânea, a despeito das desigualdades e diferenças que ainda hierarquizam os países e as cidades em blocos bem delimitados, permite às pessoas experienciar o mundo como uma realidade ampliada que parece haver eliminado, ou ao menos esmaecido, certos obstáculos de outrora:

Tempo e espaço se contraíram e nossa vivência foi ampliada e se tornou instantânea. Hoje, a distância entre as pessoas não é mais medida em quilômetros, mas em número de conexões: os fluxos financeiros, de informação, conhecimento, viajam por todo o planeta em segundos, ainda que em condições marcadas por profundas desigualdades (RUBIM, 2011, p. 45)

O objetivo, na presente seção, é anotar brevemente alguns pontos de contato entre a cultura e tais transformações na sociedade contemporânea, e que ressaltam o papel central operado pela cultura.

Para Stuart Hall (1997), a centralidade da cultura seria decorrência de uma verdadeira “revolução cultural” ocorrida no século XX, resultado da enorme expansão das atividades, instituições e práticas culturais e da função sem precedentes que passa a exercer a cultura na organização da sociedade moderna tardia, nos processos de desenvolvimento e na alocação de recursos econômicos e materiais. Segundo o mesmo autor, a revolução da informação propiciada pelas TICs permitiu uma inaudita expansão da produção, circulação e troca cultural em escala global, conectando atores culturais em diversas partes do globo. Além disso, parte dessa revolução reside também no “amplo poder analítico e explicativo que o conceito de cultura adquiriu na teorização social” (HALL, 1997, p. 16).

Em boa medida legatária da autonomização da cultura frente a outras esferas da sociedade ocorrida na modernidade, essa centralidade permite afirmar que se vive, segundo Gilberto Gil, um processo em curso de “culturalização da vida contemporânea” (GIL, 2013, p. 26), no qual

é possível identificar “grandes eixos que perpassam o campo cultural e que, assim, configuram sua tessitura contemporânea” (RUBIM, 2011, p. 59).

Um dos principais eixos dessa configuração reside naquilo que denominamos “mercantilização da cultura”. Inicialmente, esse processo foi analisado por autores como Theodor Adorno e Max Horkheimer, especialmente, que desenvolveram a noção de indústria cultural, sinteticamente definida como o avanço da lógica de produção capitalista sobre a concepção e reprodução dos bens simbólicos, transformados em mercadorias altamente massificadas e padronizadas, produzidas em série e colocadas na esfera da circulação econômica (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Sintonizado a essa perspectiva, Walter Benjamin problematizou o impacto da tecnologia e da massificação sobre a produção e reprodução dos bens culturais no sistema capitalista, especialmente com a ampliação dos processos de urbanização e industrialização das sociedades. A questão não repousava simplesmente na reprodução em si, tendo em vista que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 2004, p. 166). Benjamin (2004) chamava a atenção para o fato de que o intermitente (e longo) processo de desenvolvimento de técnicas (a xilogravura, a litografia, a imprensa, a fotografia) para a reprodução dos bens culturais ganhava velocidade e escala que, por um lado, permitia novas possibilidades para a produção simbólica e novas formas de experimentar a realidade objetiva mas, por outro, provocava impactos importantes nas esferas da originalidade, autenticidade e unicidade das obras de arte.

Segundo o mesmo autor, a reprodução técnica das obras de arte, ao permitir retirá-las do seu invólucro, resultou na destruição de sua aura, aqui definida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2004, p. 170). No limite, esse processo ameaçaria a experiência histórica imanente a cada obra artística, na qual está ancorada a própria história da arte, tendo em vista que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” ((BENJAMIN, 2004, p. 167).

Contemporaneamente, a relação entre cultura e economia ganhou novos contornos com a emergência daquilo que se pode denominar nova economia (a transição de atividades de produção material para atividades de processamento de informações), ou, mais modernamente, de economia/indústria criativa, responsável por ampliar o papel de “componentes simbólicos na determinação do valor das mercadorias, mesmo sob o formato de bens materiais” (RUBIM, 2011, p. 62).

Não apenas as mercadorias tornam-se cada vez mais revestidas de um simbolismo apto a servir de elemento distintivo para quem as adquire (seja um automóvel, um item de vestuário ou um eletrodoméstico), e que informa algo sobre um determinado “estilo de vida”, como corporações inteiras (notadamente de tecnologia e serviços) passam a valer mais por aquilo que simbolicamente representam do que pelo patrimônio físico que possuem.

Do mesmo modo, esse movimento de culturalização da economia pode ser identificado como um esforço de atores bem-posicionados economicamente em transformar atividades sociais em direitos de propriedade. Nesse sentido, a culturalização dessa nova economia (baseada na expropriação do valor da cultura e do trabalho intelectual) se tornou, auxiliada pelas TICs, a base de uma nova divisão do trabalho (YUDICE, 2006).

Mas é possível entrever nessa configuração uma disputa simbólica pelo imaginário das sociedades que opõe atores como poder de fogo bem distintos:

De um lado, emerge um processo de globalização, conformando produtos culturais que, fabricados de acordo com padrões simbólicos desterritorializados, buscam se posicionar em um mercado mundial de imensas dimensões controlado por mega-conglomerados, resultantes de gigantescas fusões de empresas, que conectam cultura, comunicação, entretenimento e lazer. De outro lado, reagindo ao processo de globalização, brotam em vários lugares, manifestações confeccionadas por fluxos e estoques culturais locais e regionais (RUBIM, 2011, p. 63)

Outro dispositivo importante para a compreensão da cultura na atualidade é a culturalização operada no campo da política, compreendida como a agregação de novas demandas aos temas tradicionais da política moderna. Reivindicadas não apenas por partidos políticos, mas também por movimentos sociais e pela sociedade civil, demandas de teor cultural (relativas a gênero, ecologia, orientação sexual, desigualdades regionais e étnicas, diversidade cultural, entre outras possibilidades) passam a compor o campo das disputas políticas, são incorporadas aos programas dos partidos e institucionalizadas via políticas públicas.

Nesse sentido, é preciso considerar também as análises que advogam um quadro de crescente utilização da cultura tanto como base para reivindicações de direitos de cidadania como um recurso para melhorar as condições políticas e sociais. O risco, nesses casos, reside em esvaziar de conteúdo a própria cultura, transformada simplesmente em recurso para a ação política (YUDICE, 2006).

A cultura também vem sendo mobilizada como um recurso para o estímulo do crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano. Ao articular a cultura e as artes em torno do turismo cultural, normalmente contando com a implantação de

grandes equipamentos culturais, de autoria de arquitetos renomados e com projeção internacional, esses projetos objetivam transformar desgastadas cidades pós-industriais e dotá-las de um magnetismo revigorado capaz de atrair e manter os inovadores indispensáveis à nova economia criativa. Caso notável de uma empreitada dessa natureza, por exemplo, seria o da implantação do Museu Guggenheim (projetado por Frank Gehry) na cidade espanhola de Bilbao (YUDICE, 2006), mas experiências semelhantes tiveram lugar em Barcelona (de modo precursor), Lisboa e Berlim (ARANTES et al., 2000).

Em anos recentes, contudo, estes projetos de revitalização urbana ancorados na Cultura (transformada em *commodities* a serviço da apropriação capitalista), do patrimônio cultural e na animação cultural têm sido criticados por conduzirem, na prática, à processos de gentrificação e à (re)criação de uma identidade local constituída por símbolos globais de distinção apenas em pontos específicos no interior das cidades, sem maior preocupação com um planejamento em larga escala. (ARANTES et al., 2000; HARVEY, 2014).

O objetivo seria ampliar-lhes o capital simbólico e dotá-las de singularidades que criem vantagens comparativas no circuito globalizado de cidades, atraindo turistas e o interesse de investidores privados. David Harvey descreve, de modo sucinto, o que move esses projetos e as contradições que lhes são intrínsecas:

os campos do conhecimento e do patrimônio cultural, a vitalidade e a efervescência da produção cultural, a arquitetura assinada e o cultivo de juízos estéticos particulares tornaram-se poderosos elementos constitutivos do empreendedorismo urbano em muitos lugares (particularmente na Europa). Luta-se para acumular marcas distintivas e capital simbólico coletivo em um mundo altamente competitivo. Mas isso traz em seu rastro todas as questões locais de a memória coletiva de quem e a estética de quem devem ser priorizadas, e em benefício de quem (HARVEY, 2014, p. 197)

Em conjunto, a apresentação destes dispositivos pretendeu compor, de modo bastante sintético, um mosaico indicativo da necessidade de se pensar a cultura transversalmente na atualidade, dada sua presença no interstício de diferentes construções sociais, políticas e econômicas. As disputas entre o local e o global, as transformações da dinâmica do modo de produção capitalista, o moderno paradigma informacional que emerge com as TICs, os novos atores que entram em cena na política: elementos de um quadro que tanto proclama a centralidade da cultura como reclama novos instrumentos para seu reposicionamento na sociedade contemporânea.

Emerge então, como força motriz dos discursos que elaboram a cultura na atualidade, a necessidade de promoção da diversidade cultural, tão “essencial como a diversidade biológica

para o futuro do planeta e da humanidade” (RUBIM, 2011, p. 65). É significativo que a UNESCO tenha promovido, em 2005, um encontro dedicado especificamente a compreender a diversidade cultural, no qual se discutiu e aprovou uma convenção internacional sobre o tema. O texto da convenção estabelece a seguinte definição para o termo:

Diversidade cultural refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 2007, anexo).

Contudo, a promoção da diversidade cultural na atualidade também precisa de ajustes conceituais. Durante certo período foi possível contemplar as demandas e questões relativas à diversidade nos limites de um multiculturalismo “que reivindica o singular num mundo homogeneizado” (FLEURY, 2009, p. 142), mas essa posição parece não mais responder de modo adequado a complexidade da sociedade contemporânea. Ela precisa ser cotejada com perspectivas mais aptas à tarefa de redefinir as estratégias de atuação nesse quadro de transformações que “faz tremer a arquitetura da multiculturalidade” (CANCLINI, 2009, p. 16).

A promoção vigorosa da diversidade cultural na atualidade exige renovada atenção a diferentes percursos e a força performativa dos atores, que não estão mais confinados nos limites de uma cidade ou nação. Sob o estatuto do multiculturalismo, admite-se a diversidade de culturas e a defesa das alteridades, mas a simples justaposição das diferenças em muitos casos não foi além de ações relativistas de respeito que reforçaram a segregação.

Confrontada com esse quadro de transformações profundas, já não parece servir a contento. É necessário pôr em marcha uma nova estratégia de abordagem:

Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo, *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relação de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (CANCLIN, 2009, p. 17).

Desse modo, o recurso à interculturalidade é importante para se sobrepôr ao multiculturalismo, que muitas vezes representou as culturas como um estado, como algo estanque, de forte caráter normativo, com todos os problemas daí derivados (por exemplo, proclamar a superioridade de uma cultura sobre outra). A perspectiva da interculturalidade se

torna, portanto, uma ferramenta para a compreensão da conflituosa sociedade contemporânea e para a criação de renovadas estratégias de atuação em um contexto no qual somos saturados de informação, mas que demanda de nós outra perspectiva relacional: "Podemos conectarmos com os outros unicamente para obter informação, tal como o faríamos com uma máquina provedora de dados. Conhecer o outro, porém, é lidar com sua diferença" (CANCLINI, 2009, p. 241).

Contudo, para que seja consistente, uma teoria da interculturalidade "deve encontrar a forma de trabalhar conjuntamente os três processos pelos quais essa se trama: as diferenças, as desigualdades e a desconexão" (CANCLINI, 2009, p. 55). Essa afirmação, assim nos parece, conforma também um mapa conceitual apto a orientar a análise e os desafios postos às políticas culturais na atualidade no Brasil.

Para que seja possível oferecer um quadro analítico dos desafios para o desenvolvimento das políticas culturais na atualidade, se faz necessário realizar um primeiro esforço de síntese do sentido atribuído ao conceito. Lia Calabre, recuperando a contribuição de diferentes autores contemporâneos que tem se dedicado ao tema, afirma sucintamente que

se trata de um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população (CALABRE, 2009, p. 12).

Compreendida dessa maneira, a política cultural se configura como um pacto entre diferentes atores em que cabe a cada um desempenhar um papel próprio, mas no qual todos estão orientados para um fim comum. O poder público, cuja importância histórica na organização e condução das políticas culturais no país é inegável, precisa abrir-se para a participação de novos atores, para a construção de novos desenhos que atinjam o ideal expresso acima. Ainda exerce, como será apresentado, papel fundamental na construção de uma agenda de políticas culturais que atue para ajustar distorções e superar as desigualdades fortemente arraigadas na sociedade brasileira, obstáculos à satisfação das necessidades simbólicas de parcela expressiva da população. Mas nesse percurso, é imperativo que esteja aberto para a multiplicidade de atores do campo cultural e para as novas formas de organização que a sociedade contemporânea admite.

Em trabalho que explora a relação entre cultura e políticas culturais, Anita Simis radicaliza o peso da relação intrínseca entre a política cultural e o Estado e define os termos em que se desenvolve:

Entendo a política cultural como parte das políticas públicas. É verdade que a expressão *política pública* possui diversas conotações, mas aqui genericamente significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão (SIMIS, 2007, p. 133, grifos do autor)

Como política pública²², a política cultural se sujeita às normas e aos procedimentos de atuação do Estado, o que garante (e exige) sua ancoragem em procedimentos técnicos e operacionais de gestão passíveis de ir ao conhecimento público e orientar as ações dos diferentes atores. Contudo, para que a articulação entre o Estado e os diferentes atores inscritos no campo das práticas e dinâmicas culturais se realize de maneira produtiva, é fundamental que ambos os polos dessa equação conheçam e compreendam as premissas que orientam as ações de cada parte. Dito de outro modo, trata-se de reconhecer os desafios desse processo, dado que “o planejamento político e a atuação do Estado na forma da política pública têm lógica diferente daquela que orienta os agentes culturais” (ARAÚJO, SILVA, 2010, p. 12).

Lógicas diferentes engendram a consolidação de instrumentos de controle e gestão igualmente distintos. Desse modo, é necessário elaborar o conceito também em outra chave, de maneira a considerá-lo enquanto “uma sinergia de ideias, valores, normas, instrumentos de ação, operações, atores sociais, dispositivos institucionais, orçamentos, instituições etc.” (IPEA, 2011, p. 17).

O conteúdo ideológico imanente às políticas culturais também concorre para os resultados que poderá produzir. Segundo Teixeira Coelho, as políticas culturais podem ser classificadas, sob esse prisma, em três modelos distintos: políticas de dirigismo cultural (conduzidas por Estados fortes e previamente orientadas para o desenvolvimento ou a segurança nacional), políticas de liberalismo cultural (marcadas pela ausência do Estado e inexistência de modelos unívocos de representação simbólica) e políticas de democratização cultural (advogam a cultura

²² A elaboração de uma definição unívoca de política pública parece tarefa fadada ao insucesso, mas recuperamos aqui a contribuição de Celina Souza, que afirma como diferentes abordagens enfatizam-na enquanto ações e decisões dos governos na alocação de recursos face a consecução de diretrizes e objetivos específicos, de modo a produzir determinados resultados: “Apesar de optar por abordagens diferentes, as definições de políticas públicas assumem, em geral, uma visão holística do tema, uma perspectiva de que o todo é mais importante do que a soma das partes e que indivíduos, instituições, interações, ideologia e interesses contam, mesmo que existam diferenças sobre a importância relativa destes fatores. SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul./dez. 2006, p. 25.

como força social de interesse coletivo, inadequada portanto à dependência do mercado) (COELHO, 2004, p. 298-299).

O imperativo de promoção da democracia cultural significa a necessidade de que as esferas públicas decisórias sejam permeáveis às demandas das diferentes culturas de uma dada sociedade: o grande desafio que se configura para as políticas públicas de cultura na contemporaneidade, a nosso ver, reside exatamente em como reconhecer, apoiar, fomentar e respeitar a diversidade cultural.

As questões relativas à diversidade cultural estão, costumeiramente, abrigadas dentro de uma dimensão antropológica da cultura, que expressa a construção coletiva de significados formados, contudo, a partir das práticas específicas de cada pessoa. Segundo Isaura Botelho, “nessa dimensão, a cultura é tudo o que o ser elabora e produz simbólica e materialmente (BOTELHO, 2016, p. 22). Mas a cultura também se organiza a partir de uma dimensão sociológica, mais diretamente relacionadas às instituições culturais e à construção simbólica da cultura legítima.

Contudo, salienta Botelho, para que as políticas culturais consigam atingir a dimensão antropológica da cultura, dada a sua dispersão, é preciso que ocorram dois tipos de investimentos. Explica a autora que o primeiro “é de responsabilidade dos próprios interessados. Eu o chamaria de estratégia do ponto de vista da demanda. Isso significa a organização e a atuação efetivas da sociedade” (BOTELHO, 2016, p. 22). Já o segundo tipo de investimento, continua, se refere à compreensão da cultura dentro do aparato de governo, o que implica que “uma política cultural precisa delimitar claramente seu universo de atuação, sem chamar para si a resolução de problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores de governo” (BOTELHO, 2016, p. 22).

Trata-se de operação que impõe a necessidade de articular novas formas de atuação e novos atores com antigas manifestações, em reconhecimento de que cultura, afinal, é tradição e inovação, ruptura e continuidade (GIL, 2013). Ao assumirmos esta perspectiva, torna-se imperioso considerar inclusive que mesmo “a tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 33).

Em trabalho dedicado a analisar o modo como a questão da diversidade cultural foi incorporada às práticas do Programa Cultura Viva, iniciativa do Ministério da Cultura à época das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, José Márcio Barros e Paula Ziviani afirmam que a diversidade cultural representa as “variadas maneiras com que, a partir das diferenças simbólicas e identitárias, são construídos modelos e práticas de interação e trocas, que

configuram possibilidades de um diálogo intercultural”. Nessa perspectiva, a diversidade cultural não resulta simplesmente das diferenças colocadas em contato, e, sim, é produto de uma “intencionalidade capaz de articular o simbólico e o político na consolidação de uma sociedade pluralista” (BARROS; ZIVIANI, 2011, p. 61).

Trata-se, então, da necessidade de colocar em prática políticas que admitam as diferenças e sua reprodução num quadro complexo, em que diferentes construções simbólicas se entrelaçam, e que estejam desprovidas dos imperativos que afirmam supostos padrões necessários de qualidade estética ou artística, através dos quais apenas iriam reiterar-se discursos já superados que advogam certas manifestações como mais "válidas" ou de maior "valor".

É fundamental que essas políticas estejam assentadas em diagnósticos e pesquisas aptas a conformar seu escopo de atuação e informar quais os instrumentos (jurídicos, políticos, operacionais) precisam ser mobilizados para sua implementação e execução. Esses instrumentos demandam uma articulação mais ampla para além dos órgãos estritamente vinculados à cultura, dada a sua transversalidade e a necessidade de assegurar consensos políticos que minimizem as possibilidades de sua desconstrução ou desmobilização. Neste sentido, Paul Tolila advoga, para evitar os riscos potenciais que um “tomador de decisões hostil” pode infligir ao setor cultural de um país, a necessidade do desenvolvimento de uma cultura coletiva da informação estruturada, elaborada por todos os agentes e atores envolvidos e com resultados socializados de diferentes maneiras (seminários de agentes públicos, congressos, publicações universitárias, entre outras possibilidades). Essa cultura de informação estaria apta, desse modo, a “interferir nas orientações públicas, alimentar o debate cidadão, influenciar os outros tomadores de decisões e construir os argumentos que responderão às necessidades do desenvolvimento cultural” (TOLILA, 2007, p. 107).

