PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Sebastião José Soares

DESAFIOS DO FAZER NA GESTÃO DA CULTURA.

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO
2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

Sebastião Jose Soares

DESAFIOS DO FAZER NA GESTÃO DA CULTURA.

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais sob a orientação do Profª. Drª. Leila Maria da Silva Blass.

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

RESUMO

Esta tese de doutoramento focaliza duas experiências de gestão da cultura, nas quais estive diretamente envolvido. Uma delas acontecem entre 1997 e 2004 na Secretaria Municipal de Cultura de Itapecerica da Serra e a outra no âmbito da Fundação "Tide Setubal" se desenvolveu, em São Miguel Paulista, bairro da região Leste da capital paulista. Embora aconteçam em universos distintos, ambas se caracterizam pela convivência próxima dos gestores com as atividades e representações de quem integrava e participava dessas experiências. Abordadas de uma perspectiva comparativa, elas chamam atenção para a importância das formas de gestão de políticas culturais, para além de seus aspectos administrativos propriamente ditos. Na implementação de projetos e programas de cultura, surge um contraponto entre o “fazer para” e o “fazer com” o seu público alvo, homens e mulheres, jovens e não jovens. Assim, coloca-se o papel importante assumido pelo público alvo, desde que as ações culturais estejam baseadas em um olhar atento e uma escuta receptiva de suas experiências, saberes e fazeres ligados à vida cotidiana que, nem sempre são levados em conta, nem são considerados como demandas específicas.

Palavras-chave: gestão de cultura; "fazer para" e "fazer com"; Itapecerica da Serra; São Miguel Paulista; São Paulo

ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on two experiences of cultural management, in which I was directly involved. One of then happened from 1997 to 2004 at the Municipal Culture in Itapecerica da Serra city and the other in the context of the Tide Setubal Foundation that developed in Sao Miguel Paulista, neighborhood of East Region of São Paulo capital. Although the culture managements happen in different universes, both are characterized by the coexistence of managers with activities and representations of who belonged to and participated in these experiments approached in a comparative perspective, they show the importance of ways of management of cultural policies, in addition to administrative aspects. In implementation of projects and programs of culture, a counterpoint comes between the "do to" and "do with" the target public, men and women, young and not so young. Thus the important role assumed by the target public, since the cultural actions are based on a careful view and a receptive listening to their experiences, knowledge and practices related to everyday life that are neither always taken into account, nor are they considered as specific demands.

Keywords: management of culture, “do to” and “do with”; Itapecerica da Serra city, São Miguel Paulista, neighborhood.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos a registrar ao fim de uma longa e difícil jornada, embora aqui destaque apenas alguns poucos.

Agradeço, sincera e profundamente,a Maria Alice Setubal e a Fundação "Tide Setubal", que em diferentes momentos deram seu apoio decisivo ao meu trabalho e muito me encorajaram e ajudaram a garantir algo de valor em minha vida.

Ao Instituto Polis e a todos os seus funcionários, que nunca me deixaram faltar seu apoio e incentivo.

Aos valentes companheiros de luta Altair Moreira, Padre Ticão, Hamilton Faria, Lacir Baldusco, Luiz França e demais pessoas moradores de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista, que comigo dividiram aventuras e alegrias de uma longa jornada, antes de transforma-la em objeto de reflexão e tese de dou em uma tese de doutoramento. Sem eles, isto não teria sido possível.

Quero aqui, especialmente, destacar os meus sinceros agradecimentos à Profª. Dra. Leila Maria da Silva Blass, que por anos acompanhou de perto minhas atividades em Itapecerica da Serra e em São Miguel Paulista. Não esqueço o seu exemplo de rigor e competência teórica, que muito me auxiliaram no delineamento e sistematização deste trabalho. É uma honra ter podido contar com ela como orientadora. Muito obrigado!

À Profª. Dra. Mônica de Carvalho e à Profª. Dra. Maria Lúcia Montes que, na banca de qualificação, foram decisivas com suas observações para lapidar o que era ainda então material bruto de pesquisa. Em especial, sou profundamente grato à professora Maria Lúcia Montes, que por mais de 15 anos, desde a tentativa de mestrado na USP até este doutorado, com seus preciosos ensinamentos e conselhos, e sua inestimável solidariedade humana, acabou por se tornar imagem viva e generosa de eterna educadora.

Ao amigo Pedro Neto, que comigo compartilhou as alegrias, mas também as angústias e sofrimentos inerentes à elaboração de uma tese de doutoramento.

À amiga Verônica Manevy, que ouviu minhas lamentações e me carregou nas horas mais difíceis para viver momentos de alegria e descontração.

À minha querida amiga Andréia Duarte que com sua energia, alegria e força extasiantes, acompanhou os últimos momentos de elaboração desta tese.

A minha família e meus amigos (as), em quem sempre encontrei apoio e incentivo nos momentos de maior aflição.
Aos meus filhos, Arthur e Pedro que me apoiaram direta e indiretamente proporcionando momento bons e necessários de desligamento, no convívio de afeto indispensável à vida humana.

À memória de minha avó Silvina Galdino, índia potiguar.

Espiando a avó materna...

Observações, inquietações, intuições... Gestos que podem ser capazes de despertar no indivíduo um jeito diferente de estar no e com o mundo“Olhar” pode significar - para alguém atento aos sentidos de ver o mundo – mais do que apenas espiar de relance, de modo distraído. Pode significar, efetivamente, ver, enxergar. Com um olhar curioso, atento, que traz mudanças profundas também do jeito de ouvir e de sentir, capaz de despertar uma nova forma de compreender o mundo, de ver-se e se reconhecer nele.

Desde cedo, a forma de ver os outros e se ver, na experiência de vida simples de uma criança do sertão do nordeste do Brasil, despertava curiosidades sutis e inquietantes na forma de olhar, ouvir, compreender. Na forma de sentir carinho, admiração e desejo de ser igual a uma pessoa que sabia dizer coisas profundas sem falar nada, sem elogiar, sem brigar ou reclamar, sem necessidade de verbalizar o que escondia aquele silêncio. Essa característica sensível, orgulhosa, era a de uma mulher indígena. Louceira, minha avó lidava com a matéria de seu ofício, o barro, num silêncio carregado de significados...

Em sua infância sertaneja, o menino olhava timidamente, mas com atenção – como que querendo ser parte daquele material orgânico - a maneira com a qual se manejava o precioso barro de louça, matéria prima do trabalho daquela mulher indígena. O carinho e o cuidado em dialogar com a natureza que eram parte do seu ofício traziam para a imaginação da criança a magia de ser “de dentro”, de sentir-se parte. Parte não só pelo lado do parentesco, mas também parte porque aquele material era manipulado como forte símbolo de pertença; era de dentro esse sentimento. E o olhar ia se delineando por caminhos que magicamente se transformavam em formas reais, criadas por uma arte sentida e vivida, e não dita.

Convivendo com pessoas dentro da rica diversidade cultural daquela região, as cores iluminadas da imaginação levavam a criança a outro lugar, bem longe dali. E ela se distanciava e voltava, mesmo sem entender, porque não tinha palavras, mas tinha sentido se asas de imaginação e de observação de criança,

neto de uma mulher indígena que falava tão pouco. Talvez por isso a criança sentisse profundamente o sentido daquele trabalho como parte sua também.