Objetivo mais simples de construir discursivamente do que alcançar, é evidente. Mas os caminhos para sua consecução já foram abertos e seguem disponíveis. Nesse processo, é importante estabelecer as pontes que criem condições para a reprodução das práticas sem que isso represente o seu "engessamento" ou conformação (no âmbito da burocracia), a ponto de comprometer mesmo o caráter dinâmico e processual do que se pretende apoiar. Dito de outro modo: como manter, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a autogestão e a liberdade dos grupos e coletivos culturais? Como garantir a sustentabilidade econômica necessária à sua continuidade?

Nessa relação, o desempenho do Estado pode não ser determinado apenas por fatores econômicos, ou seja, pela sua capacidade financeira de execução de políticas públicas, embora sob situações extremas de desigualdade, e tal é o caso do campo cultural no Brasil, esta

dimensão ainda é fundamental. A participação da sociedade civil pode concorrer fortemente para que os governos consigam aproximar-se do público potencial de suas ações com maior eficiência e, desse modo, ter sensibilidade às demandas dispersas na sociedade.

O cientista político norte-americano Robert Putnam conduziu, durante 20 anos, um amplo trabalho de pesquisa com intuito de responder, analisando as diferentes regiões administrativas italianas, o que condiciona o desempenho em governos democráticos e como se relacionam contextos (sociais, econômicos e culturais) e instituições nesse processo. Procurou avaliar em que medida os governos são capazes de atender aos imperativos da eficiência e da sensibilidade às demandas, e concluiu que duas variáveis independentes concorrem para o resultado do desempenho institucional, as quais denominou modernidade socioeconômica (os impactos econômicos e sociais da Revolução Industrial) e comunidade cívica (os padrões de participação cívica e solidariedade social). Apontou também a importância da continuidade administrativa nesse processo, notadamente quanto à estabilidade dos gabinetes de governo, à prestação orçamentária e à organização de serviços estatísticos e de informações permanentes (PUTNAM, 1996).

Mas é evidente que isso implica que se criem as condições adequadas que permitam a relação Estado e sociedade civil se desenvolver tão harmoniosa e democraticamente quanto possível, de maneira a produzir resultados que conjuguem os interesses e especificidades de ambos os atores. Cabe ao Estado assumir postura a um tempo ativa e passiva: não pode eximir-se nem tampouco dedicar-se à dirigir o que deve ser produzido no campo da cultura. O passo inicial nessa aproximação, contudo, deve ser dado pelo Estado. Para Marco Aurélio Nogueira, é necessário que os governos atuem segundo uma visão mais generosa da política, aberta para a dimensão pública de governar, o que

significa ampliar radicalmente a ideia mesma de governo: deixar para trás a noção de que governantes e governados existem como dois mundos separados, um dos quais é o polo ativo, que dirige, decide, impõe, comanda, e outro que é o polo passivo, que obedece submete-se, aceita e quando muito, referenda decisões (NOGUEIRA, 2001, p. 30).

Na cidade de São Paulo, conforme apresentado na introdução desse trabalho, o VAI tem se dedicado a esse mesmo propósito ao longo dos últimos 18 anos, tendo como foco de atuação os jovens produtores culturais das periferias da cidade. Muitos dos questionamentos levantados nesse capítulo são objeto constante de análise e debate entre os técnicos do programa: como garantir sustentabilidade aos projetos? De que modo fomentar o novo e o tradicional? Como manter a autonomia criativa dos grupos frente às demandas da burocracia?

Não são questões fáceis, embora absolutamente fundamentais, para pensar as políticas públicas de cultura nos próximos anos.

Volta-se a atenção ao VAI no próximo capítulo, de modo a oferecer um quadro analítico de como essas questões vêm sendo tratadas no âmbito do programa. Vale finalizar a seção com uma pergunta e uma proposta de ação, nas pegadas oferecidas por Lúcia Barbosa:

De que maneira e a partir de quais vetores pensar políticas culturais na atualidade quando vivemos, simultaneamente, a complexificação das tramas socioculturais e seu esgarçamento? Como refletir sobre a relação entre a sociedade civil e as políticas públicas? [...] Em tempos de diversidade, aproximações, dinamismo e intercâmbios, é a cultura que pode funcionar como força aglutinadora a permitir que indivíduos construam projetos coletivos, que experimentem suas vidas coletivamente (OLIVEIRA, 2010, p. 94).

4.3 O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais

A criação do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) pode ser considerado um caso bem-sucedido do processo de vocalização das demandas de um grupo social em uma arena legislativa e da articulação entre os poderes Legislativo e Executivo para sua compreensão e formulação em uma política pública. Sua concepção foi resultado da cooperação entre diferentes atores sociais reunidos em torno das sessões da Comissão Permanente de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, ao longo dos anos 2001 e 2002, e dos debates e reflexões que teceram nesse espaço. Além dos jovens, individualmente ou organizados em coletivos, representantes do poder público do campo cultural e de instituições não governamentais tomaram parte ativa nas reuniões.

A Comissão foi a primeira desta natureza em uma casa legislativa no Brasil e, segundo Helena Abramo (2008), que acompanhou de perto as atividades desenvolvidas, contava com integrantes de diferentes partidos e movimentos da sociedade civil, tendo sido constituída como uma instância de diálogo, pesquisa e construção de políticas públicas orientadas para o segmento populacional compreendido na faixa-etária de 18 a 29 anos de idade. Com essa missão, seus participantes iniciaram os trabalhos debruçando-se sobre uma série de questões pertinentes aos jovens, relacionadas às áreas da educação, violência, participação política, saúde, mercado de trabalho, buscando compreender suas preocupações, interesses e aspirações (ABRAMO, 2008).

Contudo, antes focar na análise do VAI e dos seus desdobramentos no âmbito da SMC, apresenta-se um breve panorama do debate sobre o tema da juventude no Brasil, a partir da

leitura da bibliografia pertinente. Em seguida, realiza-se uma pequena digressão sobre a produção cultural da periferia para situar melhor o contexto de criação do VAI.

4.3.1 Juventude no Brasil: breve panorama conceitual

Inicialmente, cabe destacar que a análise da literatura sobre a situação do jovem no país, especialmente aquela produzida ao longo das últimas duas décadas, permite inferir a emergência de um interesse renovado da sociedade brasileira pelas questões que cercam esse segmento populacional. Se não pode ser considerado propriamente inaudito, tal interesse assinala ao menos o consenso acerca da necessidade de implementação de políticas públicas destinadas especificamente a esse público (SPOSITO; CARRANO, 2003).

Num período de alterações profundas na configuração econômica, cultural, informacional e política das sociedades, e na qual se observam mudanças estruturais na distribuição etária da população em todo o mundo, resultantes do crescimento excepcional do grupo jovem, entender o que significa estar situado na faixa etária compreendida entre os 18 e 29 torna-se, antes de tudo, uma necessidade vital para a organização da sociedade e do aparelho estatal (AQUINO, 2009).

Nesse sentido, trata-se de questionar quais os objetos de interesse e as aspirações desse grupo, como vivenciam e exploram suas realidades cotidianas e de que modo se relacionam com outros jovens, a família, organizações da sociedade civil e o Estado, e qual o papel que esses diferentes atores desempenham nessa equação. Questões que tem se revelado importantes pontos de partida para a reflexão, para os quais têm concorrido pesquisas e análises de diferentes autores e instituições dedicados ao tema.

A resposta a essas questões e reflexões, contudo, ainda se configura um processo em construção: ainda são recentes, em boa medida, as transformações em curso e a própria definição do termo juventude nos direciona para a mesma “vertigem das imprecisões” observada a respeito da palavra cultura. Afinal, seu significado pode parecer óbvio e autoexplicativo, assunto sobre o qual todo mundo tem algo a dizer, mas “quando se busca precisar um pouco mais o próprio termo, as dificuldades aparecem, e todo o seu aspecto impreciso e escorregadio toma relevo” (ABRAMO, 2005).

Além disso, a análise da temática juvenil admite uma trajetória pródiga em ambiguidades que amplificam as complexidades para a sua abordagem, e que se tornam latentes quando cotejadas com os diferentes papéis atribuídos aos jovens na sociedade. De maneira geral, contudo, podemos afirmar que a juventude se inscreveu como questão social na

contemporaneidade, enquanto segmento demográfico e categoria sociológica específica, a partir de duas abordagens principais: aquela que a destaca como etapa problemática e a que enfoca seu aspecto de fase transitória para a vida adulta. Ainda que consolidadas em contextos ideológicos já distantes, essas duas concepções continuam presentes na caracterização dos jovens (AQUINO, 2009).

Em relação à primeira abordagem, afirma-se a condição juvenil em paralelo ao difundido mote da existência de uma instabilidade que a associa à diferentes “problemas sociais” (SPOSITO; CARRANO, 2003), tendo como resultado uma análise que, em muitos casos, aborda os jovens sob as óticas da delinquência ou da apatia. Mas o mote da instabilidade também pode ser reconhecido nas análises que os reconhecem como questionadores naturalmente propensos à rebeldia, portanto agentes fundamentais para a renovação das utopias (ABRAMO; VENTURI, 2000).

No segundo caso, entendida enquanto fase transitória entre a infância, concebida como tempo tanto da primeira fase de desenvolvimento físico, emocional e intelectual, quanto da primeira socialização, a juventude marca um período de interregno entre uma fase de total dependência (a infância) e a idade adulta, momento em tese

do ápice do desenvolvimento e da plena cidadania, que diz respeito, principalmente, a se tornar capaz de exercer as dimensões de produção (sustentar a si próprio e a outros), reprodução (gerar e cuidar dos filhos) e participação (nas decisões, deveres direitos que regulam a sociedade) (ABRAMO, 2005, p. 40-41).

Nessa fase de transição, e para que estejam aptos a assumir os papéis sociais reservados aos adultos, é admitido aos jovens que não participem do mundo do trabalho e se dediquem à formação pessoal. Desnecessário salientar que as desigualdades sociais no país inviabilizam que boa parte dos jovens tomem parte dessa "moratória social", expressão que pode ser definida como “um crédito de tempo concedido ao indivíduo que protela sua entrada na vida adulta e possibilita experiências e experimentações que favorecerão seu pleno desenvolvimento, especialmente em termos de formação educacional e aquisição de treinamento” (NOVAES, 2009, p. 26).

O modo como a sociedade está estruturada é fundamental, desse modo, para que as condições necessárias ao adequado desenvolvimento juvenil sejam a regra geral. Trata-se, portanto, de afirmar o debate em torno da juventude como uma questão social fundamental. No Brasil, é possível reconhecer uma mudança de direção no sentido da construção de uma

abordagem da juventude com essa orientação, ampliando o debate sobre o tema, principalmente a partir da década de 1980.

Segundo Helena Abramo (2005), até ao menos os anos 1960, a visibilidade da juventude ficou restrita aos jovens escolarizados de classe média e ao papel que exerciam (especialmente via movimento estudantil e engajamento político partidário) na continuidade ou transformação do sistema cultural e político que recebiam como legado. Anos depois, durante o quartel final do século, o foco das preocupações recaiu na questão das crianças e adolescentes em situação de risco, desencadeando tanto uma onda de pânico social como uma ampla mobilização em torno da defesa dos seus direitos (ABRAMO, 2005).

De acordo com a mesma autora, essas abordagens polarizaram o debate sobre a juventude nesse período, resultando num entendimento equivocado do termo que o confundia ao período da adolescência (percebida muitas vezes como indissociável da infância). Desse modo, a percepção da juventude como algo distinto da adolescência em risco ou característico de setores da classe média emerge apenas no final do século XX:

Em certa medida, como ampliação da preocupação vigente com a adolescência, na 'descoberta' de que os problemas da vulnerabilidade e risco não terminam aos 18 anos, mas muitas vezes se intensificam a partir daí. Mas também pelo aparecimento de novos atores juvenis, em grande parte dos setores populares, que vieram a público, principalmente por meio de expressões ligadas um estilo cultural, colocar questões que os afetam e preocupam, diferentes daquelas colocadas pelas gerações juvenis precedentes, e para as quais não havia nem mesmo formulações elaboradas no plano da política (ABRAMO, 2005, p. 39)

Segundo Néstor García Canclini (2009), indagar o que significa ser jovem na atualidade como uma pergunta social, não geracional ou, ainda, pedagógica ou disciplinar, representou então um avanço notório no conhecimento sobre a juventude. Trata-se, afinal, de indagar o seu significado como pergunta social

não só pelas características de uma idade, que importaria a quem a atravessa. É a sociedade que trata de saber como começa seu futuro. Quantos torneiros ou médicos vão existir, quantos com educação universitária e quantos desempregados ou migrantes descontentes com o país; quantas oportunidades dará aos jovens para que participem na sua mudança como cidadãos, quantas mensagens que os estimulem a partir (CANCLINI, 2009, p. 209).

Nesse sentido, cabe refletir sobre as narrativas algo consolidadas no imaginário social sobre a juventude, que parecem oscilar entre formulações que advogam potencializar e dar vazão à energia social que lhes é característica, ou, contrariamente, tutelar, reprimir e

instrumentalizá-la (notoriamente em relação aos segmentos mais pobres), e em que medida impactam a ação dos diferentes atores promotores de políticas para esse segmento.

Importa perguntar então: como devemos pensar na contemporaneidade o lugar que ocupam na estrutura social aqueles nascidos na virada do século XX? Devemos considerá-los atores que ameaçam a ordem e a paz social ou que estão ameaçados por uma sociedade que mudou de modo drástico desde que vieram ao mundo, a ponto de implodirem-se as pontes que haviam permitido a seus antepassados imediatos predizer, com alguma certeza, o futuro a que estavam destinados e que os esperava na entrada da idade adulta?

É certo que essas mudanças não podem ser encaradas simplesmente com viés negativo. Aos jovens da atualidade são permitidos comportamentos que eram, em alguma medida, impensáveis para seus pais ou avós, para manter os termos da comparação. De modo bastante simplificado, é possível afirmar as liberdades que ocorrem no campo da iniciação sexual e afetiva, da autonomia frente à escolha das profissões (tanto pela menor imposição familiar quanto ao cumprimento de determinada função, notadamente com impactos maiores para as mulheres, quanto pela ampliação das opções de estudo disponíveis), da fruição do tempo livre e das possibilidades de associação para fins diversos.

Esse feixe amplo de situações, antes imprevisas para aqueles que analisaram a condição juvenil até a década de 1990, atualiza e complexifica, em boa medida, os termos do debate sobre a juventude, exigindo novas formas de análise no confronto com o mundo atual. Para Regina Novaes, a questão juvenil vai se colocar, na virada do milênio, influenciada pela conjunção de alguns fatores que, a despeito das especificidades que caracterizam diferentes formações econômicas e políticas nacionais, engendraram um novo paradigma para conceber a juventude (NOVAES, 2009).

Em primeiro lugar, a globalização permitiu o reconhecimento de que marcas geracionais comuns aproximam tantos os jovens de um mesmo país como de diferentes países, em que pesem as desigualdades e diferenças entre eles. Segundo a autora, esta é a geração que experimenta mais ativamente as novas maneiras de estar no mundo possibilitadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação (NOVAES, 2009). A questão do impacto e das novas possibilidades de comunicação, ou seja, o modo como os jovens imaginam sua relação com a informação e as mídias digitais, potencializadas pela interconectividade distintiva da era em que vivemos, também é anotada por Canclini na seguinte passagem:

Os jovens atuais são a primeira geração que cresceu com a televisão a cores e o vídeo, o controle remoto, o *zapping* e – uma minoria – com o computador pessoal e a Internet. Entre as décadas de 1970 e 1980, a pergunta era o que significava ser a primeira geração na qual a televisão era um componente habitual da vida familiar. Agora se trata de entender como a espetacularização permanente à distância nos modifica, ou, dito de outro modo: esta estranha combinação de midiaticização e interconectividade. A midiaticização afasta, esfria, e, ao mesmo tempo, a interconectividade proporciona sensações de proximidade e simultaneidade (CANCLINI, 2009, p. 216)

Mas essa geração interconectada é também a que vive os medos provenientes dos riscos ambientais de modo mais generalizado e sente na pele o impacto das incessantes mudanças que transformam o mundo do trabalho e impõe novas estratégias de inserção social e produtiva (NOVAES, 2009). Some-se a esse quadro internacional, no caso específico da América Latina, um passado recente de regimes autoritários, a dificuldade no combate à corrupção, o legado de políticas neoliberais econômica e socialmente desagregadoras e os efeitos perversos do tráfico de drogas e da violência policial, e teremos o quadro completo a partir do qual podemos afirmar que

é a partir dessa conjunção de fatores globais e locais que se constitui a *questão juvenil* no século XXI. Desigualdades e inseguranças atingem particularmente os jovens dessa geração, gerando problemas, necessidades e demandas. Resta saber a quem cabe vocalizar e responder a estas demandas (NOVAES, 2009, p. 17, grifos da autora)

Desse modo, as questões em torno das desigualdades que afligem esse segmento populacional tornam-se peça central das políticas para a juventude, aliada às demandas por maior protagonismo e promoção da diversidade. Segundo Helena Abramo, são diversos os pontos de partida possíveis no debate sobre os sentidos do termo juventude (portanto, sobre qual o papel que se quer atribuir a esse segmento populacional na conjuntura histórica atual) e de que maneira deve ser tomado como foco para as políticas públicas. Primeiramente, é possível partir do exame dos jovens nas suas especificidades e nas formas de atuação política e social que assumem, de modo a avaliar como podem interferir tanto no destino do país como nas questões singulares que os afetam (ABRAMO, 2005).

Outra abordagem é a que considera os jovens enquanto contingente demográfico e procura inferir quais as diferentes situações de exclusão e vulnerabilidade a eles associados, para que seja possível concluir quais as políticas sociais necessárias para dirimi-las. Por fim, podemos partir da postulação dos jovens como sujeitos de direitos, examinar aqueles que emergem da singularidade da condição juvenil e que, desse modo, precisam ser garantidos por

meio das políticas públicas. Essas diferentes perspectivas, afirma a autoria, não são excludentes ou contraditórias, mas, antes, precisam ser consideradas em conjunto para uma compreensão abrangente do tema e consequente elaboração das políticas públicas (ABRAMO, 2005).

Contudo, é notável verificar que a relação de forças no campo de demandas e disputas das Políticas Públicas de Juventude (PPJs) tem sido reconfigurada pela entrada em cena de novos atores que, ao esmaecer o monopólio da representação juvenil historicamente exercido pelos movimentos estudantis e jovens integrantes de sindicatos e partidos políticos, os desafia a conviver e encontrar formas de articulação com grupos organizados de matizes diversas (culturais, religiosos, esportivos, ambientalistas, de direitos humanos, de voluntariado) e até mesmo com jovens envolvidos em pequenos projetos de reduzida escala (ABRAMO, 2005).