A experiência de estar sempre atento ao que se passa faz do silêncio um jeito outro de ouvir e de falar, de se comunicar, compreender, falar com os olhos, piscar com as mãos, gesticular com a boca. Ter, no jeito de ser, sentidos outros de como se ouve ou se olha, às vezes com um olhar de interrogação ou denúncia, outras, com um olhar de ver e ouvir o que deveras se sente e se reconhecer como parte daquilo que sente; ou seja, um olhar ao qual, em princípio, nada parece passar despercebido.

Os assuntos corriqueiros e carregados de significado que corriam todos os dias entre as pessoas faziam parte de temas ligados ao seu modo de vida, coisas inerentes ao contexto cotidiano de seu convívio, onde ninguém se fazia notar nem pareceria perceber o que se passava ali. O cotidiano, diz Machado Pais (2003), "é o que se passa todos os dias: no cotidiano nada se passa que fuja à ordem da rotina e da monotonia" (idem: 28).

E assim, sem perceber, o menino ia assimilando essa experiência e elucidando ao seu modo o que era notado e entendido nos comentários da avó indígena, sobre sua educação e a de outros meninos, companheiros das primeiras brincadeiras e conversas. A forma que ela tinha de falar ou de mostrar o que sentia, de se comunicar muitas vezes usando somente gestos, obrigavam a estar atento ao que ela queria dizer através do seu olhar, do seu piscar de olhos ou do modo em que os mantinha mais abertos, olhando fixamente. Ou, de outra forma, estar atento ao modo com o qual ela se comunicava com o material de seu ofício, a matéria prima do trabalho de suas mãos e de sua alma, o barro. Aquela comunicação não-dita era sentida organicamente e originava um sentido profundo de vitalidade por meio da arte e da vida que lhe eram peculiares, como que mostrando o real sentido de se estar no e com o mundo.

Era curiosa a forma como ela lidava com as palavras, ilustradas com elementos da natureza que,em sua explicação, queriam dizer metaforicamente os modos pelos quais as pessoas manifestavam a compreensão de sua experiência de

vida. Eram símbolos fortes, inquietantes, capazes de pulverizar o espaço de invenções e liberdades possíveis. As comparações e os gestos por ela encenados enchiam de significados e iluminavam a imaginação do menino sobre o que se passava na vida ao seu redor, com as pessoas e com a natureza, contribuindo para o entendimento de um com o outro, num sentido de trocas e de reconhecimentos.

Mas essas observações, apesar de despertarem um novo olhar à luz da imaginação, traziam questões que deixavam incomodado o menino e com certo complexo de inferioridade, pois essa característica de curioso observador o levava a ouvir frases do tipo: “Esse menino vive olhando as coisas e ouvindo as conversas dos outros sem ser chamado”. Os gestos observados e levados em conta faziam com que ele fosse considerado distinto dos demais! Pois ao lado da convivência com a avó, faziam-se presentes as inquietações e os desafios que vinham de uma educação rígida, contida em muitos outros olhares. Neles se observavam mais gestos que comentários de reprovação, por serem oriundos da mesma formação naquele meio. Das conversas e diálogos que se desenvolviam no interior da família, interessantes ou não, tanto as crianças como, muitas vezes, as mulheres, deveriam ser convidadas a participar. Sem isso, não havia como entrar em conversa de ninguém.

Os gestos, o olhar, os cuidados de lidar com os outros e com a própria família, obrigavam a ser cada vez mais atento a esses movimentos, que, de certo modo, chamavam a atenção, para o bem ou para o mal. A observação das discussões em torno de assuntos rotineiros trazia uma proximidade da realidade que se insinuava a cada descoberta. Jeitos de ser e de fazer, parte de um modo de vida que delineava diferentes formas de ver os outros, ainda que dentro do mesmo lugar onde todos viviam. Os encontros na rua ou na família, cenário de discussões, de conversas e de compartimento de problemas e esperanças, alegrias e tristezas, sempre foram espaços propícios do olhar intencional, quando se entendia o que se queria dizer, traduzindo, certamente, aprendizados despercebidos por um olhar menos atento. Os sentidos e os sentimentos de uma comunicação qualquer, através do olhar e do silêncio das palavras não ditas orientavam acerca de outros comportamentos vivenciados no meio social onde morávamos.

Esta forma de estar em um mundo tão pequeno, como o de minha família, parecia não ser suficiente para fazer caber dentro dele as minhas inquietações. Assim, por força de circunstâncias adversas a esse mundo cheio de fantasia e de imaginação, não havia outro jeito: sair desse círculo e buscar outros cenários de vida. Um cenário que pudesse acolher todo o encantamento imaginativo, utópico do mundo deixado para trás, e colocar, no lugar dele, um sonho outro, uma forma de agregar e compartilhar estas inquietações, buscando mudar o mundo à imagem desse sonho. Paulo Freire, o nosso mestre, escreveu: "A ação do homem só tem sentido se for compromissada com a realidade, uma vez que, diferente do animal, o ser humano é capaz de reflexão. O homem existe. Está inserido no mundo. Toma conhecimento deste mundo, sendo até capaz de modificá-lo. Esta ação modificadora, entretanto, torna-se impossível, se ele estiver imerso e acomodado a este mundo e for incapaz de distanciar-se dele para admirá-lo e perceber o seu conjunto. Daí, a necessidade que tem o homem de contínua coexistência do “viver a realidade” com o “distanciar - se dela para refleti-la”, a fim de que possa, realmente, assumir seu compromisso. Isto é consciência crítica. E é a partir desta visão crítica de realidade que o homem se torna capaz de modificar o mundo em que vive. Ao contrário, a consciência ingênua leva a uma visão distorcida da realidade”. (1983; 10 e 21).

Freire aclara as nossas vivências ingênuas. Esclarece como as lições primeiras de olhar o mundo, através do manejar do barro, por exemplo,se tornem possível conhecer melhor o outro, combinando a aprendizagem da convivência e o modo crítico de ver o mundo. Em outros momentos e lugares, era possível sentir-se amparado por essa luz interna,ou seja, a do silêncio que fermentava no interior do barro moldado pelas mãos hábeis de louceira de minha avó.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Itapecerica da Serra e municípios vizinhos 53

Figura 2 – Região Metropolitana de São Paulo.....56

Figura 3 – A Região Leste da cidade de São Paulo.....121

Figura 4 - São Miguel Paulista na Região Leste da Cidade de São Paulo.....124

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição da população de Itapecerica da Serra por sexo e faixa etária 57

Tabela 2 - Distribuição da população de Jardim Helena por sexo e idade – 2001 125

Tabela 3 - Distribuição da população de Vila Jacuí por sexo e idade - 2001 ... 125

Tabela 4 - Distribuição da população de São Miguel por sexo e idade - 2001 126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1. Entre o "fazer para"e o "fazer com"na gestão da cultura 25

1.1 - Uma breve retrospectiva histórica 26

1.2 - A construção de políticas culturais: “Fazer para” e “fazer com” 33

1.3 – A gestão de cultura compreende múltiplas dimensões 40

2. A EXPERIÊNCIA DE ITAPECERICA DA SERRA 51

2.1. ITAPECERICA DA SERRA: DE ALDEIA A MUNICÍPIO 52

2.2. Do Departamento de Cultura à Secretaria Municipal de Cultura: O projeto "Barracões Culturais da Cidadania" 58

2.2.1. O ponto de partida: a busca do encontro 63

2.2.2. Alguns aspectos a considerar 67

2.3 . Tudo era Barracão! 68

2.4. Agentes culturais, educadores: pilar de sustentação do projeto "Barracões" 76

2.4.1. Educadores, agentes culturais das oficinas, falam de suas experiências 82

2.5 - O projeto "Barracões” na avaliação dos participantes das oficinas 92

2.5.1. De mães a mulheres: a trajetória do grupo de dança do Santa Júlia 99

2.6 - Resgatar e estender as experiências das oficinas 104

2.7. Ação da Secretaria de Cultura em Itapecerica da Serra e suas interfaces 113

3. A EXPERIÊNCIA DE SÃO MIGUEL PAULISTA 119

3.1. SÃO MIGUEL PAULISTA: DE ALDEIA A BAIRRO 120

3.1.1. Heranças históricas, culturais e políticas 127

3.2 - A Fundação "Tide Setubal" 131

3.2.1 - Um percurso cultural: O projeto "Crer, Ser e Fazer" 133

3.2.1.1. A formação dos educadores 136

3.2.2 - Um passo a mais: o projeto ArteCulturAção 137

3.2.3. Ações culturais transversais 138

3.3. Ampliação de parcerias 141

3.4. Encontros no Jardim Lapenna 145

3.4.1. O "encontro" e as ações subseqüentes 154

3.5 - Encontros no Jardim São Vicente: cenário histórico 159
3.5.1. Sacolão: outra conquista 165
3.6 - Algumas ressonâncias de encontros e lutas..... 167
3.7. As atividades artístico-culturais se ampliam 169
3.7.1. Movimento Popular de Arte, 30 anos..... 173

4. A GESTÃO DA CULTURA: DO "FAZER PARA" AO "FAZER COM"..... 175
4.1 - Duas experiências de gestão cultural: cenários dissonantes, origens comuns 176
4.2. Continuidades, ausências e vácuo instituído..... 180
4.3. Vida cotidiana e o "fazer com" na gestão da cultura..... 186

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 200

REFERÊNCIAS 211

INTRODUÇÃO

Inicialmente quero situar o lugar de onde falo. Venho trabalhando com a temática da política cultural, como gestor e como pesquisador, desde a condição de Secretário de Cultura do Município de Itapecerica da Serra (SP), entre 1997 e 2004, passando pela elaboração de uma Dissertação de Mestrado na Universidade Metodista de São Paulo, em 2002, para enfim chegar ao trabalho desenvolvido numa instituição não governamental, a Fundação Tide Setubal, em São Miguel Paulista, bairro paulistano, de 2006 a 2011. O estudo aqui desenvolvido configura-se como um desdobramento do trabalho como gestor cultural, analisado em um Mestrado em Educação - com ênfase teórica na experiência do projeto “Barracões Culturais da Cidadania” onde as práticas culturais e educativas aí desenvolvidas se tornarem referência para a atuação em São Miguel Paulista.

O foco de investigação deste estudo é, portanto, a relação entre as duas experiências de gestão da cultura, uma delas aconteceu em Itapecerica da Serra, na secretaria municipal de cultura, entre 1997 e 2004, e a outra em São Miguel Paulista, bairro localizado da região leste da capital paulista, no âmbito da Fundação "Tide Setubal". Essas experiências são abordadas a partir de práticas e representações dos encarregados da gestão cultural e de seu público alvo. O estudo dessas experiências pretende mostrar a importância das formas de gestão das políticas culturais que extrapolaria os aspectos administrativos propriamente ditos, colocando a questão da perspectiva metodológica dos próprios gestores dessas políticas. Em linhas gerais, está em debate o contraponto entre “o fazer para” e o “fazer com” seu público alvo, ou seja, homens e mulheres, jovens e não jovens moradores, no caso do município de Itapecerica da Serra e do bairro paulistano São Miguel Paulista.

A experiência na Secretaria Municipal de Cultura de Itapecerica da Serra consistia em viabilizar uma forma de gestão pública de cultura para o Município, enquanto em São Miguel Paulista a gestão cultural estava ancorada numa organização não governamental sediada nesse bairro, ou seja, a Fundação "Tide Setubal", atuando em parceria com as Associações Amigos de Bairro, com a Universidade de São Paulo, localizada na região Leste (USP/Leste), com a Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL) e a Subprefeitura de São Miguel Paulista. Além de apresentar como se deram as práticas de uma política cultural sob estas duas modalidades de gestão, buscando destacar o que há de comum entre elas; em que medida se diferenciam, este estudo pretende ainda apontar como se

articulariam com outras questões presentes não só nos bairros mas também na cidade.

As atuações desenvolvidas nessas experiências se norteiam por uma determinada concepção de cultura. Assim, este estudo procura verificar como essa concepção é entendida por gestores, beneficiários e demais pessoas envolvidas nos projetos e programas culturais, analisando se há ressonâncias dessa política cultural na vida cotidiana dessas pessoas, bem como a cidade e o bairro. O ponto de partida desse estudo seria, portanto, compreender cultura não somente como universo das artes, como é, frequentemente, definida. Ao contrário, considera a importância de articulações e diálogos mais amplos, tentando desvendar de que maneira e em que medida cultura pode ser entendida, enquanto “política pública”, no sentido exposto por Rubim (2007), para esse autor, "somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura". (idem; 151). Quer dizer, uma política, para ser definida como efetivamente pública, deveria possibilitar momentos de debate público, viabilizando uma ampla participação dos diversos segmentos sociais num processo aberto de diálogos, permitindo a entrada de um conjunto de atores e de atrizes sociais que podem contribuir para a gestão da cultura, na esfera governamental ou privada.

Entretanto, outros motivos orientaram e reforçaram a escolha deste tema para elaborar esta tese de doutorado. Em primeiro lugar, o desejo de contribuir com o debate dentro do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, que me colocou diante de um universo instigante de reflexões acerca do tema por mim escolhido e de outros gerados em torno das políticas públicas, sobretudo das políticas de cultura. Esse processo ocorreu de tal maneira que fez crescer, ainda mais, a vontade de me aprofundar em questões que dizem respeito ao tema da gestão da cultura e aos constantes desafios traçados nesta direção. Foram, certamente, reflexões e debates desafiadores, apresentados em cada aula expositiva ou seminário a que pude acompanhar nas diversas disciplinas, no decorrer do doutoramento. Foram questões de estranheza da filosofia da razão em relação à alma que se revelava em uma situação decisiva e se “desescondia” à luz das reflexões atuais, incidindo sobre as inquietações trazidas de minha trajetória, de minha formação acadêmica e, como mencionado, de meu Mestrado em Educação.

Nesse sentido, era necessário fazer uma retrospectiva de tantos saberes e fazeres acumulados em torno das duas experiências que são assunto desta tese, realizadas com base nas referências culturais dos locais onde elas ocorreram, com resultados concretos em termos de realização de uma política de cultura sob as duas modalidades de gestão, governamental e não governamental. Dessa forma, foi preciso de início garimpar na literatura e reunir em conjunto textos e fragmentos de ideias abordando um mesmo tópico sobre o tema da tese, com aproximações ou interpretações diferenciadas daquilo que antes fora vivenciado no decorrer de um longo e precioso convívio com tantas realidades e populações diversas, tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista.