Na verdade, esse processo conforma uma nova etapa da construção de uma agenda pública que tem como pauta a juventude e como artífices diferentes atores políticos governamentais e da sociedade civil, que assumiram “a iniciativa de anunciar publicamente a diversidade juvenil, a existência de problemas comuns da juventude e de propor diversificadas soluções em termos de PPJs” (ABRAMO, 2005, p. 18). Desse modo, a juventude desponta para o século XXI sendo objeto de uma visibilidade que a habilita enquanto sujeitos aptos a participar do jogo político e de ter seus direitos de cidadania respeitados. Assume, desse modo, um estatuto renovado que os posiciona num novo patamar, reconhecidos agora como sujeitos de direitos, o que permite que os jovens se tornem visíveis enquanto segmento populacional que demanda políticas específicas (NOVAES, 2009).

O direcionamento de demandas para o Estado é a pedra de toque dessa agenda e denominador comum a unir os atores envolvidos, o que tem permitido sua ampliação (assim como dos embates que suscita) junto ao espaço público e favorecido “a generalização do uso da expressão *jovens como sujeitos de direitos*” (NOVAES, 2009, p. 19, grifos da autora). Ainda assim, é preciso reconhecer que a definição sobre o significado e alcance da concepção que afirma os jovens enquanto *sujeitos portadores de direitos* é ainda imprecisa. Os contornos dessa concepção, ou seja, quais as políticas públicas são necessárias, de que maneira as efetivar, ainda estão, em grande medida, em definição.

Apenas é necessário manter em mente que o plural juventudes torna-se imperativo para qualquer análise sobre a questão do jovem no Brasil. É a partir do local em que vivem, do contexto em que estão inseridos, que as políticas públicas precisam ser pensadas. Ser jovem em uma grande cidade é diferente de o ser em uma cidade pequena ou na zona rural: os condicionantes socioeconômicos e demográficos irão informar diferentes níveis de carência e de demandas.

Em linhas gerais, podemos classificar as PPJ em três categorias distintas, "levando-se em conta os direitos e as redes de proteção social vigentes e considerando-se as novas demandas que chegam ao espaço público": políticas universais – dirigidas a população em geral, inclusive aos jovens; políticas atrativas – não dirigidas apenas aos jovens, mas incidem especialmente sobre eles; políticas exclusivas – direcionadas especificamente para a faixa etária predefinida entre 15 e 29 anos (NOVAES, 2009, p. 19-20).

Dentro deste contexto, é criada então, na cidade de São Paulo, o VAI. uma política exclusiva para os jovens, mas que dialoga com outras esferas de políticas, vêm sendo desenvolvida desde o ano de 2004 com bastante sucesso, conforme afirmamos na introdução. Antes de abordarmos o processo de consolidação do VAI e os desdobramentos institucionais resultantes de sua criação, é importante realizar uma pequena digressão sobre o contexto de desenvolvimento da produção cultural nas periferias da cidade de São Paulo

4.3.2 A produção cultural periférica em São Paulo

Conforme expresso no próprio nome do VAI, sua criação representou o reconhecimento, implícito sob a denominação de valorização, de uma produção cultural que já era evidente na cidade, mas que carecia de apoio e financiamento. Neste sentido, diferentes autores afirmam que o que hoje denominamos “cultura da periferia”, compreendida enquanto produção artística com características específicas, tem sua origem com o surgimento do movimento hip-hop nas periferias, já na década de 1980, mas cujo reconhecimento irá ocorrer a partir da década seguinte (ALMEIDA; JESUS, 2021; BERTELLI, 2017; D’ANDREA, 2022).

A partir da década de 1990, não apenas o movimento hip-hop começa a ganhar força nas periferias e a se destacar como também ocorre uma expansão significativa dos coletivos culturais, que passaram a desenvolver uma série de atividades artísticas, a partir de diferentes configurações, conforme anota Tiaraju Pablo D’Andrea: “ são saraus, cineclubes, posses de *hip-hop*, comunidades do samba, grupos teatrais, *slams*, coletivas feministas, clubes de leitura, literatura marginal, dentre outras manifestações” (D’ANDREA, 2022, p. 158). Em comum, contudo, a necessidade de inserir na dinâmica cultural da cidade expressões artísticas com voz própria, abordando os problemas que afligem a população das periferias: desigualdade, violência, racismo e pobreza.

Além disso, desde a década de 1990, uma efervescência cultural renovada vinha ganhando força nas periferias da cidade. Diferentes autores apontam em direção semelhante: parece haver consenso quanto ao hip hop e ao rap como manifestações culturais que serão a ponta de lança, a partir da década de 1990, do processo de inclusão da produção realizada na

periferia, com voz própria, que fala dos problemas que afligem sua população na dinâmica cultural da cidade (D'ANDREA, 2013, D'ANDREA, 2022; ALMEIDA Renato; BERTELLI, 2017).

Tiaraju D'Andrea (2022) propõe cinco motivadores para o aumento da criação artística e dos coletivos culturais nas periferias da cidade, entre 1990 e 2020. Segundo ele, esta ampliação pode ser explicada pelos seguintes fatores:

1. Produção cultural como pacificação;
2. Produção cultural como sobrevivência material;
3. Produção cultural como participação política;
4. Produção cultural como valorização do local;
5. Produção cultural como emancipação humana.

Como resultado, essa produção cultural, que tem palco nas periferias da cidade, começa a exibir sinais de uma efervescência e a ganhar destaque por conta da ampliação dos coletivos culturais e da projeção do grupo de *rap* Racionais MC's, a ganhar espaço. Se o movimento *hip-hop* é a ponta de lança desse processo de visibilização da cultura produzida nas periferias da cidade, os Racionais MC' são sua expressão mais influente, afirma D'Andrea (2022):

A abordagem sobre as periferias feita pelo grupo auxiliou na construção de uma ética regulatória das relações entre a população periférica; auxiliou na construção de um significado para o conceito *periferia*; contribuiu para a construção histórica de *sujeitas* e *sujeitos periféricos*; contribuiu para a formulação de uma crítica radical ao racismo; formulou uma crítica original e contundente a repressão estatal, e; produziu uma *visibilidade* inédita da periferia da cidade com relação ao mundo, dentro outros desdobramentos (D'ANDREA, 2022, p. 121, grifos do autor)

D'Andrea afirma que a produção artística dos Racionais MC's tem refletido não apenas as transformações naturais da trajetória dos seus integrantes, mas a própria dinâmica das relações sociais nas periferias ao longo dos últimos trinta anos. A tensão expressa nas letras dos Racionais MC's se fez sentir com força num episódio ocorrido na Virada Cultural de 2007. A banda se apresentava na Praça da Sé, quando um grupo de fãs se reuniu e subiu em uma banca de jornal para conseguir assistir ao show. A polícia pediu para que descessem, não sendo atendida, e a confusão começou. A agitação provocada pelo episódio fez com que shows de *rap* desaparecessem das edições posteriores da Virada Cultural.

Contudo, o grupo seria novamente convidado e faria um show histórico, e muito aguardado, na edição da Virada Cultural de 2013, primeira sob a gestão de Juca Ferreira, fato importante por representar a oportunidade de uma necessária reparação aos Racionais e ao *rap*, de modo geral, como por simbolizar as diretrizes que seriam adotadas em sua gestão em relação não apenas ao *rap*, mas, também, ao *funk*, gênero com enorme crescimento nas periferias, mas duramente combatido (ALMEIDA; JESUS, 2021). O show aconteceu no palco montado na Praça Júlio Prestes e transcorreu sem problemas, para um público estimado em 100 mil pessoas, segundo a Polícia Militar ²³.

Destaca-se que a expansão dos coletivos culturais oriundos das periferias da cidade foi um dos fatos mais importantes no início da década de 1990, e mais ricos em consequências, dado que se tornariam atores fundamentais no desenvolvimento de uma cultura da periferia e não apenas porta-vozes de uma nova estética, como também agentes importantes na construção de uma representação para as periferias. Ainda de acordo com D’Andrea:

De certo, a produção artística realizada por moradores de bairros populares foi um elemento definitivo na formulação de um novo significado para o conceito *periferia*, que passou a incluir em seu bojo os elementos *cultura* e *potência*, concomitantes a significados antes apenas restritos a *pobreza* e *violência*” (D’ANDREA, 2021, p. 113, grifos do autor).

São também atores importantes na construção de novas formas de reivindicação e fazer político (MAIA, 2014; RAIMUNDO, 2017). É nesse cruzamento de papéis que se situa os coletivos, conforme a conceituação de Guilherme Aderaldo (2017), apresentado anteriormente. Os projetos financiados pelo VAI deram voz para diferentes atores das periferias, notadamente sob a forma de coletivos culturais. Na análise de Tiaraju D’Andrea, “por sua ação e discursividade, esses coletivos exaltam o *orgulho periférico* do mesmo modo que são fenômenos decorrentes desse *orgulho*” (D’ANDREA, 2022, p. 113, grifos do autor).

Contudo, é preciso salientar que os coletivos de jovens já eram um fenômeno observado desde a década de 1970 (MAIA, 2014). Do mesmo modo, é preciso termos em mente a observação de Tiaraju D’Andrea de que a produção cultural realizada nas periferias não se inicia, evidentemente, somente a partir da década de 1990: “desde que existe periferia urbana em São Paulo existe uma fértil produção artística e cultural. E essa produção existiu bem antes que existisse o movimento hip-hop” (D’ANDREA, 2022, p. 160).

²³ <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1281496-rap-volta-a-virada-cultural-e-atrai-milhares-de-jovens-com-shows-pacificos-em-dois-palcos.shtml>.

Os coletivos culturais dirigem o seu olhar para todas as direções, embora mantenham permanente atenção aos seus territórios de origem. Mas estão atentos aos coletivos e dinâmicas de outras regiões, em intercâmbios materiais, simbólicos e políticos. Assim como mantém sua mirada no centro e no circuito consagrado da cultura, a um tempo espaços da crítica e do desejo de reconhecimento.

Neste contexto, o VAI tem contribuído para o fortalecimento de uma autorrepresentação positiva da periferia como produtora de práticas simbólicas, como espaços não apenas caracterizados pela pobreza e pela carência. A este propósito, ressaltamos a análise de Clarice Libânio em trabalho dedicado à análise do papel da cultura nas metrópoles contemporâneas, no qual ela afirma que

As periferias podem ser vistas como lugares da invenção e da adaptação – portanto da criatividade – frente às carências impostas por sua situação socioeconômica e territorial, que passam a ser potências, ferramentas, instrumentos para enfrentamento da desigualdade e da segregação (LIBÂNIO, 2019, p. 18).

Finalizamos esta breve seção com a observação de que a criatividade e a inventividade frente aos desafios e às carências, embora também sejam exaltadas pelos coletivos culturais, não substituem a compreensão afeiada de que as carências devem ser superadas. A criatividade, afinal, deve estar à serviço, mais propriamente, da criação artística e simbólica.

Neste ponto, retomar-se ao debate sobre a criação do VAI e os seus desdobramentos.

4.3.3 Programa VAI: criação e implementação

A criação da Comissão de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo inseria-se, à época, em um esforço mais amplo de compreensão da juventude por parte de diferentes atores governamentais e de formulação de políticas específicas para esse segmento populacional. O que pôde ser observado, em São Paulo, na criação da Coordenadoria Especial da Juventude, em 2001, no âmbito da Prefeitura²⁴, e da Secretaria de Estado da Juventude, em 1999, durante a gestão do Governador Mário Covas. Em âmbito federal, destaca-se dois marcos importantes para a consolidação de uma pauta de ação em torno do tema da juventude: a criação da Secretaria Nacional de Juventude e do Conselho Nacional de Juventude, no ano de 2005, e a realização, em 2008, da 1ª Conferência Nacional de Políticas Públicas de Juventude (a segunda

²⁴ Alexandre de Almeida Youssef, mais conhecido como Alê Youssef, foi a primeira pessoa a dirigir esta Coordenadoria. Posteriormente, ocuparia o cargo de secretário municipal de cultura de São Paulo por dois períodos distintos: o primeiro de janeiro de 2019 a março de 2020, e o segundo de janeiro a agosto de 2021.

conferência sobre o tema foi realizada em 2011). Desse modo, as instituições estatais davam passos significativos em direção a uma agenda política à juventude, acompanhando um processo de mobilização em torno do tema que já era notável entre diferentes organizações da sociedade civil desde, ao menos, a década de 1990.

Na cidade de São Paulo, contudo, não era apenas na Câmara Municipal que sopravam ares de renovação política, no início dos anos 2000. Conforme já apresentado, a Prefeitura era comandada à época por Marta Suplicy, do Partido dos Trabalhadores, a partir de um plano de governo que contemplava a renovação das políticas públicas e das formas de fazer política, incorporando instrumentos de participação política já bem conhecidos do modo petista de governar: orçamento participativo, criação de conselhos municipais etc. Neste ambiente político propício à renovação e à inovação no campo das políticas públicas, afirma James Abreu, a Comissão “tinha como preocupação central a busca de maior qualificação em torno da condição da juventude, mais do que nunca encarada como tema de interesse das políticas públicas” (ABREU, 2010, p. 135-36).

O que se destaca é que não apenas as aspirações e interesses da juventude, seus problemas e seus dilemas fossem objeto de escuta atenta por parte da Comissão, mas que os próprios jovens se tornaram parte ativa dos debates sobre a criação de políticas públicas especialmente direcionada para o atendimento de seus anseios. Logo, de incorporação do seu universo simbólico na construção política, contribuindo para modificar as representações sobre o seu papel na sociedade.

Os trabalhos da Comissão, dessa maneira, constituem um marco fundamental de um processo de construção de políticas públicas para a juventude na cidade de São Paulo, cujas consequências eram imprevisíveis. Mas sem dúvida muito importante, tendo em vista que “o processo de formulação de políticas públicas compreende dois elementos principais: definição da agenda e definição de alternativas” (CAPELLA, 2018, p. 10). Desse modo, a primeira grande vitória da Comissão foi haver contribuído decisivamente para inserir o tema da juventude na agenda governamental. Posteriormente, conforme mostraremos, a definição de alternativas se mostraram afinadas com as questões surgidas na Comissão.

O tema da cultura recebeu grande atenção nos debates e, com o tempo, a ampliação da participação dos próprios jovens nas reuniões – individualmente e na forma de coletivos culturais – foi deixando claro seu interesse na criação de uma política que enfrentasse o problema da escassez de recursos financeiros para a realização dos seus projetos, da ausência de reconhecimento sobre as suas práticas culturais e, em muitos casos, da inexistência de equipamentos culturais em seus territórios para a produção e fruição cultural.

Segundo Helena Abramo, é interessante ressaltar que a Comissão começa seus trabalhos debatendo diferentes assuntos (educação, trabalho, violência, participação e saúde), mas seria o debate em torno da cultura, “normalmente relegado a ‘últimos e breves itens’, nos programas e orçamentos de candidatos e gestores eleitos” (ABRAMO, 2009, p. 18), aquele que ganharia maior relevância nas manifestações dos jovens presentes às reuniões.

Além disso, especialmente os jovens oriundos de parcelas mais pobres da população manifestavam a impossibilidade de enquadrar os projetos que realizavam nas exigências dos mecanismos de financiamento à cultura existentes, dada a informalidade dos grupos de que participavam e a dificuldade de comprovação de experiências anteriores no campo da cultura (ABRAMO, 2008).

Era necessário, portanto, enfrentar o desafio de “criar um dispositivo legal que, ao mesmo tempo, ampliasse as condições de acesso à cultura e simplificasse as exigências para participação em editais e processos seletivos” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 17). Logo ficou claro aos atores envolvidos a necessidade de criar uma política pública que tanto abrigasse a informalidade jurídica dos grupos e coletivos culturais, como compreendesse e reconhecesse a dinâmica dos seus processos artísticos e criativos.

Começava a se desenhar as inovações que seriam implementadas com o VAI, e que estão na base do seu sucesso, conforme mostraremos. Antes de mais nada, contudo, Helena Abramo ressalta que o caráter inovador do VAI estava inscrito na própria formulação de uma política pública destinada ao segmento jovem:

O VAI tem um caráter inovador, exatamente porque revela uma visão diferenciada a respeito dos jovens, apostando na sua atuação, como sujeitos produtores de ações significativas para si e para a cidade, e na sua expressão cultural, como direito que cabe ao poder público apoiar (ABRAMO, 2008, p. 15).

O propósito de dar uma resposta concreta à informalidade dos grupos e à dinâmica de seus processos criativos norteou então a redação do projeto de lei de criação do VAI. Aprovado pela Câmara dos Vereadores, o projeto deu origem à Lei Municipal nº 13.540/03, posteriormente regulamentada pelo poder executivo sob a forma do Decreto nº 43.8223/03. A análise desses dois instrumentos jurídicos permite perceber a tradução dos desafios acima descritos nos dispositivos inovadores desenvolvidos especialmente para o programa.

Inicialmente, destacamos o fato de o processo de seleção dispensar o enquadramento dos projetos em formatos previamente definidos, permitindo aos seus realizadores autonomia para a experimentação e o desenvolvimento de processos criativos adequados aos seus objetivos. A

aposta na diversidade de linguagens, consagradas ou não, o reconhecimento das práticas culturais realizadas nas diferentes regiões da cidade, o estímulo aos projetos realizados por coletivos e o estímulo ao fortalecimento de redes também deve ser destacada.

Desse modo, conforme já havíamos afirmado em trabalho anterior, o VAI se constitui, desde o início, como uma política cultural alinhada ao caráter emancipatório que a cultura pode propiciar, e apta a contribuir decisivamente para empoderar os jovens oriundos das regiões mais vulneráveis da cidade. Salientávamos, também, que em razão da “singularidade dos seus propósitos e o modo como permite pensar a relação juventude e cultura, o VAI se mostra atento às necessidades (e desejos) de produção cultural e simbólica dos grupos e coletivos juvenis” (SENA, 2013, p. 55).

Além disso, embora fosse admitido o financiamento de projetos à pessoas jurídicas, a possibilidade de recebimento de recursos para o desenvolvimento dos projetos através de uma pessoa física (em nome do coletivo ou grupo) surgiu como uma inovação institucional fundamental para abrigar a informalidade dos coletivos culturais e garantir a focalização adequada do público-alvo do programa.

A criação do VAI ocorre quase que simultaneamente com a criação do Programa de Fomento ao Teatro, conforme apresentamos mais acima. Pouco tempo depois, em 2005, é criado também o Programa de Fomento à Dança, em moldes semelhantes ao Fomento ao Teatro. Contudo, a única coisa a unir os três programas era a possibilidade de financiamento também de processos artísticos e de pesquisa, necessários ao desenvolvimento estético dos grupos e das próprias linguagens artística.

Financiar a produção artística é, naturalmente, uma das principais funções de uma instituição pública de cultura, e as questões em torno dos seus mecanismos e a autonomia dos seus artífices são antigas. Historicamente, a consolidação de um mercado de bens simbólicos irá representar a possibilidade de autonomização da produção artística frente ao estatuto do mecenato, embora recolocando as questões materiais em outra esfera (WILLIAMS, 2011). Os programas de fomento à dança e ao teatro se destinam às classes artísticas consolidadas no campo cultural da cidade e que contam com considerável capital cultural, social e político. Portanto, conseguem espaço na arena pública para vocalizar os seus interesses e fazer pressão para sua obtenção. Tanto é assim que o projeto de lei de criação do Fomento à Dança foi aprovado já durante a gestão de José Serra – sabidamente, a aprovação junto ao legislativo municipal não depende, necessariamente, de acordos políticos com a administração municipal.