Em segundo lugar, esse estudo também se respaldou em inquietações oriundas de minha participação direta na realização de programas sociais pautados por objetivos que giravam em torno da ideia de se considerar a cultura como antídoto crucial, frente às questões de violência juvenil, tráfico de drogas, discriminação e risco, principalmente nas camadas sociais de baixa renda das regiões pobres da cidade de São Paulo e seu entorno metropolitano. Esses fatos se tornaram cada vez mais corriqueiros na vida cotidiana dos moradores dessas regiões, alertando para a importância do eventual resultado e/ou efeito do papel que se dava à cultura, ao seu entendimento e ao modo como as atividades de artes (dança, música, pintura, literatura, etc.) eram abordadas por ocasião dos eventos e das ações de formação sociocultural.

Por um lado, via a mecânica pela qual essa formação prometida era desenvolvida por meio da arte e da cultura, cuja proposta de atividades estava basicamente centrada no propósito de imunizar os participantes à violência juvenil e seus correlatos, o que, de certa maneira, me causava estranheza. Observava, por outro lado, que condições de natureza essencialmente cultural (origem dos participantes, modos de vida etc.) eram omitidas ou não eram avaliadas na realização das atividades culturais. As discussões sobre cultura eram estritamente voltadas para as atividades artísticas, identificando cultura à produção artística. Ao negar ou mesmo sem levar conta o significado da arte no contexto social em que as suas atividades se desenvolvem, como entender a noção de cultura? Partindo deste diagnóstico, como construir uma gestão cultural? Essas eram algumas das inquietantes questões por trás da realidade dos projetos sociais

desenvolvidos nas experiências de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista, aqui analisadas.

As reflexões aqui sistematizadas resultam, na verdade, de um amplo projeto de pesquisa-ação, já que os dados aqui apresentados foram coletados nos anos de atuação profissional do autor deste estudo. Contou, entretanto, com o auxílio de debates e reflexões coletivas; depoimentos e questões bastante contemporâneas em torno da gestão da cultura. O tema da cultura tem sido objeto de estudo por parte de pesquisadores pertencentes às diversas áreas de conhecimento, isto é, sociologia, antropologia, educação, arte, cultura, etc., sendo fundamental também as contribuições de quem está diretamente envolvido nas ações culturais.

Neste estudo, interessa perceber as relações, harmoniosas ou contrastantes, entre a visão de cultura e a dinâmica cultural, presentes nas duas experiências de gestão, bem como as consequências dos projetos de gestão cultural que ali se expressam. O que há de comum entre elas? Em que se diferenciam, considerando o contexto social e temporal em que estas experiências estão inseridas?

O eixo fundamental da análise gira em torno da proposta metodológica norteadora da gestão de cultura em Itapecerica da Serra e em São Miguel Paulista, denominada por mim como “ausculta social”, que constitui a condição para um “fazer com”.

Assim a “ausculta social”, refere-se ao modo pelo qual se dão e são percebidas as relações sociais que seriam a base para a elaboração de uma política cultural fundada numa concepção dialógica a fim de definir e gestar os espaços de comunicação. A “ausculta social” está, portanto, baseada na colaboração, união, organização cuja síntese seria o "fazer com", o "pensar juntos", um processo de observação e percepção que vai além apenas da escuta, da consulta ao público, imaginado por políticas culturais, gestadas por órgãos burocráticos. Estaria, nesse caso, em jogo a percepção de que o diálogo pode fluir em grande medida a partir do silêncio, do olhar, de gestos e sinais corporais feitos pelos participantes de um debate ou simplesmente em conversas. O método “fazer com” e “pensar junto”, entendido por “ausculta social”, leva em conta o não dito, o balbucio como formas de comunicação onde a expressividade não se reduz às palavras, mas se compõe por diferentes linguagens, formando sínteses as quais considera como cultura.

Para analisar todas essas questões, o presente trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo "entre o fazer para"e o "fazer com" na gestão

de cultura, põe em discussão a noção de política de cultura como processo em que se coloca, ou não, a participação das pessoas na sua construção. Veremos que os desafios postos no "fazer para" seriam o que leva a questionar a relevância de uma política de cultura elaborada sem a participação das pessoas. Mas, por outro lado, veremos também a maneira como práticas sociais cotidianas interagem com uma gestão cultural que se realiza sem essa participação, ou que, pelo menos, em certa medida, dita as regras do jogo sem ela. Desse modo, uma questão relevante neste capítulo, e que norteia de modo geral todo o estudo, diz respeito às práticas cotidianas das pessoas e dos grupos sociais envolvidos nas experiências aqui relatadas, que são vistas, percebidas e sentidas em seus aspectos individuais pelo pesquisador, bem como em seus aspectos vivenciados coletivamente, e sua importância no que se refere à construção de políticas culturais e sua gestão.

O seguinte capítulo, “A experiência de Itapecerica da Serra”, se inicia com o relato dos principais registros históricos acerca do Município, chamando a atenção para as grandes dificuldades materiais, sociais e culturais hoje enfrentadas por seus habitantes. Veremos que tais dificuldades incidem sobre a vida cotidiana dos moradores da cidade, especialmente os jovens, na obtenção de emprego e de acesso à cidadania. É possível, no entanto, que estas dificuldades se devam em larga medida à condição de Itapecerica da Serra como um Município conurbado à cidade de São Paulo e que, por esta razão, carrega o estigma de uma cidade dormitório, onde não só o jovem, mas também os moradores em geral, sofrem com a mobilidade urbana, baixo índice de instalação de equipamentos coletivos voltados às atividades artístico-culturais, à educação e à cidadania.

Nesse capítulo, a abordagem principal é sobre a experiência de uma gestão pública de cultura, um programa municipal que se desenvolveu de 1997 a 2004, no mesmo período em que a violência se agravou, na cidade e no seu entorno paulistano. Disso resultou que uma contribuição esperada do programa, que na época foi chamado de "Barracões Culturais da Cidadania", seria exatamente a de estes atuarem como espaços alternativos de desenvolvimento de políticas sociais adequadas ao convívio humano, principalmente entre os jovens, incidindo na redução da violência, pela sua característica de práticas educativas postuladas com base no processo de construção coletiva do conhecimento e das informações, bem como pela apropriação das atividades culturais.

O terceiro capítulo, "A experiência de “São Miguel Paulista: aborda a experiência de gestão cultural numa instituição não governamental, mas tendo por base a experiência anterior em Itapecerica da Serra, que nos emprestou um caminho para propor um novo jeito de encaminhar em outra região de São Paulo, no bairro de São Miguel Paulista, região leste da capital, o projeto “Crer, ser e fazer”. Integrando as ações da Fundação "Tide Setúbal", seus princípios norteadores eram a construção de uma sociedade justa e solidária, tendo como pressuposto a participação efetiva de todos os segmentos sociais. Por sua proximidade com os objetivos da proposta de ação desenvolvida em Itapecerica da Serra, foi possível pensar na utilização de instrumentos semelhantes, ainda que as questões em pauta fossem de natureza distinta. O histórico de lutas sociais e políticas do bairro fazia com que as ações se encaminhassem num sentido mais imediatamente social e político, sem o predomínio do tema da violência, que fora a marca social mais significativa em Itapecerica. A percepção e análise dessas diferenças e o modo como precisaram ser levadas em conta constitui o eixo desse capítulo.