O VAI, por seu turno, tem um ponto de partida mais modesto, inclusive do ponto de vista orçamentário: em sua primeira edição, foram destinados R\$ 1 milhão para o financiamento de

66 projetos em sua primeira edição. A título de comparação, a primeira edição do programa de Fomento ao Teatro, em 2002, destinou pouco mais de R\$ 5,8 milhões para 23 projetos. No caso no programa de Fomento à Dança, a primeira edição, realizada em 2005, teve orçamento de R\$ 2 milhões para 15 projetos, com valores que variaram entre R\$ 60 mil e R\$ 200 mil (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2008). Históricos bastante desiguais, assim como a coalização de forças que orbitavam cada programa.

Desse modo, se o público-alvo dos programas é diferente, também os instrumentos de ação pública precisam ser. Sem a criação de instrumentos que permitissem o pagamento dos recursos através de pessoa física, seguramente o VAI não teria o alcance e o sucesso que teve no financiamento dos coletivos da periferia.

Salientamos aqui algumas consequências importantes do VAI no âmbito de sua relação com as equipes da SMC, de maneira mais geral. A primeira diz respeito ao processo de expansão sobre o fazer cultural e as dinâmicas culturais que o programa pôs em ação dentro da SMC. Inicialmente, a criação do VAI sustentou um “alargamento” dos pressupostos técnico-burocráticos que permitiam à burocracia da própria SMC afirmar *quem* estava habilitado a receber recursos da pasta. Ao atestar a legitimidade de práticas (dos seus atores, portanto) que não podiam ser analisadas pela lógica das instâncias de legitimação (diplomas universitários, reconhecimento na mídia tradicional, contratos com instituições culturais etc.), até então utilizadas como parâmetro das contratações artísticas, dava-se um passo importante para uma mudança que iria se operar não só no nível da estrutura burocrática, mas também das mentalidades e das percepções dos seus agentes a respeito das *dimensões* da cultura e dos direitos culturais. Na prática, esse alargamento iria contribuir para o rompimento de ideias cristalizadas sobre quem seria ou não *artista* ou *fazedor de cultura*.

Ao mesmo tempo, e em vinculação direta a esse primeiro alargamento, ocorre o reconhecimento de que, nos locais em que inexistem equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, casas de cultura) ou sua utilização está limitada por diferentes razões, a população não se resigna ao imobilismo e ressignifica os espaços públicos (ruas, praças, vielas) e os equipamentos disponíveis (bares, ocupações culturais) para a produção das suas práticas. Logo, se amplia a concepção do que se configura um espaço *legítimo* para a produção cultural.

O texto de introdução da publicação *Via Vai*, de 2012, ressalta dois aspectos que caminham nesta direção, estreitamente conectados entre si, e que estão no cerne do seu sucesso e adesão entre o seu público-alvo, por contemplar “o reconhecimento das ações culturais juvenis em desenvolvimento nas áreas periféricas da cidade e, conseqüentemente, uma concepção mais

ampla da pluralidade das práticas artísticas e culturais realizadas” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012a, p. 15).

Em terceiro lugar, pode-se avançar na hipótese de que a realização do VAI foi dando forma a um processo pedagógico que serviu a um duplo propósito, não previsto a princípio. Inicialmente, o programa funcionou como uma espécie de formação em gestão de políticas culturais para os participantes do programa, permitindo a compreensão dos mecanismos de funcionamento da máquina pública e, com isso, contribuindo para romper tanto as barreiras simbólicas como efetivas de acesso ao Estado. Ao mesmo tempo, a participação de servidores de diferentes áreas da SMC nas comissões de avaliação e acompanhamento dos projetos foi, também, um processo educativo sobre as mesmas barreiras simbólicas e políticas para a promoção da diversidade cultural, mas vistas sobre a perspectiva do Estado.

Segundo dados da SMC (2012a), entre 2004-2012, 48 integrantes do governo municipal tomaram parte da comissão, juntamente com 47 representantes de 27 instituições da sociedade civil com atuação nos campos da cultura, das artes e da juventude. A equipe do VAI promovia um rodízio entre os representantes da sociedade civil, a cada edição, do mesmo modo como entre os participantes do governo municipal contava-se com servidores lotados em diferentes setores da SMC e de outras secretarias. Contudo, o rodízio não contemplava todos os integrantes ao mesmo tempo, exatamente para que alguns membros pudessem servir de memória dos debates realizados em torno do programa.

A participação de servidores de diferentes áreas da SMC nas comissões de avaliação se mostrou muito importante para dar visibilidade, no interior da própria Secretaria, a uma agenda política que afirmava a necessidade de promoção da diversidade cultural. Além disso, o VAI conseguiu galvanizar apoio de atores de diferentes setores da sociedade civil (ONGs, universidades, cooperativas), que também tomaram parte das comissões de avaliação do programa, ampliando a esfera de seu reconhecimento para fora da SMC.

Como resultado desse processo é possível inferir que o VAI funcionou como um mapeamento dinâmico e afetivo de circuitos, agentes e coletivos da cultura de periferia que talvez demorassem ainda alguns anos para serem percebidos, dado que tinham palco exatamente nos locais em que não havia equipamentos culturais da SMC ou de outras esferas de governo.

A realização do VAI, desse modo, contaminaria a própria SMC com a proposta generosa que inspirou a sua criação, afirmou Carlos Calil em entrevista para essa pesquisa. Na mesma entrevista, lembrou que uma de suas primeiras ações à frente da SMC foi trabalhar para o descongelamento de parte considerável de recursos destinados ao VAI revertendo, assim, a

decisão da Prefeitura. Ressalta-se que, nos anos seguintes, a mobilização de atores da sociedade civil se uniu aos esforços da própria SMC em pleitos pela recomposição do orçamento para as ações da pasta, frente ao congelamento ou corte dos recursos orçamentários inicialmente previstos.

Outro fato notável a destacar foi a nomeação de Maria do Rosário coordenadora do VAI, durante o primeiro ano da gestão de Carlos Calil. Servidora de carreira da Prefeitura, Maria do Rosário havia se licenciado para atuar como assessora do então vereador Nabil Bonduki na legislatura 2001-2004. Nesta função, havia sido uma das pessoas responsáveis pela criação do projeto de lei que daria origem ao VAI. Conhecia muito bem, portanto, o debate em torno da sua criação. Além disso, sabia que era preciso dar o apoio necessários aos grupos e coletivos para que a gestão dos projetos e sua prestação de contas fosse bem-sucedida, de maneira a evitar críticas a um programa que era realmente inovador. A partir de 2012, se tornaria responsável pelo recém-criado Núcleo de Fomentos Culturais que abrigava, além do VAI, os programas de Fomento ao Teatro e de Fomento à Dança.

Durante os oito anos da gestão de Carlos Calil, os recursos destinados ao VAI foram sendo progressivamente ampliados, permitindo o aumento dos projetos financiados. Além disso, duas publicações importantes sobre o programa foram viabilizadas no período de sua gestão (em 2009 e 2012), com análises importantes sobre o programa, a caracterização de seu público-alvo, o impacto do VAI nos territórios e as motivações e dificuldades enfrentadas pelos coletivos.

Especialmente a segunda publicação, intitulada *Via Vai: percepções e caminhos percorridos*, é um documento fundamental para analisar o programa porque resulta de uma bem elaborada pesquisa quanti-qualitativa com uma amostra expressiva de participantes do programa: 33,5% das pessoas físicas selecionadas no período de 2004 a 2009. As entrevistas em profundidade, realizadas em junho de 2011, permitiram aos entrevistados analisar sua participação de forma mais detalhada, dando um testemunho importante sobre sua participação no programa.

A análise destas duas publicações permite avaliar o crescimento do programa, medido em termos da ampliação e estruturação da sua equipe e do aumento do orçamento. Desse modo, o número de projetos desenvolvidos aumentou quase três vezes no período que vai de 2004, ano da primeira edição do programa, até 2012, última edição realizada sob a gestão de Carlos Calil. Os projetos desenvolvidos passam de 64 para 178. No mesmo período, o montante anual de recursos aumento quatro vezes, passando de R\$ 1 milhão, para R\$ 4 milhões,

aumento de quatro vezes, o que permitiu a permanente correção monetária dos valores máximos para cada projeto.

Contudo, é necessário termos em mente que a realização do VAI ocorria no âmbito de uma gestão que, do ponto de vista macropolítico, era fortemente repressora das intervenções artísticas autônomas no espaço público. A Virada Cultural, por exemplo, havia se tornado uma marca importante da Prefeitura, que aportava recursos e apoiava a ocupação do espaço público durante as suas edições, mas longe do centro da cidade, sob o comando de subprefeituras controladas por egressos da Polícia Militar, quando a situação era diferente. Salientamos esse ponto para lembrar que a coordenação do VAI teve que também mediar conflitos nos territórios com as subprefeituras para a realização dos projetos selecionados pelo programa.

Ocorre que, se no âmbito das Subprefeituras o diálogo tornara-se difícil, o espaço do VAI dentro da SMC se tornou, rapidamente, um espaço de escuta e diálogo que caminhou para um processo de construção coletiva do programa, e de compreensão mútua sobre os papéis dos agentes que o orbitavam. Não faltaram também as tensões e as críticas que um diálogo franco e aberto deve permitir. Esse diálogo, ultrapassava, todavia, os espaços institucionais, em meio à um processo na qual tomavam parte diferentes atores.

Nesta construção rizomática²⁵ de diálogo reside uma das principais contribuições do VAI para os coletivos e as equipes da SMC. Nas palavras de Carlos Calil:

Do diálogo entre a afiada equipe do programa e os diferentes agentes envolvidos em sua execução emerge um aprendizado mútuo, num esforço permanente de estabelecer espaços internos e externos de reflexão sobre suas formas de atuação, perfil de seu público e articulação com outras políticas

²⁵ Mobilizamos o conceito de rizoma, no presente trabalho, a partir da formulação proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Contudo, não dedicamos aqui uma análise detalhada do conceito no cotejamento com os processos sociais que são objeto da tese, o que pode ser explorado em trabalhos futuros. Mas destacamos, sinteticamente, que os autores “utilizam a imagem do rizoma para explicar como se processa o pensamento, trazendo à tona as bases para a compreensão do que podemos chamar de teoria da multiplicidade. Isso remete, basicamente, à discussão sobre a incapacidade do modelo de pensamento pautado na imagem da árvore (caule central do qual partem ramificações) de dar conta da realidade contemporânea, que é múltipla, não binária e permeada por rupturas e incertezas” (BARRETO et. al, 2020, n.p.). Em “Mil Platôs”, Deleuze e Gattari (1995) descrevem suas características componentes. Inicialmente, apresentam os “princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (p. 14). O terceiro princípio é o da multiplicidade, destinado a superar a ideia de unidade que induz às dicotomias: “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (p. 15). O quarto seria o “Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (p. 17). Por fim, os autores dão conta do 5º e 6º princípios: “de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda” (p. 20).

culturais, condição fundamental para seu aprimoramento (CALIL, 2012a, p. 7).

Desse modo, consideramos que o VAI constitui um bom exemplo de uma política pública cuidadosa e pacientemente construída, que foi amadurecendo de forma consistente e contando com a participação decisiva de um conjunto de atores da sociedade civil nesse processo, parceria que rendeu bons frutos para todos. A leitura dos textos e depoimentos presentes nas duas publicações sobre o programa, lançadas em 2009 e 2012, permite perceber mais do que as questões políticas que nortearam sua criação, mas também o afeto dedicado ao programa pelos seus participantes e o reconhecimento da dedicação das equipes do programa no acompanhamento dos projetos, em todos os momentos. É difícil especular sobre o que teria ocorrido com os coletivos culturais sem a criação do VAI, mas é possível analisar os seus resultados e impactos na dinâmica cultural das periferias e no fortalecimento dos coletivos.

E qual era o jovem que emergia no programa? Algumas informações a este respeito são importantes de serem aqui mencionadas. Inicialmente, o alto índice de proponentes com ensino superior completo ou em andamento (50%,) captado pela pesquisa realizada para a publicação *Via Vai* (2012a) era significativo à época, especialmente quando cotejado com a média municipal: segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD/IBGE, 2009, o percentual de população da cidade com ensino superior completo, para a faixa etária do programa (entre 20 e 29 anos), era de 13,7%.

Se as pesquisas sobre práticas culturais indicam haver uma correlação entre o acesso à educação formal como indutor das práticas culturais., os dados sobre os proponentes do programa parecem corroborar essa hipótese.

Outro dado importante que a pesquisa revelava era a respeito da importância que os grupos e coletivos financiados pelo VAI atribuem aos seus territórios e ao entendimento do papel que desempenhavam como atores que fomentam uma cena cultural que permite novas vivências aos seus moradores. Questionados sobre qual consideravam o impacto do programa para além dos seus grupos, as duas respostas mais citadas foram: Valorização da cultura da e na periferia (27%) e Oferecimento de ações/Ampliação de oportunidades culturais na periferia (16%).

Como resposta à pergunta “para quem o projeto produziu resultado significativo?”, 58% dos entrevistados informaram “Para a comunidade/Moradores do bairro”. Segundo texto presente à publicação,

a referência mais direta à periferia (...) constitui um elemento muito emblemático na trajetória dos grupos apoiados. Na verdade, demonstra uma preocupação dirigida à inclusão cultural, ou, ao que poderíamos denominar de cidadania cultural. É um pressuposto que, além de nortear a história do próprio VAI, desde seu surgimento, também orienta a visão de mundo de muitos dos grupos estudados (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012a, p. 83).

Por fim, destaca-se que os dados referentes à inserção econômica e profissional, segundo a qual, 43% dos entrevistados afirmaram exercer função remunerada na área de cultura, mesmo percentual para aqueles que exerciam função remunerada em outras áreas. Além disso, outros 5% afirmaram não exercer função remunerada no momento, por estarem dedicados a alguma ação cultural.

O percentual é expressivo, ainda mais considerando o fato de que o VAI não se destinava ao financiamento de grupos e coletivos com reconhecida atuação no campo da cultura, a exemplo de programas de fomento ao teatro e à dança. O texto da publicação já salientava, contudo, a situação muitas vezes precária dos processos de trabalho em que estes jovens estavam envolvidos. O setor cultural em São Paulo, embora tenha impacto importante como na geração de receita, oferece ainda poucas oportunidades formais de trabalho em relação à demanda de interessados.

As falas dos proponentes eram inequívocas a respeito das dificuldades de viver de arte e cultura em São Paulo, e salientava a tensão inerente ao desejo de ocupação na área da cultura e a necessidade de garantir sustento material a partir de outras fontes de geração de renda. Em muitos casos, a aposta em manter uma ocupação remunerada na área cultural representa a aceitação de rendimentos financeiros em volume insuficiente: vive-se quase sempre no “fio da navalha”.

Por fim, é importante salientar que os grupos e coletivos financiados pelo VAI, em que pese a importância que atribuem aos seus locais de origem e ao papel emancipatório e social de suas práticas, buscam uma inserção mais ampla na sociedade.

De acordo com Eleilson Leite (2012), em artigo para a mesma publicação, a análise das entrevistas permitiu perceber na fala dos atores culturais do VAI uma grande preocupação com as questões estética e artísticas. Para o autor, os grupos e coletivos não querem simplesmente ser reconhecidos no aspecto ideológico e contestatório: almejam o reconhecimento como artistas e aspiram sua inserção dentro dos circuitos mais centrais da cidade.

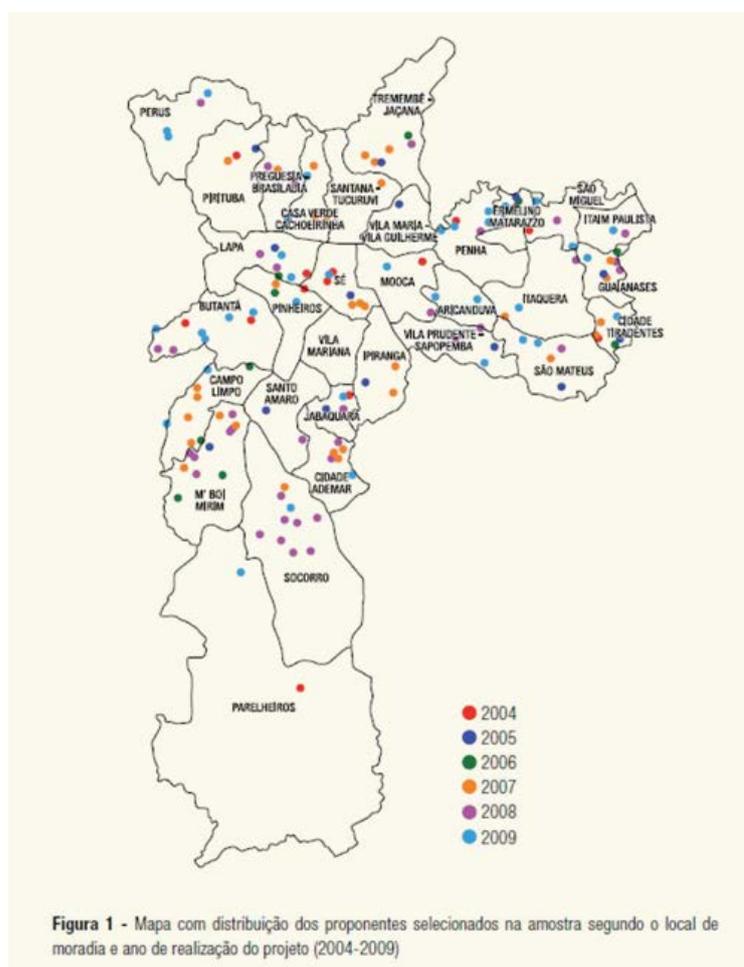
O jovem que se destacava reunia algumas características distintivas: boa escolaridade e formação, preocupação com o impacto da sua atuação como agente cultural em seus territórios de origem e na valorização de suas dinâmicas culturais (assim como interessados nos demais

circuitos culturais) e, apesar deste não ter sido um dos objetivos da criação do VAI, interessado em fazer da área da cultura sua escolha profissional.

De todo modo, a análise dos dados presentes nesta publicação aponta para o sucesso do programa em focalizar adequadamente o seu público-alvo e, com isso, promover uma agenda de fomento da diversidade cultural, a partir da SMC, com conexões interessantes em diferentes territórios da cidade, desmobilizando uma falsa concepção de que a cultura da cidade está no “centro” e contribuindo para o fortalecimento de uma ampla gama de práticas e dinâmicas culturais.

O mapa abaixo, presente à publicação (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2012a) , apresenta a distribuição dos projetos fomentados pelos territórios da cidade nas seis edições iniciais do programa, entre os anos de 2004 a 2009, sendo uma ótima representação dessa perspectiva fundadora do VAI.

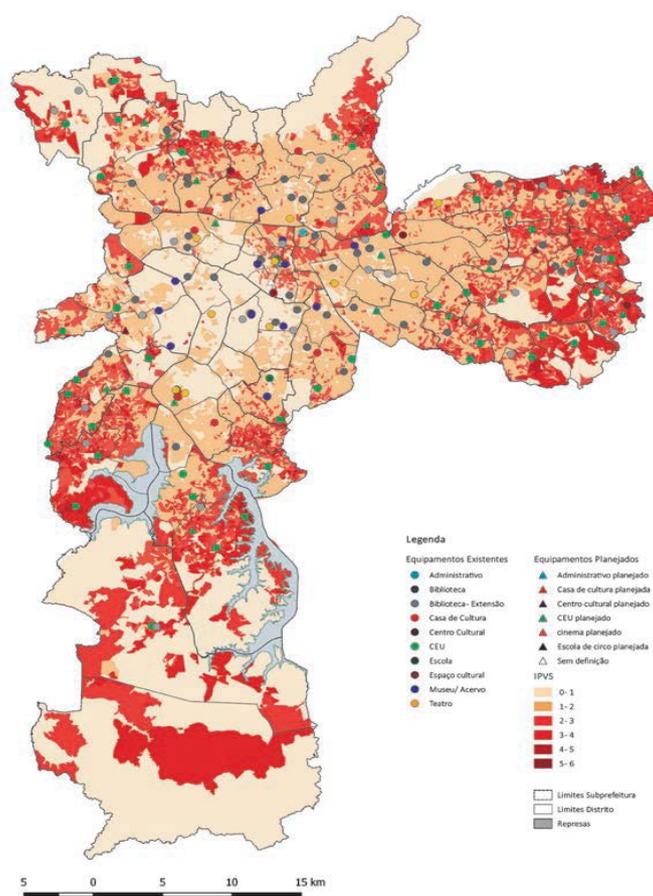
Figura 6: Distribuição dos projetos fomentados na cidade nas seis edições iniciais do VAI, entre os anos de 2004 até 2009



Em muitos dos locais de moradia dos proponentes do VAI informados nesse mapa, notadamente nas regiões mais distantes do centro, inexistiam no período equipamentos culturais públicos ou privados (realidade que não se alterou de modo significativo, permanecendo como tópico de reivindicação de diferentes atores). Alguns desses territórios contavam com uma unidade dos Centros Educacionais Unificados (CEU), equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura que, conforme apresentado, apesar de terem sido criados para oferecer à população ações baseadas no tripé educação – cultura – esporte, eram muitas vezes geridos a partir da perspectiva e interesses dos profissionais da educação, restando à agenda da cultura papel residual.

Apresenta-se a seguir o mapa que sobrepõe a rede de equipamentos culturais municipais – incluindo-se aí as unidades dos CEU – com o Índice Paulista de Vulnerabilidade. O Caderno de Diagnóstico do Plano Municipal de Cultura (2016, p. 84), apresenta com exatidão a insuficiência de oferta de equipamentos nas periferias:

Figura 7: mapa que sobrepõe a rede de equipamentos culturais municipais – incluindo-se as unidades dos CEU – com o Índice Paulista de Vulnerabilidade



Fonte: *Caderno de Diagnóstico do Plano Municipal de Cultura* (2016, p. 84)

Uma análise mais atenta dos dois mapas em conjunto permite visualizar a coincidência da localização das unidades dos CEU e dos projetos financiados pelo VAI em regiões de extrema vulnerabilidade, o que denota a importância de ambos para o enfrentamento das desigualdades territoriais. Para superar a ausência de equipamentos culturais nas regiões mais periféricas da cidade, e tendo em vista que a sua ampliação demanda recursos consideráveis e mais tempo para sua execução, a saída encontrada pela gestão de Fernando Haddad, recuperase aqui, foi ampliar as políticas de fomento aos grupos, coletivos culturais e agentes culturais que atuam nessas regiões.

O VAI havia, desse modo, posto em marcha nas periferias da cidade uma efervescência cultural nova, ao financiar uma dinâmica cultural que já ocorria em diferentes circuitos culturais das periferias, a despeito da ausência de apoio. Com a sua criação, a SMC dava um passo pequeno, mas muito importante, no esforço de compreensão dos fenômenos culturais da cidade e no enfrentamento da desigual distribuição de recursos para a fruição e produção cultural em muitas regiões da cidade. Ao enfrentar essas questões, o programa se configurava num espaço aberto para um posicionamento crítico em relação ao próprio sistema de (re)produção do campo cultural na cidade.

Contudo, em 2012, o Programa chegou a um esgotamento e ficou pequeno para dar conta da demanda de atores culturais que, afinal, haviam crescido e não eram mais elegíveis ao VAI – fosse pelo critério de idade ou por já terem buscado fomento por duas vezes, limite estabelecido na lei de criação do Programa.

Aos poucos foi ficando evidente que o VAI havia criado uma porta de entrada importante, mas a trajetória dos atores que tomaram parte do programa ainda era fortemente dependente das ações realizadas pelo Estado ou das organizações não governamentais que atuavam no campo da arte, cultura e educação.

É preciso ressaltar que a necessidade de criação de uma etapa intermediária entre o VAI e os demais programas de financiamento a projetos artísticos e culturais existentes no campo da cultura já havia motivado a criação do Edital de Copatrocínio de Primeiras Obras, ainda durante a gestão de Carlos Calil. Coordenado pela equipe do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), concebido então como um espaço importante de apoio para a profissionalização na área cultural, contou com cinco edições, entre os anos de 2007 e 2011.

O objetivo deste edital, segundo a própria SMC, era “preencher a lacuna que havia entre o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI e as demais iniciativas de fomento e incentivo à cultura que, na prática, são acessíveis somente aos artistas consagrados” (SMC,

2018, p. 120). Já era notável então a demanda por financiamento para continuidade de muitos coletivos e grupos.

Segundo dados da SMC, foi aportado um montante total de R\$ 510 mil nas duas edições, sendo R\$ 250 mil em 2007, e R\$ 260 mil em 2018. No primeiro ano do edital, cinco projetos foram financiados, recebendo R\$ 50 mil cada. No ano seguinte, seis projetos dividiram o valor definido para o financiamento de suas ações. Contudo, é importante salientar a alta adesão de interessados junto ao edital: 52 projetos foram apresentados em 2007, número que saltou para 71 no ano seguinte. Nos anos de 2009 e 2010, também foram realizadas edições do programa.

A criação de uma segunda modalidade para o VAI, portanto, se tornara inevitável, e seria criada ao final do primeiro ano da gestão de Juca Ferreira. Cumpre destacar, inclusive, que a expansão do VAI já estava contemplada no Plano de Governo para a área da cultura proposto, em 2012, pelo então candidato à Prefeitura Fernando Haddad: “Ampliar o orçamento do Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) para que se tenha um leque maior de linguagens artísticas contempladas. Ampliar as faixas de financiamento e a duração do benefício” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2012, p. 66).

Coube ao vereador Nabil Bonduki, proponente da criação do VAI, apresentar a proposição do projeto de lei que ampliava o programa, que passaria a contar com duas modalidades distintas de financiamento, aprovadas através da Lei 15.897, de 8 de novembro de 2013:

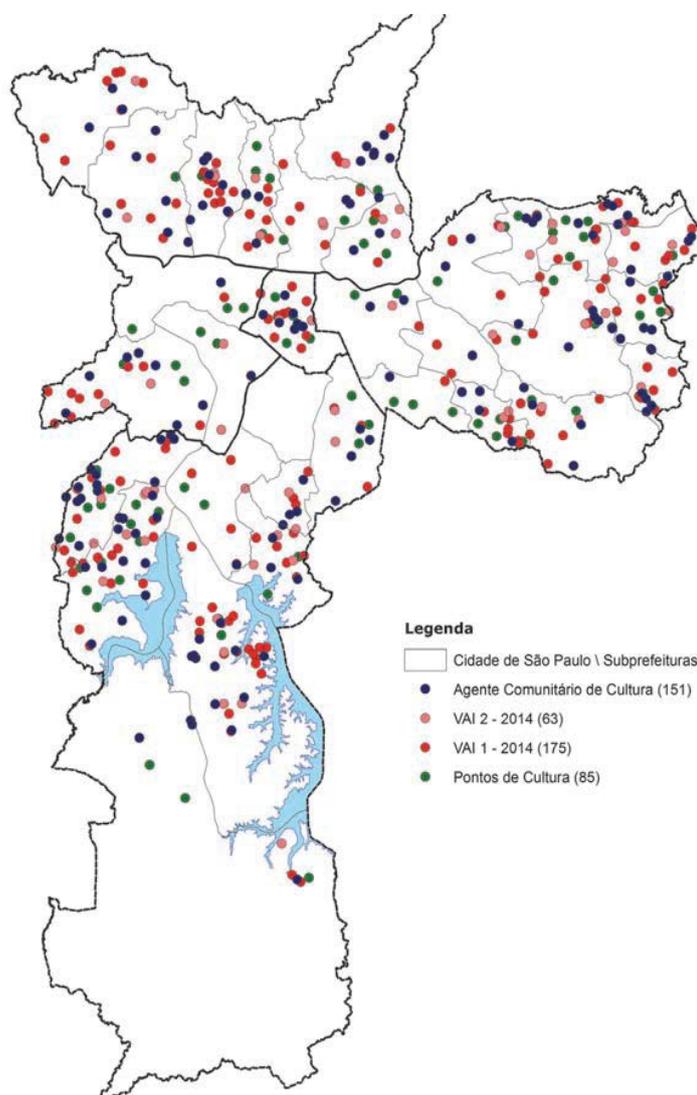
I – Modalidade VAI I: destinada a grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, prioritariamente jovens de baixa renda, com idade entre 18 (dezoito) e 29 (vinte e nove) anos;
II – Modalidade VAI II: destinada a grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, jovens ou adultos de baixa renda, que tenham histórico de, no mínimo, 2 (dois) anos de atuação em localidades com as características descritas no art. 1º ou que foram contemplados na modalidade VAI I desde sua instituição.

Desse modo, desde 2014, o programa passou a selecionar projetos nestas duas modalidades. Embora o foco prioritário de ambas permaneça sendo fomento de projetos de coletivos e grupos de jovens, apenas a modalidade 1 permanece voltada especificamente para a

faixa etária compreendida entre 18 e 29 anos, restrição que não ocorre em sua modalidade 2, que também permite projetos com orçamento maior²⁶.

A criação de uma segunda modalidade do VAI representou um avanço importante, ao que se somou a criação de outras políticas culturais de fomento. Neste sentido, apresenta-se a seguir abaixo o mapa da distribuição dos projetos fomentados, já em 2014, nas duas modalidades do VAI e nos programas Pontos de Cultura e Agentes Comunitários de Cultura:

Figura 8: mapa da distribuição dos projetos fomentados em 2014, nas duas modalidades do VAI e nos programas Pontos de Cultura e Agentes Comunitários de Cultura



Fonte: *Caderno de Diagnóstico do Plano Municipal de Cultura* (2016)

²⁶ Em 2022, o aporte máximo para os projetos da modalidade 1 foi de R\$ 50.966,00, valor que pôde chegar à R\$ 101.932,00 na modalidade 2.

A evolução era evidente. Contudo, ainda insuficiente, inclusive em razão do fato de que, conforme já mencionado, na cultura a oferta tende a induzir a demanda. Logo, a criação do VAI havia sido um ponto de partida importante, mas a evolução dos grupos e coletivos culturais demandava outras iniciativas para garantir a sua sustentação. Afinal, a rede dos equipamentos e instituições culturais continuava concentrada nas áreas mais centrais, o que também terminava por manter os recursos mais centralizados. Além disso, dez anos de VAI, é evidente, eram insuficientes para reverter um quadro de segregação construído ao longo de muitas décadas.

Neste contexto, os atores da cultura periférica se organizaram para participar da III Conferência Municipal de Cultura, e conseguiram emplacar a segunda proposta prioritária: com 210 votos, os participantes da Conferência manifestaram o seu apoio à proposta de criação de Lei de Fomento à Periferia. A capacidade de mobilização era também exemplar da compreensão dos seus atores sobre os mecanismos formais de reivindicação política e da necessidade de aproveitar a oportunidade política que se abria para a realização de uma ação tática (CERTÉAU, 2014), que conferisse legitimidade à suas reivindicações, tanto quanto fosse sinal inequívoco de sua capacidade de articulação coletiva.

Sair da Conferência com esse resultado foi importante, mas esse seria apenas o início de um obstinado processo de construção de um programa de fomento que responderia aos anseios destes atores.

4.4. Programa de Fomento à Cultura da Periferia

Em tese dedicada à análise da criação do Movimento Cultural da Periferia, Silvia Raimundo (2017) destaca o caráter coletivo de formulação do arcabouço (simbólico e político) que viria a se tornar a lei destinada à criação de um programa de fomento à produção artística das periferias, compreendida por seus artífices como uma reparação histórica por décadas de pouco investimento da administração municipal (RAIMUNDO, 2017).

Conforme salienta a autora, diferentes atores que tomaram parte desse processo são legatários de movimentos sociais das décadas anteriores e sempre lutaram por políticas públicas e pela criação de equipamentos culturais nas regiões de maior vulnerabilidade da cidade, de maneira a enfrentar sua escassez e a desigual distribuição no território (RAIMUNDO, 2017).

O que esses atores reclamavam junto ao poder público não era apenas o reconhecimento da diversidade cultural e do apuro estético e artístico das suas práticas, mas o reconhecimento da desigualdade de tratamento, do caráter desigual de investimentos. A comparação entre os

valores destinados aos programas de fomento às linguagens artísticas e ao VAI, mesmo após a sua ampliação, era inevitável.

Entre 2013 e 2016, os dados do Relatório de Gestão dão conta de que o orçamento anual do VAI, com a criação da modalidade 2 de financiamento, saltou de R\$ 4,45 milhões, em 2013, para pouco mais de R\$ 10 milhões, em 2016 – aumento de 127%. Embora a ampliação do investimento tenha sido sem dúvida expressiva, ainda está longe do orçamento do Fomento ao Teatro no mesmo período, que alcançou R\$ 60 milhões.

Desse modo, a mobilização em torno da inclusão da proposta da criação de uma lei de fomento que ampliasse a destinação de recursos para as periferias e permitisse aos grupos atuantes nestes territórios desenvolver projetos de mais longo prazo, a exemplo do que ocorria nos fomentos destinados às linguagens do teatro e da dança, deu lugar à um processo intenso de articulação, formação e interlocução, contando com a participação de diferentes atores, que iriam desembocar na criação do Movimento Cultural das Periferias – MCP. Silvia Machado (2017) descreve da seguinte maneira sua criação:

O MCP surgiu do encontro e da identificação de diversos coletivos que atuam nas periferias da cidade que ao perceberem as semelhanças nas dificuldades, resolveram começar uma reflexão sobre as temáticas pautadas, especialmente sobre a possibilidade da criação de uma lei de fomento. (RAIMUNDO, 2017, p. 34)

Assim como os coletivos culturais são legatários de outras formas organizadas de lutas e reivindicações por direitos, também o MCP irá recuperar o histórico de movimentos culturais que lhe são anteriores (RAIMUNDO, 2017). Nesse sentido, Renato Almeida e Marcello de Jesus salientam que

há registros de que, pelo menos desde o fim da década de 1970, havia movimentos culturais fortemente organizados nas periferias, como é o caso do MPA – Movimento Popular de Arte – de São Miguel Paulista. Ou o movimento Vento Leste, na região da Patriarca e Penha” (ALMEIDA; JESUS, 2021, p. 57).

É interessante destacar a forma que assume o MCP, o seu papel como articulador de outros atores e o seu caráter fluído, destaca ainda Silvia Raimundo: “auto identificado por seus integrantes como um processo em andamento que envolve uma série de Coletivos e Fóruns de Cultura” (RAIMUNDO, 2017, p. 196). De todo modo, a proposta de criação do MCP é sintomática da compreensão da necessidade de unir esforços para amplificar a voz dos atores e ganhar espaços. Mesmo porque, neste contexto, a disputa pelos espaços de poder na construção

de sua agenda política demandava, preliminarmente, a disputa pelos espaços de poder dentro do campo cultural. Além disso, é preciso considerar que o comportamento dos atores na defesa dos seus interesses, no âmbito das estruturas sociais, nos quais está inserido, é definido pelas regras do jogo, o que implica dizer que as instituições influenciam os resultados dessa dinâmica porque moldam a identidade, o poder e a estratégia dos atores, ao mesmo tempo em que são moldadas pela história (PUTNAM, 1996, p. 23).

Afinal, mesmo o reconhecimento da importância e da justiça de uma determinada demanda não implica, necessariamente, a sua inclusão na agenda das políticas públicas, dado que é preciso continuar a disputá-la no confronto com outros interesses. O que os atores do MCP souberam manejar, percebe-se, foi o fato de que é realmente difícil estabelecer uma distinção rígida entre Estado e sociedade civil, quando estamos tratando do desenvolvimento de políticas públicas: há zonas mais fluídas e fronteiras permeáveis nesta relação. Diferentes configurações podem ser assumidas, permitindo desde uma identificação de propósitos entre os agentes estatais e os movimentos sociais como, no limite, a incorporação de integrantes dos movimentos ao próprio aparato estatal (ABERS; BÜLLOW, 2010).

Em pesquisa dedicada a analisar os agrupamentos juvenis das periferias de São Paulo, Harika Maia (2014) afirma existir, na prática dos atores, pouca distinção entre o que seja um grupo ou um coletivo. Mas propõe, contudo, um olhar mais atento para uma tipologia de organização que julgamos pertinente para o debate:

Os “coletivos de coletivos”, ou redes, são um movimento maior de agentes que se organizam em grupos distintos e misturados, que não se restringem ao seu projeto, mas permitem-se participar de “projetos parceiros”, formando redes de grupos conectados e representados por uma nomenclatura. Sua principal característica é a elaboração de um projeto coletivo no qual são discutidos e explicitados os objetivos e estratégias de ação. Há sempre um objeto em disputa (MAIA, 2014, p. 81)

Recuperamos a contribuição de Harika Maia (2014) porque é importante resgatar o conceito de coletivos para, no cotejamento com a forma assumida pelo MCP, propor uma abordagem de sua atuação a partir do conceito de figurações. Utilizamos aqui a análise realizada por Nick Couldry e Andreas Hepp (2020), que recuperam as proposições originais de Norbert Elias interessados em obter um instrumento analítico da construção social que considere, na atualidade, tanto a complexidade quanto a interdependência: não se trata mais apenas da análise da infraestrutura das redes ou das relações face a face que desenvolvemos, mas de um complexo conjunto de interações na qual as mídias têm papel fundamental.

Segundo os mesmos autores, “precisamos de noções alternativas da complexidade da nossa vida contemporânea com as mídias que não usem metáforas, mas focalizem as preocupações centrais da teoria social” (2020). Neste sentido, salientam, os conceitos de rede e *assemblage* “capturam relações estruturais complexas”, mas em ambos está ausente “uma atenção à complexidade de nossas inter-relações e interações inconstantes por meio das comunicações e, especificamente, das comunicações mediadas” (COULDRY; HEPP, 2020, p. 85).

Em lugar destes conceitos, os autores se propõem a explorar a ideia de figuração. Apresenta-se, sinteticamente, as dimensões que envolvem a elaboração. Inicialmente, as pessoas envolvidas em uma dada figuração se orientam para um propósito comum: os seus quadros de relevância. Em segundo lugar, uma dada figuração precisa envolver uma constelação de atores, que podem agregar objetos e tecnologias, desde que articuladas com os indivíduos que são sua parte fundamental. Por fim, cada figuração depende de um conjunto de objetos e tecnologias que orientam práticas comunicativas. Embora essas dimensões sejam autônomas, geralmente se interrelacionam nas situações na qual a ação ocorre. Como consequência, afirmam os autores, “uma abordagem figuracional significa muito mais que a descrição da rede de atores, ou seja, ela significa considerar também as relações de poder, os papéis característicos na constelação de atores de uma figuração e os sentidos gerais que são assim produzidos” (COULDRY; HEPP, 2020, p. 90).