O quarto capítulo, “A gestão da cultura: do "fazer para’ ao ‘fazer com" trata de analisar comparativamente as duas experiências que são objeto desta tese. Voltando às questões colocadas no primeiro capítulo, busca-se entender em que medida essas experiências podem contribuir para a compreensão das ações de gestão cultural e suas práticas, promovidas diretamente pelos agentes investidos de poder para realizá-las, na qualidade de gestores da cultura. Há, de fato, continuidade entre as propostas e sua realização prática? Qual o sentido dessas ações, e em que medida elas se sustentam ou desaparecem? Há uma efetiva apropriação por parte daqueles a quem se destinam? O capítulo retoma, portanto, uma discussão sobre política cultural, entendida neste estudo, como parte de um "fazer para", seja por iniciativa do Estado, seja por outras instituições, mas engendrada num modo de "fazer com" em suas formas de gestão, segundo uma metodologia de consulta a fim de se elaborar uma política cultural para uma determinada região mas referenciada através de consensos, tentando convergir o “fazer para” e o “fazer com”.

Desse modo, em seus capítulos, a tese apresenta a gestão de cultura mostrando os diversos aspectos decisórios que ela envolve e que vão além da rotina administrativa e da implementação de projetos e programas. Os principais desafios que a gestão de cultura enfrenta na implementação de políticas culturais, numa

cidade ou região, teem a ver com a articulação e sustentação em contraste ou em associação com as demais políticas públicas de governo, que, em última análise, se refletem, inclusive nas políticas de cultura de instituições privadas. Nesse sentido, vários desafios estão em jogo e dizem respeito às formas de gestão da cultura onde as interfaces do “fazer com”, “pensar junto” em contraste com o mero “fazer para”, estariam contemplados.

Na construção de práticas culturais que envolvam a gestão da cultura, o enfoque na vida cotidiana e nas expressões fragmentárias e hesitantes de aspirações que não chegam a se articular em demandas políticas claramente formuladas, ganharia destaque na medida em que visa a participação ativa daqueles a quem essa gestão se destina. Torna-se necessário, para tanto, a adesão e o reconhecimento da importância da proposta metodológica denominada, neste estudo, como “ausculta social”, a fim de decifrar os códigos não verbais expressos no conjunto de signos em que se desenrolam as relações sociais e as disputas simbólicas nas formas da comunicação.

1. Entre o "fazer para"e o "fazer com"na gestão da cultura

1.1 - Uma breve retrospectiva histórica

Uma retrospectiva histórica das políticas culturais no Brasil desde o chamado período de redemocratização joga luz sobre as ações e projetos culturais desenvolvidos nas duas experiências de gestão de cultura focadas neste estudo . Embora sejam localmente situadas, essas experiências devem ser entendidas sob a égide das políticas públicas de cultura promovidas pelo Estado brasileiro, desde a década de 1970, principalmente, no que se refere seu modelo de regulação.

A primeira ruptura com a política cultural dos governos militares (1964 – 1985) surgiu, após o interregno da Presidência de José Sarney (1985-1989), na gestão de Fernando Collor (1990-1992), primeiro Presidente da República eleito com o voto direto do povo logo após o fim do regime ditatorial. O então Presidente inicia no país a implantação de um programa de reformas de corte neoliberal, já em parte ensaiado no governo de seu antecessor, José Sarney. Nas políticas culturais, fora introduzido o Sistema de Incentivos Fiscais que se tornou conhecido como Lei Sarney (Lei7505/1986), que previa a renúncia fiscal a uma parcela do imposto de renda para as empresas que pretendessem investir em cultura. Mesmo que ainda não se pudesse dizer que seria uma política de cultura adequada, ao menos ela era considerada, na época, um marco diferencial desse governo para a área cultural, em comparação com o que existira na área durante os vinte anos de governo militar. Por sua vez, o governo Fernando Collor tornou-se um marco para a política cultural no Brasil, não pelo que criou, mas pelo que destruiu.

O epicentro destes feitos destrutivos e de desmonte do pouco que havia em matéria de política cultural no Brasil, no início dos anos 1990, se deu em dois anos, com objetivo de construir o chamado “Estado Mínimo” e a exigência de racionalização da gestão estatal pelo corte de gastos “supérfluos”, são extintos o Ministério da Cultura a Fundação do Cinema Brasileiro, criados pelo governo Sarney em 1985 . Esta última instituição fora responsável pela organização de festivais, prêmios, realização de pesquisas, formação profissional na área cinematográfica, conservação de películas, entre outras atribuições, constituindo um marco referencial importante para o cinema brasileiro. O desmonte de equipamentos públicos de cultura seguiu caminhos inexplicáveis pelo simples fato de se constituir num processo de caça às bruxas com relação a iniciativas “estatizantes”. Essas decisões tiveram uma abrangência grandiosa, atingindo, por

exemplo, o velho Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em 1976 durante o regime militar para regular e fiscalizar as atividades cinematográficas e videográficas no Brasil, e principalmente, a Embrafilme que, desde 1969, cumpriu a função primordial de financiamento da produção, distribuição e exibição do filme nacional. Esses organismos deixaram de existir nesse desmonte, inclusive, a Lei Sarney.

É interessante observar que, nesse mesmo período, a presença internacional do cinema, particularmente a produção hollywoodiana, foi significativa no Brasil. Ao lado disso, a produção televisiva se tornou ao longo da segunda metade do século XX, altamente concentrada, organizada sob a forma de oligopólios privados com fortes níveis de concentração. Assim, a Rede Globo de Televisão surge como o maior produtor audiovisual nacional, além de assumir cada vez mais a função de distribuição de informação, como se fosse um regime de monopólio.

As políticas públicas de cultura nos governos que se seguiram, sob a presidência de Itamar Franco (1992-1994) e de Fernando Henrique Cardoso (1998-2002), mostram, dentro desta trajetória histórica, que houve uma espécie de vácuo cultural nestes dois governos. Diz-se vácuo quando se pretende identificar a relativa ausência de uma política de cultura ou mesmo a presença de um ambiente de crise na área da cultura. Isto se deu, em primeiro lugar, e em grande medida, pelos reduzidos recursos públicos aplicados no setor cultural, seguido pela inoperância do Ministério da Cultura em realizar a necessária articulação política entre os agentes da sociedade civil e o Estado brasileiro.

Os investimentos estatais só retornaram quando, em 1992, foi sancionada a Lei do Audiovisual, que criou mecanismos de fomento à atividade por meio de incentivos fiscais – na sequência da chamada Lei Rouanet, de 1991. A política cultural do ministro Francisco Weffort foi marcada pelas leis de incentivo à cultura, notadamente, a lei Rouanet, como meio de direcionar recursos públicos para grandes empreendimentos culturais, sobretudo centralizados no eixo Rio de Janeiro -São Paulo.