A abordagem a partir das figurações pode ser útil para a compreensão dos coletivos culturais, tendo em vista a possibilidade de expressarem arranjos sociais mais complexos que considerem as relações de poder dos atores nas figurações, o que envolve analisar “o posicionamento na constelação de atores, as práticas que sustentam as relações de poder e a inscrição de poder no conjunto das mídias”. Além disso, as figurações também estão “intimamente envolvidas na construção de pertencimento” (COULDRY; HEPP, 2020, p. 95).

Desse modo, a abordagem figuracional pode abrir caminho para análises mais detalhadas sobre a trajetória de atores e movimentos culturais na construção de processos sociais que envolvam a articulação com outros atores. Para o processo de construção da lei de fomento à periferia, por exemplo, conforme salienta Silva Raimundo (2017), o diálogo e a mobilização assumiam diferentes frentes: conversas com o gabinete e com técnicos da SMC, encontros com vereadores, participação nos debates e sessões de votação na Câmara dos Vereadores, além dos encontros, conversas e produção coletiva de conteúdos entre os integrantes do movimento. Segundo a autora, o repertório de contestação utilizado pelo MCP, em momentos de conflitos negociados (da qual o autor foi testemunha), incluía abaixo-assinados, cartas-manifesto e

cartas-compromisso, lidas ou entregues em eventos da Prefeitura, ocupações culturais ou cortejos (RAIMUNDO, 2017).

Destaca-se que a *performance* inerente à leitura dessas cartas em eventos públicos representou, de fato, uma forma importante de reivindicação, inclusive pelo desconforto que causavam aos agentes do governo – o que contribuía para manter as demandas no âmbito das prioridades. Além disso, em muitos momentos, diferentes atores do campo cultural fizeram do ato de reivindicação a afirmação simbólica da expressão artística como parte do cotidiano, no sentido proposto por Michel Agier:

a importância atual das situações rituais na vida urbana deve-se também ao fato de que são o lugar de um deslocamento da atividade propriamente ritual para uma criação artística, fazendo surgir as ‘artes de rua’. Entre o rito e a *performance*, a relação é estreita e a progressão pouco perceptível (AGIER, 2011, p. 99)

Depois de quase três anos de intensa mobilização, foi sancionada, em 20 de julho de 2016, a Lei nº 16.496/2016, que instituiu o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo. O Projeto de Lei que orientou a sua criação contou com a coautoria de 16 vereadores, oriundos de seis partidos políticos de diferentes regiões da cidade, fato sintomático do imenso trabalho realizado pelo MCP e do reconhecimento da importância dessa agenda. Os grupos e coletivos das periferias da cidade deram uma demonstração inequívoca de sua capacidade de articulação, do mesmo modo como fizeram no início deste processo de construção, durante a III Conferência Municipal de Cultura.

Além disso, o texto da Lei aprovada foi construído a partir de intenso diálogo com o MCP, e resultado do processo de pesquisa e elaboração a muitas mãos. A tese de doutorado de Tiaraju D’Andrea (2013) “A Formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo”, defendida no calor do momento, em 2013, e cuja versão publicada recentemente em livro, foi utilizada nesta pesquisa, pois é amplamente referenciada pelos atores que tomaram parte desse processo.

Sobre a emergência de um novo engajamento cultural na cidade de São Paulo, representado pelos coletivos culturais, Taiguara de Oliveira salienta a indiferenciação que pode ser observada entre militância, arte e fazer remunerado (OLIVEIRA, 2018). Segundo o autor, essa nova geração de sujeitos coletivos, ainda que comporte divergências internas,

converge em eleger a cultura como instrumento privilegiado para potencializar ações e canalizar aspirações políticas referentes às mais diversas

demandas, especialmente aquelas oriundas de setores populares ou grupos marginalizados da sociedade brasileira. (OLIVEIRA, 2018, p. 225)

O Programa de Fomento à Cultura da Periferia representou uma grande conquista inclusive pelo escopo de sua atuação, que incorporava temas caros aos coletivos culturais a partir de uma visão abrangente sobre suas necessidades e as dinâmicas culturais das periferias. De acordo com a lei de criação do programa, tornavam-se passíveis de apoio financeiro as seguintes atividades:

- I – gestão, manutenção e programação de espaços culturais autônomos e já existentes;
- II – pesquisa, criação, produção, difusão e circulação de produções culturais e artísticas das áreas periféricas e dos bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, reconhecendo as mais diversas formas destas expressões;
- III – autoformação e multiplicação de saberes no coletivo e para a sociedade civil;
- IV – arranjos produtivos econômicos locais, como estúdios comunitários, produtoras culturais, editoras, dentre outros;
- V – processos de articulação de redes e fóruns coletivos em torno de temas da cultura.

Também é fundamental destacar que o texto da lei representou um avanço em relação à legislação de criação do VAI, ao qualificar mais detalhadamente a destinação de recursos do programa para projetos realizados nas áreas mais vulneráveis, promovendo a descentralização e democratização dos recursos públicos, conforme expresso em seus objetivos:

- I – ampliar o acesso aos meios de produção e fruição dos bens artísticos e culturais pela população residente em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município;
- II – consolidar o direito à cultura e diminuir as desigualdades socioeconômicas e culturais presentes nos distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município;
- III – fortalecer e potencializar as práticas artísticas e culturais relevantes, com reconhecido histórico de atuação, em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município;
- IV – descentralizar e democratizar o acesso a recursos públicos;

V – reconhecer e valorizar a pluralidade e a singularidade vinculadas às produções culturais e artísticas nos distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município;

VI – apoiar a continuidade da ação dos coletivos culturais em suas localidades e intercâmbio de ações, com melhoria de qualidade de vida das comunidades do entorno.

Contudo, a grande inovação incorporada ao programa diz respeito ao mecanismo criado para garantir que estes objetivos sejam cumpridos e assegurar a efetividade do programa. Trata-se da divisão do Município de São Paulo em quatro áreas, a partir dos indicadores de vulnerabilidade social medidos em função do percentual de domicílios com renda *per capita* de até 1/2 (meio) salário-mínimo, de acordo com o Recenseamento Geral de 2010 realizado pelo IBGE.

A partir dessa divisão, são destinados 70% dos recursos do programa, obrigatoriamente, aos residentes nos distritos da denominada Área III, composta pelos distritos em que mais de 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário-mínimo *per capita*²⁷. Aos residentes nos distritos em que entre 10,01% e 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário-mínimo *per capita*, com exceção dos situados no centro expandido de São Paulo, são destinados 23% do orçamento anual²⁸. Os 7% remanescentes são destinados às outras duas áreas, sendo também possível aferir projetos oriundos de bolsões de pobreza das regiões mais centrais.

Para finalizar, assinala-se a relação direta entre o VAI e o Programa de Fomento à Periferia, cuja primeira edição foi realizada ainda em 2016, conforme aponta Taiguara Oliveira: “entre os 31 projetos aprovados pela primeira edição do Programa de Fomento às Periferias, apenas quatro deles não haviam ainda sido contemplados pelo Programa VAI ao menos uma vez” (OLIVEIRA, 2018, p. 180).

Seria necessário ampliar a análise para as edições seguintes do Programa para analisar se esta relação se mantém, e de que modo, o que suscita a continuidade da presente pesquisa.

²⁷ Anhanguera, Brasilândia, Cachoeirinha, Campo Limpo, Cangaíba, Capão Redondo, Cidade Ademar, Cidade Dutra, Cidade Tiradentes, Ermelino Matarazzo, Grajaú, Guaianases, Iguatemi, Itaim Paulista, Itaquera, Jaçanã, Jaraguá, Jardim Ângela, Jardim Helena, Jardim São Luís, José Bonifácio, Lajeado, Marsilac, Parelheiros, Parque do Carmo, Pedreira, Perus, São Mateus, São Miguel, São Rafael, Sapopemba, Tremembé, Vila Curuçá, Vila Jacuí.

²⁸ Água Rasa, Aricanduva, Artur Alvim, Campo Belo, Carrão, Casa Verde, Cidade Líder, Cursino, Freguesia do Ó, Ipiranga, Jabaquara, Jaguará, Jaguaré, Limão, Mandaqui, Morumbi, Penha, Pirituba, Ponte Rasa, Raposo Tavares, Rio Pequeno, Sacomã, São Domingos, São Lucas, Socorro, Vila Andrade, Vila Formosa, Vila Guilherme, Vila Maria, Vila Matilde, Vila Medeiros, Vila Prudente, Vila Sônia.

4..5 Casas de Cultura: uma trajetória sinuosa

As Casas de Cultura foram criadas em dezembro de 1992, ao final do mandato da prefeita Luiza Erundina, com o objetivo de contribuir para a descentralização das ações desenvolvidas pela SMC. A lei municipal que as instituiu determinava a criação de vinte unidades, que deveriam atender aos critérios de regionalização e priorizar áreas da cidade com ausência de equipamentos culturais, dando um passo importante para a ampliação dos equipamentos culturais multiuso em diferentes pontos da cidade. Sua institucionalização ocorreria nos anos seguintes, através de decretos municipais. Contudo, há pouca informação disponível sobre a gestão destes equipamentos durante as gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, entre os anos de 1993 e 2000, que sucederam a gestão de Luiza Erundina.

Informações institucionais sobre as Casas de Cultura estão disponíveis apenas a partir do relatório de gestão da SMC para o período de 2001 a 2004, durante a gestão da prefeita Marta Suplicy, quando ocorreu sua transferência para as Subprefeituras, juntamente com as bibliotecas e teatros, então sob gestão da SMC. A partir de 2005, contudo, quando Carlos Calil assume a gestão da SMC, há a primeira tentativa de retornar as Casas de Cultura para a gestão direta da SMC, revertendo a política de descentralização da gestão ocorrida durante o mandato da prefeita Marta Suplicy. Conforme mencionado anteriormente, essa política não teria sido bem-sucedida, e os equipamentos culturais que haviam sido destinados à gestão das subprefeituras (bibliotecas, teatros distritais e casas de cultura) encontravam-se em situação precária. Além disso, a gestão descentralizada desses equipamentos resultou no seu afastamento das iniciativas e diretrizes de política cultural da SMC.

Desse modo, foi proposto o retorno desses equipamentos para a administração direta da SMC, o que ocorreu em relação às bibliotecas e teatros, mas não para as casas de cultura, que permaneceram sob a gestão das subprefeituras. A dificuldade na costura de um acordo sobre a transferência dos cargos de coordenação dos equipamentos para a SMC impossibilitou este processo.

Como forma de aproximar as Casas de Cultura da SMC, a solução encontrada foi oferecer a estes equipamentos uma programação cultural desenvolvida pelo Departamento de Expansão Cultural (DEC), que havia sido criado, em outubro de 2005, através do Decreto nº 46.434. A estrutura do DEC absorveu o Departamento de Ação Cultural Regionalizada e o Departamento de Teatro, e entre suas responsabilidades alinhavam-se a responsabilidade pela coordenação dos programas de fomento e pela programação dos teatros distritais e das Casas de Cultura.

Desse modo, o DEC desenvolveu, em 2007, o Programa de Oficinas, para oferecer atividades prioritariamente para as Casas de Cultura. Através de edital de chamamento, foram credenciados projetos nas modalidades de Teatro, Dança, Artes Visuais, Capoeira e Música, que deveriam apresentar projetos que contemplassem “propostas de iniciação artística e ter a duração de 8 semanas (com 3 horas-aula por semana e um total de 24 horas-aula)” (SMC, 2008, p. 131).

O edital recebeu 857 projetos, em todas as modalidades artísticas propostas, e uma comissão de seleção, composta por especialistas, selecionou as propostas mais adequadas. Com isso, a SMC pôde oferecer aos coordenadores das Casas de Cultura e aos Supervisores de Cultura das subprefeituras os projetos selecionados, cuja distribuição variava de acordo com as demandas de cada região. Foram realizados dois ciclos de oficinas, entre os meses de junho e novembro de 2007, para o qual foram contratados, no total, 149 projetos, realizados inicialmente em doze Casas de Cultura (junho a agosto) e, posteriormente, em quinze Casas de Cultura (agosto a novembro), além de outros espaços indicados pelas Subprefeituras. Segundo a publicação, cada oficina recebeu, em média, trinta inscritos, o que destaca a demanda por atividades culturais nas regiões desenvolvidas. Infelizmente, o relatório de gestão não apresenta mais detalhes a respeito dos equipamentos que receberam as oficinas, e quais foram oferecidas.

Nos anos de 2007 e 2008, as Casas de Cultura também receberam outra atividade proposta pela SMC, o projeto Casas do Circo. Inicialmente, foi realizado um projeto piloto, em dezembro de 2007, em doze equipamentos, que receberam nos dias 15 e 16 de dezembro de 2007 (durante um final de semana) atrações de artes circenses. Por conta da resposta positiva, o projeto foi transformado no Programa Casas do Circo, que passou a oferecer, no primeiro final de semana de cada mês, atividades com a participação de “palhaços, mágicos, malabaristas, contorcionistas e todo o tipo de artistas que compõem o universo do circo. Em abril de 2008, 17 Casas de Cultura já participavam do evento” (SMC, 2008, p. 132).

As iniciativas, contudo, não foram consideradas suficientes para oferecer às Casas de Cultura uma agenda de atividades permanentes, fazendo com que a intenção de transferir sua gestão para a SMC permanecesse como objetivo: “Apesar desse esforço, a experiência de programar as Casas de Cultura revelou-se frustrante, de modo que a Secretaria de Cultura pretende retomar a administração direta desses equipamentos, hoje subordinados às subprefeituras” (SMC, 2008, p. 132).

Nos anos seguintes, a despeito do interesse da SMC, a falta de acordo quanto à transferência também dos cargos de coordenação destes equipamentos inviabilizou sua transferência para a SMC. Como esses equipamentos estavam vinculados às subprefeituras de

suas respectivas regiões, os cargos de coordenação das Casas de Cultura pertenciam ao quadro de servidores dessas instituições, sendo que a nomeação dos responsáveis por ocupar essa função também era sua prerrogativa.

Sem a transferência dos cargos lotados nas Subprefeituras para a SMC se tornava inviável administrar os equipamentos, dada a ausência de servidores disponíveis na pasta da Cultura para assumir as funções necessárias, pois realizar a gestão das Casas de Cultura demanda uma equipe em número e com qualificação adequadas, tendo em vista sua vocação de interlocução com o território e o seu caráter de abertura permanente ao público, a exemplo do que ocorre com as bibliotecas.

Durante o período de 2009 a 2012, as Casas de Cultura permaneceram sob gestão das respectivas Subprefeituras em que estavam sediadas, e a interlocução institucional com a SMC se deu de modo mais efetivo através da relação desses equipamentos com os projetos do VAI. Mas a relação dos coletivos e grupos culturais com as Casas de Cultura variava em função das pessoas que estavam no comando. É necessário destacar que, ao longo do segundo mandato do prefeito Gilberto Kassab, todas as subprefeituras foram comandadas por policiais militares reformados, e os cargos de coordenação destes equipamentos nem sempre estavam ocupados por pessoas do campo da cultura.

No início de 2013, com o início da gestão de Fernando Haddad à frente da Prefeitura, assumiu o cargo de Secretário Municipal de Cultura de São Paulo Juca Ferreira, ex-secretário executivo e ex-ministro do Ministério da Cultura. Uma das primeiras ações anunciadas foi a realização de um programa de escuta e diálogo, chamado #existedialogoemSP, que contaria com a realização de uma série de encontros aberto, com a participação da sociedade civil e governo municipal. A ideia era apresentar as propostas da SMC para o período, porém, mais importante foi criar um espaço para momentos de escuta e vocalização de demandas de agentes da sociedade civil.

Entre janeiro e dezembro de 2013 ocorreram diferentes encontros, cada um com uma pauta específica. Dentre as contribuições apresentadas pela sociedade civil, duas reivindicações se salientaram rapidamente: o retorno das Casas de Cultura para a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura e a retomada da gestão compartilhada, com a Secretaria de Educação, dos Centros Educacionais Unificados (CEUS). As propostas apontavam a necessidade de uma política de uso das salas de teatro e a oferta de uma programação cultural regular, realizada pela SMC, mas contando com a participação dos agentes e grupos locais na curadoria/programação e na grade de programação. As demandas pelo retorno das Casas de Cultura já pré-anunciavam os debates e reivindicações que seriam expressas na III Conferência Municipal de Cultura, que

reuniu agentes do poder público e da sociedade civil, em 2013, em torno do projeto de construção de uma agenda política e programática para os anos seguintes.

A inserção de agendas caras aos coletivos e atores das periferias nas primeiras colocações entre as propostas mais votadas, conforme mostrado acima, era fruto da sua reconhecida importância para diferentes atores, mas simbolizava de forma inequívoca a capacidade de debate e organização dos agentes das periferias da cidade. E colocava em pauta a necessidade de uma gestão mais coletiva dos equipamentos, com a instituição de conselhos gestores dos equipamentos, de maneira a garantir que as decisões pudessem abarcar as dinâmicas culturais locais. Numa cidade tão diversa quanto populosa como São Paulo, é fundamental para a administração pública municipal mapear os diferentes territórios e conhecer suas carências e necessidades.

Em outubro de 2013, quando o autor assumiu a direção do DEC, o departamento era responsável pela gestão de uma rede de nove teatros, três centros culturais, a Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), e desenvolvia os programas de formação cultural – Programa de Iniciação Artística – PIA e Vocacional, além da realização de toda a grade de programação nesses equipamentos.

Ao final da III Conferência Municipal de Cultura, a proposta de retorno das Casas de Cultura para a gestão da SMC foi a quinta proposta mais votada, que contemplava a seguinte redação: “Retomar as Casa de Cultura para a SMC. Assim como transformar o decreto por subprefeitura de regulamentação delas em Lei e com orçamento próprio, tendo como meta a destinação de uma Casa de Cultura e uma biblioteca pública por distrito”. (VAL et al. 2014, p.57)

Fica claro, a partir da leitura da proposta, a compreensão dos participantes da Conferência da necessidade de garantir, através de legislação específica, a perenidade das Casas de Cultura no território, ainda mais por se tratar, conforme mencionado acima, de equipamentos improvisados em espaços culturais passíveis, portanto, de outra destinação.

A demanda por criação de rubricas específicas para as Casas de Cultura igualmente atende ao desejo de garantir autonomia aos diferentes espaços, e permitir a realização de esforços para obtenção de recursos para estes equipamentos, por exemplo, através da destinação de emendas parlamentares oriundas de vereadores ou deputados com atuação nos territórios em que se localizam as casas de cultura.

Por meio do Decreto nº 55.547, de 26 de setembro de 2014, as Casas de Cultura retornaram, ao fim, para a gestão da SMC, depois de longa negociação. Destaca-se que um dos estopins a acelerar a promulgação do decreto que determinou o retorno dos equipamentos para

a SMC foi a manifestação ocorrida durante a cerimônia de lançamento da plataforma SP Cultura, em 04 de agosto de 2014.