Em 1996, o governo Cardoso, através da lei 9.323, altera o limite de dedução de impostos às pessoas jurídicas, com o intuito de facilitar o apoio de empresas a projetos culturais, ampliando o limite de descontos permitidos às empresas patrocinadoras de projetos culturais de 2% para 5% de seu imposto devido. Tratava-se de um novo modelo de intervenção estatal, na linha da extinta Lei Sarney

em que as empresas nacionais produtoras e distribuidoras de filmes brasileiros passam a se manter quase que exclusivamente com os recursos repassados pelo governo por meio da arrecadação com as leis de incentivos fiscais. A ferramenta dos incentivos fiscais teve o forte apoio do ministro Weffort, que tratou de desburocratizar os procedimentos administrativos, no que se refere aos trâmites de autorização para captação de recursos e prestação de contas. É nesse cenário de incentivos fiscais e de retomada das produções cinematográficas brasileiras que, em 1998, foi criada, pelas organizações Globo, a Globo Filmes, empresa que atua por meio de parcerias de produção com produtores independentes e distribuidores nacionais e internacionais, estendendo ainda mais o seu controle sobre a cultura, a comunicação e a informação.

Neste sentido, deve-se apontar que este modelo de política possibilitou à iniciativa privada o controle do setor, de modo que as empresas podiam gerenciar com toda a liberdade a escolha do projeto que mais lhes interessava. No dizer da gestora cultura Sheron Hess (2009) "às leis de incentivo no Brasil contrariam princípios republicanos, ao transferir para as empresas a tarefa de definir, com base em critérios privados, individuais e não necessariamente qualificados, quais projetos culturais receberão recursos públicos". HESS(idem: 21). Deste modo, via-se neste modelo de financiamento e de gestão pública de cultura, um jeito neoliberal para lidar com este setor, iniciado, como vimos, nas ações do governo Collor e aperfeiçoado nos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso.

As políticas culturais no governo Lula trariam algumas mudanças nesse quadro. Uma medida importante tomada pelo Ministério da Cultura logo no início desse governo, em 2003, foi a realização de uma parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para a sistematização das informações relacionadas ao setor cultural, cujo resultado foi a publicação, em 2006, do relatório Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003. Baseado nesses dados de 2003, no final de 2004, o mesmo IBGE, responsável pela elaboração das estatísticas oficiais e coordenador do Sistema Estatístico Nacional, desenvolveu uma base de informações relacionadas ao setor cultural, de modo a fomentar estudos, pesquisas e publicações, visando municiar órgãos do governo e dos setores privados com subsídios e estudos setoriais, com vistas a caracterizar os principais aspectos da oferta e da demanda de bens e serviços culturais, os gastos das famílias e os gastos

públicos com a cultura, bem como o perfil socioeconômico da mão de obra ocupada em atividades culturais. Foi,por certo, um avanço e uma plataforma política estrategicamente alicerçada em bases sólidas para se caminhar para a construção de uma política pública de cultura, em substituição às iniciativas setoriais, muitas vezes, desconexas dos governos anteriores.

A criação de Câmaras Setoriais do setor cultural foi outro passo importante. Um destaque especial deve ser dado ao desafio da organização e realização de seminários e conferências regionais, bem como a implantação do Sistema Nacional de Cultura, eixo norteador da política de cultura do governo Lula, responsável por reunir milhares de agentes públicos, privados e a sociedade civil, desde 2003, para construir as diretrizes e as bases do Plano Nacional de Cultura (PNC).

Em 2005, o governo Lula reestruturou, com base no decreto n°5.520, o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), órgão integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura. O CNPC é composto de 46 representantes dos poderes públicos federal, estadual e municipal, da sociedade civil, de setores empresariais, culturais, de fundações e institutos. Tem por finalidade formular políticas públicas que articulem o debate entre os diferentes níveis de governo e a sociedade civil, para assim fomentar as atividades culturais em nível nacional, constituindo um espaço institucionalizado que rompe com a política centralista, até então ,empreendida pelos antigos governos, possibilitando maior participação da sociedade civil no campo da cultura. É função do CNPC a deliberação de reuniões e, nesse sentido, as Câmaras Setoriais representam uma eficaz ferramenta para articular as ações do Conselho Nacional de Política Cultural. Ainda em 2005, ocorreu a primeira Conferência Nacional de Cultura, com base na qual se propôs a Emenda Constitucional n°48, prevendo a criação do Plano Nacional de Cultura. As Câmaras Setoriais e o Ministério da Cultura, já no ano de 2006, estabeleceram um quadro de audiências públicas para discutir o Plano Nacional de Cultura (PNC), com as quais foram criadas agendas próprias, seminários regionais e listas de discussão pela internet, visando aprimorar o Plano Nacional de Cultura, o que certamente lhe garantiu legitimidade e a aprovação pelo Congresso no ano de 2011.

Neste mesmo sentido, ainda tramita na Câmara Federal, em 2013,outra proposta de revisão constitucional que é parte integrante do Sistema Nacional de

Cultura, a PEC 150, cujo objetivo é garantir cifras orçamentárias mínimas aos Municípios, aos Estados da Federação e à União, na ordem de 1%, 1,5% e 2%, respectivamente. Esta é uma condição imprescindível para se garantir minimamente à política cultural nacional patamares orçamentários decentes, que permitam às diversas instâncias político-administrativas da Federação traduzir em forma concreta a universalidade das práticas culturais no território nacional.

A Constituição brasileira prevê a cultura como dever do Estado, mas não dispõe sobre o pacto federativo, que distribui responsabilidades diferentes para cada ente (União,Estados e Municípios), na garantia do exercício do direito cultural. Diferentemente da educação e da saúde – em que esses limites são claros, tanto em termos da arrecadação de impostos quanto da execução das políticas, e não há concorrência no desenvolvimento das ações públicas – a cultura ainda não tem instituída a divisão federativa de atribuições e responsabilidades em sua gestão. Há questões e desafios comuns a todos os entes da Federação, mas cujas respostas, ações e medidas devem ser específicas e próprias a cada ente, orquestradas com os demais,limitadas por uma legislação nacional, contrabalançando o contexto de desigualdades existente entre os Estados e dentro de cada Estado. O Sistema e o Plano Nacional de Cultura fazem emergir a aplicabilidade dos direitos culturais, ao proporcionarem que os mecanismos do Sistema interajam entre si, em torno de objetivos comuns, tendo como finalidade garantir a sustentação orgânica e institucional da área cultural por toda a Federação.

A descentralização e a nacionalização das ações públicas são aspectos que contribuem para superar esse desafio e alcançar a estabilidade. Isso ocorre pela necessidade de atuação em uma perspectiva sistêmica, que supere a lógica desigual de distribuição dos equipamentos, recursos e programas. A existência de políticas públicas de Estado, que institucionalizem a política cultural para que esta não fique restrita a mandatos de governos específicos, e, assim, proporcionem maior continuidade das ações, é parte do desafio de superação da tradição de incoerência e instabilidade no campo da cultura.