Ao final da cerimônia, integrantes de coletivos culturais da periferia manifestaram, ao microfone, o seu descontentamento com a demora no cumprimento de promessa feita logo no início da gestão de Fernando Haddad. Através da leitura de uma carta-denúncia, em que o tom era novamente o da defesa do óbvio – palavra de ordem que expressava a desigualdade entre as regiões e que tornaria frequente nos embates com a SMC e a Prefeitura – obtiveram do prefeito o compromisso de publicação do referido decreto em trinta dias. O simbolismo da ação é digno de nota: no evento em que se apresentava a reformulação de uma plataforma dedicada a dar visibilidade às dinâmicas culturais da cidade em um mapeamento virtual, os coletivos reafirmavam a necessidade de realização de uma iniciativa que fixava, nos territórios, de forma concreta, pontos de cultura.

É importante salientar que o retorno das Casas de Cultura para gestão da SMC foi um passo decisivo para a agenda de reivindicações dos coletivos periféricos, mas os meses seguintes continuariam sendo pautados pelas demandas de estruturação destes equipamentos, precarizados depois de anos sob a gestão das subprefeituras.

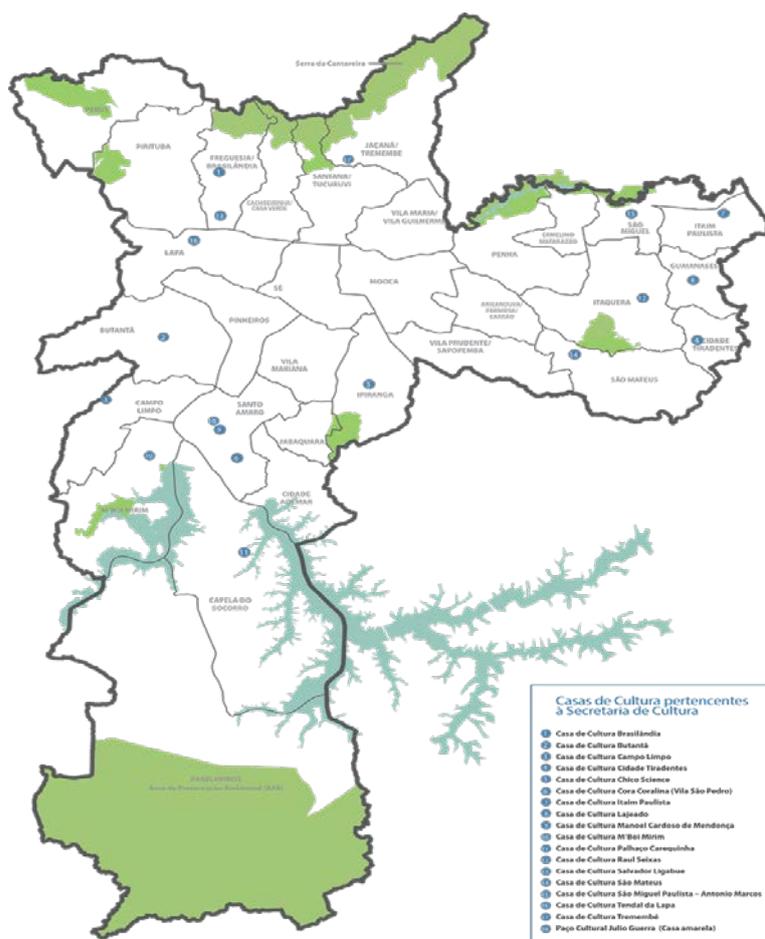
Durante a cerimônia de assinatura do decreto que institucionalizou o retorno dos equipamentos para a SMC, outra carta foi lida por representantes dos movimentos culturais da periferia, depois de uma pequena hesitação por parte das autoridades e membros da administração municipal presentes, sob a alegação de se tratar de um momento de celebração de uma conquista realmente importante. Ao fim, a carta foi lida aos presentes.

Desse modo, a SMC passou a contar, a partir de setembro de 2014, com dezoito novos equipamentos: treze Casas de Cultura pré-existentes, ao qual se agregaram outros cinco equipamentos, criados pelo referido decreto. Os equipamentos que haviam sido acalentados como ideia por Mário de Andrade e criados ao final da prefeita Luiza Erundina, em 1992, retornavam à gestão da SMC. O mapa abaixo apresenta a localização destes equipamentos.

Embora a incorporação das Casas de Cultura tenha constituído um avanço importante para a descentralização das ações da SMC, o mapa de sua distribuição mostra claramente que o alcance destes equipamentos ainda era muito aquém das necessidades dos territórios da cidade. Mas era necessário dar uma resposta rápida aos anos de investimentos insuficientes ao atendimento das necessidades destes espaços, como parece ter sido a realidade de muitos destes equipamentos, e incorporá-los em definitivo aos programas e políticas da SMC.

Por esse motivo, a primeira etapa desta pesquisa foi realizar um extenso diagnóstico a respeito da situação de cada um destes equipamentos, tendo em vista as diferentes condições humanas e materiais em que se encontravam.

Figura 9: Mapa da localização das Casas de Culturas pertencentes à Secretaria de Cultura do município de São Paulo



Fonte: *Caderno de Diagnóstico do Plano Municipal de Cultura* (2016)

Para permitir uma análise mais adequada de cada equipamento, as Casas de Cultura foram agrupadas inicialmente em três categorias, de acordo com suas dimensões: grandes, médias e pequenas.

As Casas de Cultura maiores já possuíam melhor infraestrutura, provavelmente em razão da reconhecida importância para o território e da atuação de grupos e coletivos. O agrupamento foi realizado da seguinte maneira:

É fundamental salientar que as Casas de Cultura não têm uma tipologia única. Criadas por lei durante a gestão da prefeitura Luiza Erundina, conforme apresentado anteriormente, são

equipamentos que foram agrupados sob essa denominação, mas que não eram, a princípio, equipamentos culturais.

Quadro 2: Apresentação das três categorias das Casas de Cultura, por suas dimensões

07 (sete) Pequenas	08 (oito) Médias	04 (quatro) Grandes
Chico Science (Ipiranga)	Tremembé	M ^o Boi Mirim
Cora Coralina (Santo Amaro)	Salvador Ligabue (Freguesia do Ó)	Tendal da Lapa
Manoel Cardoso de Mendonça (Santo Amaro)	São Miguel Paulista	Butantã
Brasilândia	Itaim Paulista	Palhaço Carequinha (Capela do Socorro)
Lajeado	Raul Seixas (Itaquera)	
São Mateus	Paço Cultural Julio Guerra (Santo Amaro)	
Cidade Tiradentes	Campo Limpo	
	Parelheiros	

Fonte: o autor, 2022

Entre este conjunto, por exemplo, há mesmo edificações tombadas, em razão de sua importância histórica. Tal é o caso do Tendal da Lapa, antigo matadouro municipal, e da Manoel Cardoso de Mendonça, que sediava o Mercado Municipal de Santo Amaro, e cuja edificação data de 1897. Eram espaços públicos, que foram transformados para uma nova função e que, a despeito das iniciativas realizadas para melhorar a infraestrutura e requalificá-las para ampliar o seu potencial como espaços de oferta de programação cultural, carregam inevitavelmente a marca do imprevisto que presidiu a sua criação.

A denominação “Casa de Cultura” provavelmente advém do exemplo francês. No Brasil, estes equipamentos não se constituem, historicamente, enquanto um projeto de criação de unidades que seguiriam um determinado padrão, tal qual ocorreu na França, aonde sua criação atendia – como aqui, diga-se de passagem – ao ideal de descentralização e democratização da cultura, mas sua implantação contemplou a construção de equipamentos a partir da ótica da reprodução de um modelo, e encarnavam a filosofia da ação cultural do Ministério da Ação Cultural. Segundo anota Philippe Urfalino em trabalho sobre a constituição da política cultural na França, “o estatuto do modelo não é apenas um dado exterior à política

das casas de cultura: o anseio de exemplaridade orienta fortemente sua definição e sua aplicação” (URFALINO, 2015, p. 22).

O trabalho de estruturação das Casas de Cultura teve início assim que os equipamentos foram transferidos para o DEC, com a realização de diagnósticos sobre a infraestrutura existente para a realização de atividades de programação, o quadro de servidores lotados em cada unidades, o formato dos contratos terceirizados de serviços essenciais (vigilância patrimonial e limpeza, especialmente). Foi um diagnóstico bastante trabalhoso, tendo em vista a precariedade em que se encontravam as Casas de Cultura e ao fato de que qualquer iniciativa de melhoria precisava contemplar todos os dezoito equipamentos.

Em maio de 2015, já eram visíveis os avanços da equipe do DEC. Em relação às questões de infraestrutura, haviam sido unificados, para todas as Casas de Cultura, os mesmos contratos de prestação de serviços terceirizados de vigilância patrimonial, limpeza e de fornecimento de impressoras, assim como a regularização dos serviços prestados por concessionárias públicas (água, luz, telefone). Em parceria com a equipe da Gerência Técnica de Obras da SMC, haviam sido realizadas visitas em todos os equipamentos e finalizados o levantamento e elaboração das plantas de arquitetura e de *layout*, assim como o levantamento dos problemas estruturais e necessidades de reforma e requalificação.

Além disso, era urgente que as Casas de Cultura apresentassem condições mínimas de funcionamento para a ampliação da grade de programação e de atividades, reivindicação permanente dos coletivos culturais, receosos de que o retorno dos equipamentos não fosse acompanhado de sua requalificação. Por esse motivo, rapidamente foram contratadas equipes do Vocacional para todas as Casas de Cultura que ainda não contavam com o programa, e realizada a compra de uma série de itens, para garantir que cada unidade contasse com condições mais adequadas para o seu funcionamento: computadores (um *notebook* e um *desktop* por casa), *kits* de som (microfones, caixas de som, pedestais), aparelhos de som portáteis e aparelhos de DVS, colchonetes para realização de atividades e eletrodomésticos para uso pelas equipes e usuários.

As demandas pela consolidação de conselhos gestores em todas as unidades não foram atendidas até o período em que o autor esteve à frente do DEC, quando foi possível, ao menos, substituir coordenadores que não tinham o perfil adequado. Afinal, a nomeação de pessoas com legitimidade junto à população local e aos atores do campo da cultura é uma boa maneira de ouvir as demandas locais – mesmo sem a existência de conselhos de usuários ou outros espaços institucionais para a vocalização de demandas. Mais difícil, contudo, seria atender aos interesses dos coletivos culturais de dotar cada Casa de Cultura de autonomia, embora

concorde-se com a afirmação de Carlos Calil (2018) de que “a descentralização administrativa e a autonomia dos equipamentos são essenciais para assegurar-lhes funcionalidade e estima do público” (CALIL, 2018, p. 91).

Posteriormente, as Casas de Cultura passariam a ser consideradas também em função da sua centralidade e importância – local, regional ou municipal – sendo que algumas unidades foram transformadas em centros culturais. Equipamentos como a Biblioteca Mário de Andrade, o Centro Cultural São Paulo e o Theatro Municipal de São Paulo, por exemplo, têm um alcance que não se limita aos moradores do seu entorno. Antes, são referências afetivas e simbólicas importantes para a cidade, e oferecem bens e serviços artísticos e culturais que não estão disponíveis em outros equipamentos da SMC. São responsáveis pela salvaguarda e extroversão de acervos importantes, casos do CCSP e BMA, assim como oferecem uma programação cultural que não pode ser reproduzida em outros espaços – como no caso das óperas que são montadas e apresentadas no TMSP.

Além disso, os equipamentos têm escalas de abrangência diferentes, em razão de sua dimensão física e dos serviços e espaços que oferecem aos seus usuários e/ou de sua localização junto às estações de transporte coletivo – estações de trem ou metrô, ou terminais de ônibus, por exemplo. Por esse motivo, no Caderno de Consulta Pública do Plano Municipal de Cultura, os equipamentos culturais foram agrupados nas seguintes categorias: distrital, macrorregional e municipal /supramunicipal. Destaca-se que o movimento que deu origem ao retorno das Casas de Cultura está longe de terminar. As reivindicações pela ampliação da rede de equipamentos nas regiões periféricas da cidade seguem firmes, e o assunto tem sido objeto das deliberações da SMC. Afinal, o enfrentamento das desigualdades territoriais de oferta de equipamentos culturais é uma agenda de longo prazo.

Segundo a publicação do Plano Municipal de Cultura de São Paulo, de 2016, das 9 regiões administrativas do município, apenas 5 contavam com centros culturais, sendo que as regiões Leste 2 e Leste 4 não contavam sequer com centros culturais em fase de planejamento. Dos 96 distritos da cidade, 74 contavam com algum equipamento cultural municipal, mas a análise da tipologia destes equipamentos mostra uma grande concentração de equipamentos maiores, com melhor infraestrutura, nas regiões mais centrais. Portanto, pode-se dizer que, até 2023, os movimentos e coletivos culturais estão prontos para acompanhar a construção de um plano que reverta estas assimetrias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A institucionalização da política cultural, na cidade de São Paulo, contemplou a perspectiva da inclusão cultural já em seu marco fundador. O projeto acalentado por Mário de Andrade, ilustre personagem da cultura brasileira, que se tornaria o primeiro dirigente de uma instituição cultural, era abrangente e atento para a diversidade tão natural entre nós, produzida e reproduzida em diferentes manifestações culturais.

A origem ilustre do seu diretor e os propósitos generosos que guiavam o seu programa de expansão cultural, contudo, foram insuficientes para manter de pé o desejo de colocar a cultura no centro de um projeto de país. Eram prematuros os passos na direção da promoção da cultura como uma necessidade de ser, conforme as suas palavras. A política tratou de adiar este projeto. Ao longo dos anos, esta agenda foi ganhando novas formas e novas narrativas. Evoluiu em sintonia com as transformações do próprio campo da cultura e do país.

O que se pretendeu explorar na presente pesquisa de doutorado foi a trajetória do ideal de promoção da cidadania cultural ao longo dos anos recentes. Para realizar esse objetivo, foi preciso também contar a história da construção das políticas culturais na Secretaria Municipal de Cultura a partir não apenas da narrativa institucional dos dirigentes, mas também do ponto de vista das equipes. De todo modo, essa agenda representa dedicar esforços em diferentes áreas (afinal, não há um público da cultura, mas públicos), e olhar passado e futuro para poder atuar adequadamente no presente.

Estas perspectivas serviu de guia até um destes momentos em que ocorre a construção de novas concepções sobre a cultura, o fazer cultural e as próprias políticas culturais, ao mesmo tempo em que entram em cena novos atores.

A criação do Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais se destacou, desde o início, como um destes momentos em que ocorre um processo de expansão sobre as concepções sedimentadas do fazer cultural e, como consequência, da própria política cultural. Desde o seu início, a criação do VAI sustentou um “alargamento” dos pressupostos técnico-burocráticos que permitiam à burocracia da própria SMC afirmar *quem* estava habilitado a receber recursos da pasta da Cultura. Ao atestar a legitimidade de práticas (dos seus atores, portanto) que não podiam ser analisadas pela lógica das instâncias de legitimação (diplomas universitários, reconhecimento na mídia tradicional, contratos com instituições culturais etc.), até então utilizadas como parâmetro das contratações artísticas, dava-se um passo importante para uma mudança que iria se operar não só no nível da estrutura burocrática, mas também das mentalidades e percepções dos seus agentes a respeito das *dimensões* da cultura e dos direitos

culturais. Na prática, esse alargamento iria contribuir para o rompimento de ideias cristalizadas sobre quem seria ou não artista ou fazedor de cultura.

Ao mesmo tempo, e em vinculação direta a esse primeiro alargamento, ocorre o reconhecimento de que, nos locais em que inexistem equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, casas de cultura), ou sua utilização está limitada por diferentes razões, a população não se resigna ao imobilismo e ressignifica os espaços públicos (ruas, praças, vielas) e os equipamentos disponíveis (bares, ocupações culturais) para a produção das suas práticas. Logo, se amplia a concepção do que se configura um espaço legítimo para a produção cultural.

Desse modo, através de um programa que começava pequeno, destinado aos jovens moradores das periferias da cidade, foi colocado em prática a ideia de alargamento da cultura perseguida por Marilena Chauí, em cuja gestão a promoção de cidadania cultural ganhou centralidade e transversalidade no desenvolvimento das políticas culturais.

A análise da trajetória do VAI pretendeu mostrar sua importância para a promoção da diversidade cultural espalhada pela cidade e da própria ideia de cidadania não apenas para os jovens, como para os servidores da SMC e atores da sociedade civil, que tomaram parte da sua Comissão de Seleção e Avaliação do programa. Em nossa opinião, a firme aposta no potencial dos jovens das periferias da cidade em levar a cabo projetos culturais criados de forma autônoma, realizar a gestão dos recursos financeiros e sua prestação de contas, de forma independente – sem necessidade de nenhum responsável ou tutor, mas contando com o apoio decisivo do corpo técnico do programa pode ser considerado um dos pontos altos da política cultural municipal de São Paulo, deste início de século XX.

Os procedimentos de acompanhamento dos projetos, reforçados pelas visitas aos locais de criação e realização das atividades propostas, permitiram o diálogo direto dos agentes da SMC com diferentes atores que orbitavam as iniciativas realizadas pelos grupos fomentados, fossem os próprios artistas dos projetos, agentes culturais, integrantes de outros coletivos, produtores e técnicos, e o público espectador. A natureza desse acompanhamento, portanto, possibilitou o desenvolvimento de um processo de interlocução rizomático, formal e informal, que permitiu uma circulação de informações e conhecimentos entre os funcionários da SMC e todos estes atores.

Além disso, este processo de circulação de informações e conhecimentos entre os funcionários da SMC e os integrantes dos coletivos culturais também foi resultado de um processo pedagógico de mão dupla. Inicialmente, o contato direto com os coletivos culturais permitiu às equipes da Secretaria conhecer um circuito cultural que talvez demorasse anos para ser incorporado às ações realizadas, já que se desenvolvia, antes do VAI, ao largo da

institucionalidade da cultura. Um mapeamento cultural dinâmico e processual. Por seu turno, os atores à frente dos projetos puderam conhecer de perto os caminhos do funcionamento da política pública e da máquina estatal. Uma década depois do desabafo de Marilena Chauí sobre os entraves da burocracia, um pequeno programa começava a criar em torno de si uma poderosa sinergia de atores estatais, sociedade civil organizada e coletivos culturais. Recupera-se, novamente, a observação de Carlos Calil a respeito deste processo:

Do diálogo entre a afiada equipe do programa e os diferentes agentes envolvidos em sua execução emerge um aprendizado mútuo, num esforço permanente de estabelecer espaços internos e externos de reflexão sobre suas formas de atuação, perfil de seu público e articulação com outras políticas culturais, condição fundamental para seu aprimoramento (CALIL, 2012, p. 7).

Esse diálogo e aprendizado permanente e de mão dupla é um dos resultados mais importantes do VAI, por permitir uma ação potente de comunicação, tão necessária e fundamental, tendo em vista a observação de Regina Marteleto:

As atividades de informação e comunicação – entendidas como a criação de quadros práticos nos quais os sujeitos desenvolvem trocas significantes – mantêm papel estruturante e não acessório (ornamental, suplementar, marginal) na definição da cultura e dos fenômenos sociais. (MARTELETO, 2010, p. 38)

Em seu discurso de posse como ministro da cultura, Gilberto Gil advertia que “não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura”. A frase se tornaria famosa, e expressa o que se pretendeu mostrar ao longo deste estudo: formular políticas culturais pode produzir novas formas de sociedade, tanto quanto novas formas de manifestação artística e estética.

Um dos principais pontos a salientar sobre o período analisado, especialmente a partir de 2005, foi a produção de dados, relatórios e documentos sobre os equipamentos da SMC, suas políticas e programas e os processos de construção institucional. A extroversão destes documentos garante transparência às iniciativas realizadas e permite ao público em geral reconstruir a sua trajetória e, a exemplo do autor, elaborar os seus próprios relatos. E, quem sabe, torná-los também públicos, contribuindo assim para ampliar os olhares sobre a construção das políticas culturais. Neste sentido, é preciso que a SMC mantenha uma política de produção de fontes primárias de informação, que se mostraram tão importantes para a presente pesquisa, e que se debrucem tanto sobre as políticas culturais como sobre os processos de inclusão de novos atores aos processos decisórios e as novas formas de se produzir cultura.

No período analisado, é importante ressaltar a notável falta que representou a consolidação do Plano Municipal de Cultura em lei, que se mostrou obstáculo prático para sua implementação. Ainda assim, é preciso salientar a importância de sua criação em Decreto, por consolidar todo o processo de debate e construção que o envolveu, e pelos cuidados em deixar registros documentais importantes sobre suas etapas constitutivas: analisadas, sistematizadas e disponibilizadas ao público. Mais importante do que a criação de programas específicos para o financiamento da produção cultural na cidade, sem dúvida ainda muito necessários, é a necessidade de colocar em funcionamento um Plano Municipal de Cultura, que permita dar início à um processo de planejamento de longo prazo, apto a estabelecer as diretrizes principais de atuação da SMC.

Entre estas diretrizes, é fundamental trabalhar com um horizonte de superação das dicotomias centro e periferia, se quisermos avançar na conquista de um ambiente realmente democrático de acesso aos recursos e meios para o fazer cultural. Inclusive para perseguir a utopia de que, no futuro, não faça sentido focalizar os projetos através dos territórios, mas simplesmente da sua potência artística e cultural.

Mas tudo isso precisa ser compreendido como resultados de um processo. Da mesma maneira que nos valem da ideia de acúmulo para descrever a relação das pessoas com as práticas culturais, ele vale para as instituições. Romper a inércia, vencer resistências, desenvolver inovação institucional e promover parcerias com outras instituições e outros atores. Expandir, portanto, a habilidade das instituições em acompanhar as dinâmicas processuais da cultura.

E este processo de fortalecimento institucional passa pela estruturação administrativa: é preciso ter capacidade para propor, executar e avaliar as políticas. Fato reconhecido pelos atores do campo da cultura que se organizaram para ir à III Conferência Municipal de Cultura, e que fizeram da reestruturação da SMC a proposta mais votada. Hoje, novas agendas e novos atores tem pressionado o Estado a repensar as fronteiras de sua atuação no campo das políticas culturais. As transformações culturais, políticas e sociais em curso evocam a necessidade de se adaptar, outra vez mais, o aparato da SMC para o século XXI.

Por fim, se recuperamos a ideia de alargamento presente em escritos de Marilena Chauí a respeito de seu projeto à frente da SMC, é porque a julgamos uma boa metáfora de algo que não se esgota. É preciso que a instituição esteja sempre pronta a compreender as dinâmicas culturais. Sabemos que os tempos e as velocidades são diferentes: o grande desafio para qualquer instituição cultural é conseguir acompanhar o ritmo da cultura e de suas

transformações, processo ainda mais complexo atualmente. Alargar os seus sentidos e horizontes para fazer caber na SMC o passado, o presente e o futuro.

REFERÊNCIAS

- ABERS, Rebeca; VON BÜLLOW, Marisa. Movimentos sociais na teoria e na prática: como estudar o ativismo através da fronteira entre Estado e sociedade? In: **Sociologias**, Porto Alegre, 28: 52-84, 2011.
- ABRAMO, H.; VENTURI, G. Juventude, política e cultura. In: **Teoria e Debate**. São Paulo, v. 2, n. 45, 2000.
- ABRAMO, Helena Wendel. Condição Juvenil no Brasil contemporâneo. In: BRANCO, P. (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira: Análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo: 2005.
- ABRAMO, Helena Wendel. O VAI no contexto das políticas públicas para juventude. In: Secretaria Municipal de Cultura. **VAI – 5 anos**. São Paulo: SMC, 2008.
- ABREU, James de Lemos. **Cultura e Política: O caso do Programa "VAI" em São Paulo - 2004-2008**. Tese de doutorado (Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- ADERALDO, Guilherme André. **Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2017.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 99-138.
- AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- ALMEIDA, Marco A. Políticas culturais & ciência da informação: diálogos e desafios. **Ciência da Informação**. Brasília, DF, v. 43, n. 2, p.284-297, maio/ago. 2014.
- ALMEIDA, Renato Souza de; JESUS, Marcello Nascimento de. Desafios para a Cultura de Periferia na cidade de São Paulo. In: D’ANDREA, Tiarajau Pablo (org.). **Reflexões Periféricas: propostas em movimento para a reinvenção das quebradas**. São Paulo: Editora Dandara: Centro de Estudos Periféricos, 2021.
- ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. In: **Lua Nova**, São Paulo, 76: 49-86, 2009.
- AQUINO, L. A juventude como foco das políticas públicas. In: CASTRO, J.; ANDRADE, C. (orgs.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: IPEA, 2009.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Erminia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARRETCHE, Marta. A geografia digital no Brasil: um panorama das desigualdades regionais. In: CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO. (ed.). **Desigualdades digitais no espaço urbano** [livro eletrônico]: um estudo sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/11454920191028-desigualdades_digitais_no_espaco_urbano.pdf. Acesso em: 10 out. de 2020.
- ARRETCHE, Marta. Trinta anos da Constituição de 1988: razões para comemorar? **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n.3, p. 395-414, 2018.

ARRETCHE, Marta. Trazendo o conceito de cidadania de volta: a propósito das desigualdades territoriais. In: ARRETCHE, Marta (org.). **Trajetórias das desigualdades**: como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos. São Paulo: Editora Unesp; CEM, 2015.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento; PASSIANI, Enio. Campo Cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 71-73, 2017.

BARBALHO, Alexandre. **Cultura e democracia**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

BARBATO Jr., Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular**: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

BARRETO, R. O.; CARRIERI, A. P.; ROMAGNOLI, R. C. O rizoma deleuze-guattariano nas pesquisas em Estudos Organizacionais. In: **Cadernos EBAPE. BR.**, vol.18, no.1, Rio de Janeiro: Epub. Apr., 2020.

BARROS, J.; ZIVIANI, P. In: BARBOSA, F.; CALABRE, L. (orgs.). **Pontos de cultura**: olhares sobre o Programa Cultura Viva. Brasília: Ipea, 2011, p. 61-89.

BAUDRILLARD, J. **Crítica de la economia política del signo**. Cidade do México: Siglo XXI, 1974 apud CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 40-1.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BÉRA, Mathieu; LAMY, Yvon. **Sociologia da cultura**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

BERTELLI, Errâncias Racionais: a periferia, o rap e a política. In: **Vozes à margem**: periferias, estética e política. BERTELLI, Giordano Bardin, FELTRAN, Gabriel (orgs.). São Paulo: EdUFSCar, 2017.

BOMENY, Helena. **Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo. **Novos Estudos Cebrap**, v. 37, n. 2, 2018, p. 335-357.

BOTELHO, André. **De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016, 400 p.

BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. In: **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016, p. 171-189.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2011b.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 71-79.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 10 de junho de 2018.

BRASIL. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 1 ago. 2007. Anexo.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, 144 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. 2000. **Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp.

CALIL, Carlos Augusto. Entrevista concedida a Eduardo Augusto Sena. São Paulo, 10 de setembro de 2022.

CALIL, Carlos Augusto. A mazela espiritual ou a cultura do cidadão. In CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia (org.). **Gestão cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018.

CALIL, Carlos Augusto. O prazer de mandarzinho. In: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CALIL, Carlos Augusto. Mário da Cultura Andrade. In: NASCIMENTO, Aurélio Eduardo; CERQUEIRA, Vera Lucia Cardim (Org.). **Missão de pesquisas folclóricas: cadernetas de campo**. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010, p. 3-5.

CALIL, Carlos Augusto. Tudo no Centro. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Relatório de Gestão 2001-2004**. São Paulo: SMC: Centro Cultural São Paulo, 2004, p. 4-5.

CALIL, Carlos Augusto. Fome de cultura. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Relatório de Gestão 2005 – 2008**. São Paulo: SMC, 2008, p. 3-10.

CANDIDO, Antonio. O Mario que eu conheci. <https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo>. Publicado em 24 de março de 2008. Acesso em: 12 fev. de 2020.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

CAPELLA, Ana Cláudia Niedhardt. **Formulação de políticas públicas**. Brasília: Enap, 2018.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Relatório de Gestão – 2001-2004**. São Paulo: CCSP, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**. – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**. São Paulo: (9) 23, 1995.

CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO (Brasil). **Desigualdades digitais no espaço urbano** [livro eletrônico]: um estudo sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo. Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (editor). São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019a. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/11454920191028-desigualdades_digitais_no_espaco_urbano.pdf. Acesso em: 14 de nov. de 2020.

CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO . **Pesquisa TIC Domicílios 2019** . Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (editor). São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019b. Disponível em: <https://cetic.br/pt/tics/domicilios/2019/individuos/C1/>. Acesso em: 12/11/2021 .

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. **Ciências sociais na gestão Mário de Andrade**: contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **A construção mediada da realidade**. Tradução: Luzia Araújo. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2020.

COURTIS, Christian. Prefácio – Direitos Culturais como Direitos Humanos: conceitos. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (Org.). **Bens culturais e Direitos Humanos**. São Paulo: Editora SESC São Paulo, p. 205, 512 p.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos Culturais no Brasil: dimensionamento e conceituação. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (org.). **Bens culturais e Direitos Humanos**. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2015, 512 p.

DAHL, Robert A. **Poliarquia: Participação e Oposição**. São Paulo: Editora USP, 2005, 240 p.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Periferia em São Paulo**. Tese de doutorado (Sociologia). Universidade de São Paulo: 2013.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **40 ideias de periferia: história, conjuntura e pós-pandemia**. São Paulo: Editora Dandara, 2020.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: Editora Dandara, 2022.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, 94 p.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São. Paulo: Editora UNESP, 1991

GIL, G. Hegemonia e diversidade cultural. In: GIL, G; FERREIRA, J. **Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da cultura 2003- 2010**. Rio de Janeiro: Versal, 2013, pp. 22-9

GRIN, Eduardo José. Construção e desconstrução das Subprefeituras na cidade de São Paulo no governo Marta Suplicy. In: **Revista de Sociologia e Política**, v. 23, n. 55, p. 119-145, set. 2015

GRIN, Eduardo José; LAMEIRÃO, Camila Romero. Quando o velho encontra o novo: uma análise da descentralização proposta com as subprefeituras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. **Rev. Serv. Público Brasília 70 (1) 7-34 jan./mar 2019**.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

FRÚGOLI, Heitor. **Centralidade em São Paulo**. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000.

FRÚGOLI, Heitor. A questão da centralidade em São Paulo: o papel das Associações de Caráter Empresarial. In: **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, 16, p. 51-66, jun. 2001.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez.1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. São Paulo: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 14ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

HOLSTON, James. (2016) “Rebeliões metropolitanas e planejamento insurgente no século XXI | Insurgent cities and urban citizenship in the 21st Century”, *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, 18(2), p. 191. doi: 10.22296/2317-1529.2016v18n2p191.

IPEA. Coordenação de Cultura. **Cultura viva: as práticas de pontos e pontões**. Brasília: Ipea, 2011.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 64-66, 2017.

LEITE, Eleilson. O programa VAI e a cena cultural da periferia paulistana. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Via Vai**: percepções e caminhos percorridos. São Paulo: SMC, 2012, p. 115-126.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. In: **DADOS: Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, v. 56, n. 2, p. 351-382, 2013.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; SENNE, Fabio. Cultura e Tecnologias no Brasil: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação. In : CALABRE, Lia et al . (orgs.). **Anais do IX Seminário Internacional Políticas Culturais** . Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. p. 96-119.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Cidadania cultural e direito à cidade: as políticas culturais em São Paulo na gestão Fernando Haddad. In: **Políticas culturais para as cidades** / Fábio Fonseca de Castro, Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Renata Rocha (organizadores). – Salvador: EDUFBA, 2018. 247 p. (Cultura e pensamento; 2), p. 57-84.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Brasília: Iphan, 2015, p. 16-43.

MAIA, Harika. **Grupos, redes e manifestações**: a emergência dos agrupamentos juvenis nas periferias de São Paulo. Dissertação de Mestrado (Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, n. 49, jun. 2002.

MARSHAL, Thomas Humphrey. **Cidadania, classe social e status**. Trad. Meton Porto Gadelha. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

MARTELETO, Regina. A cultura, o conhecimento e a informação na obra de Pierre Bourdieu. In: **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. MARTELETO, Regina; PIMENTA, Ricardo (orgs.). Rio de Janeiro: Garamond, 2017.

MARTELETO, Regina. Redes Sociais, mediação e apropriação de informações: situando campos, objetos e conceitos na pesquisa em Ciência da Informação. In: **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**. Brasília, v.3, n. 1, p. 27-46, jan./dez. 2010.

MELO ALMEIDA, Denise Mesquita de. Entre ações coletivas e subjetividade: o caráter educativo dos movimentos sociais. In: **Eccos - Revista Científica**, vol. 11, n. 1, enero-junio, 2009, p. 141-156

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NERY, M., SOUZA, A. & AADORNO, S. (2019). Os padrões urbanodemográficos da capital paulista. **Estudos Avançados**, 33(97), 7-36. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2019.3397.002>. Acesso em dezembro de 2019.

NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NOGUEIRA, Maria Alice. Capital Cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 103-106, 2017.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Um Estado para a sociedade civil**: temas éticos e políticos da gestão democrática. São Paulo: Cortez, 2004, 263 p.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Em defesa da política**. São Paulo: SENAC, 2001.

NOVAES, R. Prefácio. In: CASTRO, J.; _____; ANDRADE, C. (orgs.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Participação: para pensar políticas culturais no século XXI. **Políticas Culturais em Revista**, Bahia, v.1, n. 3, 2010. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em 17 de junho de 2019.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Sobre conquistas e tensões. **Revista de Estudos Avançados**. V. 32, n. 93, maio/agosto 2018, p. 283-296. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01030142018000200283&lng=en&nrm=iso Acesso em: 01 de maio de 2019.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de. **O novo engajamento cultural**: militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo. Tese de doutorado (Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: 2018.

ORTIZ, Renato. Introdução. In: **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade**: contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. Um tempo novo para São Paulo: plano de governo Haddad Prefeito 2012. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://conteudo.imguol.com.br/blogs/52/files/2016/07/programa-haddad-2012.pdf> . Acesso em: 30 set. 2020.

PEDROSA, Mário. Semana de Arte Moderna. In: ARANTES, Otilia (org.). **Acadêmicos e Modernos**: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PENTEADO, Flávio Rodrigo. **Sonhar, respirar, conversar, viver Departamento**. In: CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (orgs.). Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 18-25, 2015.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. O programa VAI às periferias: jovens e ações culturais na cidade de São Paulo. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai**: percepções e caminhos percorridos. São Paulo: SMC, 2012, p. 125-140.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling Cidadania comunicacional e tecnopolítica: feições do midiativismo no âmbito dos movimentos sociais populares. In: **Interfaces do midiativismo**: do conceito à prática. Antônio Augusto Braighi, Cláudio Humberto Lessa, Marco Túlio Câmara (orgs.). Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Balço de Gestão 2001 – 2004**. São Paulo, SP: 2004.

PUTNAM, Robert. D. **Comunidade e democracia**: a experiência da Itália moderna. São Paulo: Editora FGV, 1996. 257 p.

RAIMUNDO, Silvia Lopes. **Território, Cultura e Política: Movimento Cultural das Periferias, Resistência e Cidade Desejada**. Tese de doutorado (Geografia). Universidade de São Paulo: 2017.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Diversidade cultural como discurso global. In: _____. **Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.

RUBIM, Antonio Canelas. **Cultura e políticas culturais**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **SMC no território: articulando as políticas culturais na cidade de São Paulo**. São Paulo: SMC, 2014.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). VAL, A. P.; LIMA, L. P. B.; OLIVEIRA, M. C. V.; PINTO, V. C. (Org.). **Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: SMC, 2014.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública**. São Paulo, 2016.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Cultura em quatro anos**. Em Cartaz - Revista da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, ed. esp., dez. 2016.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Via Vai: percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: SMC, 2012a.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **Cultura em retrospectiva: Principais eventos, ações e investimentos da Secretaria Municipal de Cultura nos últimos 4 anos**. Em Cartaz - Revista da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, ed. esp., dez. 2012b.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SP). **VAI - 5 anos / Secretaria Municipal de Cultura**. São Paulo: SMC, 2008.

SENA, Eduardo Augusto; ALMEIDA, Marco Antonio de. Mapeamento cultural: potência e limite de uma política infocultural. XXI ECONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. **Anais [...] Rio de Janeiro, 2021**. Disponível em: <https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxienancib/paper/view/275>

SENA, Eduardo Augusto. **Políticas culturais, tecnologias de informação e democracia cultural: o programa VAI e a constituição da Agência Popular Solano Trindade**. 134f. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, F. A. B.; ARAÚJO, H. E. (orgs.). **Cultura Viva: avaliação do programa arte, educação e cidadania**. Brasília: Ipea, 2010

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 133

SORJ, Bernardo. *Online/off-line: o novo tecido do ativismo político*. In: SORJ, Bernardo; FAUSTO, Sergio (orgs.). **Ativismo político em tempos de Internet**. São Paulo: Ed. Plataforma Democrática, p.11-37, 2016.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. In: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul./dez. 2006, pp. 20-45.

SOUZA, Nelson Rosário de. Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 14, p. 209-213, junho 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782000000100014>. Acesso em outubro de 2019.

SOUZA, Valmir de. Políticas Culturais em São Paulo e o direito à cultura. In: **Políticas Culturais em Revista**. Bahia, v. 5, n. 2, p. 52-64, 2012.

SPOSITO, M. P.; CARRANO, P. C. R. Juventude e políticas públicas no Brasil. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, 2003

TILLY, Charels. **Los movimientos sociales**, 1768-2008: desde sus orígenes a Facebook. Barcelona: Crítica, 2010.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo : Iluminuras : Itáu Cultural, 2007.

TOMMASI, Livia de. Empreendedorismo e ativismo cultural nas periferias brasileiras. **H-ermes Journal of Communication**, v. 13, p. 167-196, 2018.

TORELLY, Luiz Philippe Peres. O turista aprendiz e o patrimônio cultural. In: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília: Iphan, 2015, p. 11-15.

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

VAL, Ana Paula do; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa, OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos; PINTO, Viviane Cristina. (Orgs.) **Participação e cidadania cultural**: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 57

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, 615 p.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISSENBACH, Tomás. Dinâmicas intraurbanas e desigualdades territoriais: elementos para o debate sobre inclusão digital na cidade de São Paulo. In : CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO. **Desigualdades digitais no espaço urbano** [livro eletrônico]: um estudo sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/11454920191028-desigualdades_digitais_no_espaco_urbano.pdf. Acesso em: 16 de nov. de 2020.