O já mencionado Sistema Nacional de Cultura (SNC) tem por objetivo contribuir para um modelo de gestão integrado a partir de suas diferentes instâncias. Sua Coordenação será o órgão gestor da cultura. Instâncias de articulação, pactuação e deliberação são representadas pelo Conselho Nacional de Política

Cultural, Conferência Nacional de Cultura e Comissão Intergestores. Fazem parte dos Instrumentos de gestão o Plano Nacional de Cultura, Sistema Nacional de Financiamento da Cultura, Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, Programa Nacional de Formação na área de cultura e, por fim, os sistemas setoriais de cultura, que abrangem Sistema de Patrimônio Cultural, Sistema de Museus, Sistema de Bibliotecas, e outros que vierem a ser instituídos. Assim se constitui, portanto, um circuito de relações articuladas entre si, que dão base de sustentação a uma política cultural com estruturas arrojadas de participação, dotadas de transparência e tendo por isso capacidade para garantir sua autonomia.

A descentralização da política pública de cultura no Brasil constitui uma inovação sem similar na história do país. O Sistema Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura são políticas estruturantes, cuja implementação requer um modelo de gestão que consiga articular os esforços das três es feras de governo: federal, estadual e municipal. O Programa Mais Cultura talvez tenha sido a princípio uma iniciativa de descentralização do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, mas não se compara à dimensão estruturante proposta no SNC e no PNC. No entanto, a descentralização e a territorialização das políticas esbarram nos embates e nas disputas entre a autonomia política e a intervenção federal. No caso do SNC e do PNC, a autonomia político-administrativa assegurada aos Municípios e Estados desde a Constituição de1988 é preservada, e há, por parte do Governo Federal, um trabalho de estímulo à adesão das demais esferas de governo ao SNC, implementando seus próprios sistemas, de forma independente, conforme as diretrizes federais. A possibilidade de acesso a recursos, formação e pesquisas são alguns dos aspectos dos benefícios alcançados pelos Estados e municípios, a partir da gestão descentralizada do Sistema Nacional de Cultura. Além de melhorar a capacidade institucional do órgão público de cultura nos Estados e Municípios, a indução de políticas deve contribuir para reduzir as desigualdades de acesso à cultura.

Para concluir, há de se reconhecer que nas duas gestões de governo do Presidente Lula foram promovidas mudanças significativas no MinC e nas políticas públicas de cultura, constituindo um marco fundamental na história do Brasil. É preciso lembrar, porém, que até o final do ano de 2010 o mecanismo das Leis de Incentivo permaneceu o mesmo do período dos governos Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. O mérito de encaminhar ao Congresso

Nacional a proposta de mudança da lei ficou a cargo do Ministro da Cultura do segundo mandato do governo Lula, o sociólogo Juca Ferreira, nomeado Secretário Municipal de Cultura da cidade de São Paulo em 2013. A lei prevê investimentos diretos de recursos ampliados do Fundo Nacional de Cultura em projetos avaliados como essenciais, nos termos dos fundamentos das atuais políticas de governo, deixando para a Lei de Incentivos à Cultura o financiamento de projetos que, recebendo a chancela do MinC após avaliação, tenham condições de conseguir por seus próprios méritos o patrocínio privado necessário à sua realização.

Ao lado dessas mudanças, observa-se a expansão de estudos, pesquisas, políticas e práticas culturais que articulam, conforme Rubim (2011): "cultura, identidade e desenvolvimento e uma diversidade de dispositivos e áreas sociais", que antes dificilmente seriam associados a políticas de cultura: (idem :58).

As experiências, ainda que incipientes, no campo das políticas de cultura no Brasil, entre os anos 2003 a 2010, teem promovido a afirmação da diversidade cultural e ampliado o debate sobre a importância da cultura como parte de um processo de desenvolvimento social e humano. Nesse sentido alguns programas culturais teem mantido um constante diálogo com setores mais desfavorecidos da sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os povos indígenas, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais, moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas ou aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios etc.

Desse modo, se implementariam políticas culturais baseadas nas diretrizes discutidas no coletivo que refletem anseios e expectativas desses diferentes segmentos, exemplificando o "fazer com" de uma gestão de cultura.

1.2 - A construção de políticas culturais: “Fazer para” e “fazer com”

É forçoso reconhecer que a gestão da cultura requer algum grau de organização que não se reduz à dimensão institucional. Assim, as instituições culturais se transformam em instâncias que definem o que é cultura, submetendo-a a algum tipo de controle burocrático, exterior ao processo de dinâmica cultural.

Uma gestão de cultura vai além dos aspectos administrativos propriamente ditos na efetivação de projetos e programas, pois envolve, na sua efetivação determinadas escolhas que, de uma perspectiva metodológica, poderiam ser definidas, em linhas gerais, pela contraposição de um “fazer para” a um “fazer com”. Trata-se, então, de saber em que medida formas de gestão cultural que se limitem à execução administrativa de orçamentos, mediante a organização de atividades e programas cuja escolha é de sua inteira responsabilidade, em função de demandas e disponibilidade de recursos previamente determinadas, se distinguem de outras formas de gestão que envolvam a participação de moradores, em um bairro, região ou cidade, na construção de sua agenda, desde a definição de seus projetos até a sua execução. Em outras palavras, desta perspectiva, se torna necessário levar em conta que ações, propostas e diretrizes de política cultural oriundas da sociedade possam ser incorporadas à sua gestão, facilitadas por ações governamentais e/ou não governamentais e pelo diálogo que essa política possa estabelecer com o contexto em que se insere, para além do núcleo localizado de suas ações. O breve exame de um exemplo concreto nos ajuda a compreender esta distinção.

A gestão cultural realizada no final dos anos de 1980 na cidade de São Paulo, no governo da então prefeita Luiza Erundina, teve como um dos principais objetivos reverter a ideia de um programa de atividades e serviços culturais da Secretaria Municipal de Cultura voltando-se para a noção de uma política cultural, adotando alguns princípios novos que pretendia por em prática e distinguindo-os de outros que se recusava a aceitar. Foi então que se adotou a "política de Cidadania Cultural: a cultura como direito e como trabalho de criação” como denominou Chauí (2006: 67).

A experiência da gestão pública de cultura na cidade de São Paulo, sob o comando de Marilena Chauí, ao iniciar suas ações no final dos anos de 1980, recusou três concepções de política cultural que, em diferentes conjunturas, se

consolidaram nos órgãos públicos de gestão: "a da cultura oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal".

A ideia de “cultura oficial” se refere a um enfoque que coloca o poder público na qualidade de produtor cultural (na condição de poder instituinte), em que o Estado dita as regras, indica qual é a cultura a ser realizada e, graças ao seu poder repressivo, descarta a divergência via censura. Sob a invocação do nacionalismo, seu uso indiscriminado do folclore, desfiles cívicos etc. define a cultura como sendo "fortalecedora" da identidade nacional, embora seja, na verdade, “legitimadora” do grupo dirigente, terminando por reforçar a sua própria ideologia, cuja tradição vem de muitos anos, Esclarece Chauí (2006): "tradição antiga, que teve seus momentos mais altos durante o Estado Novo e a ditadura militar dos anos 1960/1970, apanha a cultura como instrumento justificador do regime político e,pela distribuição dos recursos e pela encomenda de trabalhos, passa a submetê-la ao controle estatal”. Chauí (idem: 67).

Num modelo populista, pretende-se atribuir ao órgão público de cultura um papel "pedagógico", aquele em que a instituição passa a exercer a função de formador cultural, usando as chamadas culturas populares como instrumento, e podendo, nesse sentido, transformá-las, reproduzi-las, deformá-las e devolvê-las à população como sendo a “verdade verdadeira”. Tal apropriação, segundo Chauí (2006), contradiz a perspectiva gramsciana – na qual o modelo pretenderia se basear – sobre o sentido do “nacional popular”, onde "o popular na cultura significa (...) a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecimentos, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo intelectual, pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais que se identificam com o povo como por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de intelectuais orgânicos”. Chauí (idem :20). Ora, dificilmente se poderia atribuir à organização burocrática do Estado tal capacidade.

Na verdade, ao examinarmos o modo como o Estado opera no Brasil, podemos afirmar que, no tratamento da cultura, sua tendência é antidemocrática em todos os casos. Ao analisar a experiência da política cultural de São Paulo em sua gestão, Marilena Chauí (2006) explica que isso se dá em razão da cultura política vigente, inseparável da natureza profundamente autoritária da própria sociedade brasileira: "Isto [acontece] não porque o Estado é ocupado por este ou aquele grupo diferente, mas pelo modo mesmo que visa a cultura". De fato, a ideia

de gestão pública da cultura carrega em seu bojo implicações de toda ordem, a começar pelo desconhecimento da dimensão política da cultura, que necessariamente envolve a diferenciação social e o conflito. Isto é o que acarreta o desconhecimento da cultura como política e o desprestígio dessa área como algo secundário, o que é atestado pelos parcos recursos a ela alocados. No limite, acaba existindo quase uma ausência de relação desse campo com as demais áreas das políticas públicas de governo. Dessa perspectiva, pretender “democratizar” a cultura através de seus meios de gestão ajuda a mascarar a confusão entre "cultura democrática e democracia da Cultura”, Chauí(idem:143) encobrindo a natureza intrinsecamente antidemocrática da cultura política autoritária da sociedade brasileira. Introduzir novas formas de gestão política da cultura exige, ao mesmo tempo, que se transforme a cultura política dentro da qual ela é praticada. Este foi o desafio enfrentado pela gestão de Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina.

Há ainda um terceiro modelo extremamente difundido para se conceber a gestão da cultura que foi descartado na Secretaria Municipal nessa época. Não é difícil convir que uma das formas mais tradicionais de se trabalhar na área da cultura em instituições, sejam elas governamentais ou não governamentais, é a de deixar a responsabilidade de realização da cultura apenas formalmente sob o controle de seus gestores, o que de certo modo seria a maneira mais simples, uma vez que a sua efetivação se daria por conta da própria sociedade, em regime de laissez faire. Esse papel foi bem definido por Chauí (2006) quando argumenta sobre essa terceira concepção, Escreve ela: "A posição neoliberal, que começou a deitar raízes desde meados dos anos 80, minimiza o papel do Estado no plano da Cultura: enfatiza apenas o encargo estatal com o patrimônio histórico enquanto monumentalidade oficial celebrativa do próprio Estado e coloca os órgãos públicos de cultura a serviço de conteúdos e padrões definidos pela indústria cultural e seu mercado.” (idem: 68).

As leis de incentivo à cultura, principal instrumento de sua ação, mostram a ausência de uma gestão de cultura que seja efetivamente pública, pois não há planejamento nem diálogos abertos aos diversos setores sociais, condições indispensáveis à gestão pública de uma política cultural. Tais fatores são um exemplo da ausência de uma prática de verdadeira gestão pública, reforçada, ainda, pela imposição dos padrões do mercado. Os incentivos fiscais acabam

assim majoritariamente substituindo ou preenchendo o vácuo das políticas públicas, subsidiando a cultura voltada para fins outros. Isto porque esses incentivos estão voltados especificamente para espetáculos artísticos que são definidos pelas empresas que recebem o benefício da renúncia fiscal do Estado. Assim, esclarece ela:"a tradução administrativa dessa ideologia é a compra de serviços culturais oferecidos por empresas que administram a cultura a partir de critérios de mercado, alimentando privilégios e exclusões". (idem:68). Perde-se, por ausência de gestão, a possibilidade de ter na cultura um dos eixos fundamentais de políticas públicas mais abrangentes, com a discussão de outras questões de real interesse para a população, em nível local ou nacional.

Esses fatos se tornaram notícias corriqueiras nas diversas mídias brasileiras, incentivando práticas voltadas ao mercado que colocam em risco a autonomia e o alcance da gestão das políticas públicas. No caso das políticas de cultura, um dos graves problemas é que muitos gestores e agentes culturais passam a acreditar apenas naquilo que já foi dito e definido pelo mercado de bem cultural, não sendo necessário escutar outras vozes nem dialogar com outros pontos de vista. Rubim (2011), ao definir em nossa vida contemporânea a “idade mídia como sociedade complexa”, afirma: “a incidênciada comunicação não apenas estrutura e ambienta a nossa singular contemporaneidade. Ela afeta em profundidade a configuração da sociabilidade atual”. (idem :12).

Isto decorre em grande parte do modo como é pensada a cultura e suas formas de gestão. Já que os incentivos oferecidos à cultura pelo poder público são definidos segundo critérios de mercado, deixa-se de lado a dimensão da participação cidadã, uma das mais importantes características que definiriam uma política de cultura enquanto política pública, seu eixo norteador, consistindo no constante diálogo com os atores sociais em torno de uma gestão de cultura transversal e além do Estado. De fato, políticas públicas de cultura não podem ser identificadas como meras políticas estatais voltadas para ações pontuais efêmeras, que se ligam, nas palavras de Chauí (2006) “ao mercado de consumo da moda e dedica[m]-se aos espetáculos enquanto eventos sem raiz”, conforme Rubim(2011:12). Este autor corrobora, assim, essa visão, quando define, claramente, a questão. Escreve ele: "na perspectiva das políticas públicas, a complexa governança da sociedade contemporânea transcende o estatal, impondo uma negociação como procedimento usual para incorporar atores e diversificar

procedimentos envolvidos na definição e na implantação de políticas. Para que uma política seja definida como efetivamente pública, ela deve possibilitar momentos(s) de debate público, que viabilize(m) a participação de múltiplos atores sociais, e processo(s) público(s) de deliberação, que permita(m) a incorporação de propostas desses atores." (idem:53).

Este é um elemento essencial, pois a cultura integra ações que expressam nas relações sociais. Para Turino (2009), "cultura é comportamento, se manifesta nas mínimas relações do cotidiano, é postura frente ao mundo". (idem :199), sendo inseparável da vida das pessoas e imprescindível à organização e gestão da vida social. Por conseguinte, políticas de cultura deveriam ser prioridade nas pautas de governo, com destaque, acentua Chauí (2006) para a promoção do "direito à cultura, especialmente daqueles criadores cujo trabalho experimental nas artes, nas técnicas, nas ciências e nas práticas socioculturais tem sido bloqueado, impedido, censurado e não reconhecido pelos poderes constituídos." (idem :70). Este seria o modo de incorporar outros atores sociais ao diálogo necessário que dá um caráter essencialmente público não só às políticas de cultura, mas também àquelas voltadas à organização e gestão de outras áreas da vida social, numa cidade ou em âmbito da nação.

Para isto, no entanto, seria necessário, como já salientado, que houvesse uma mudança na cultura política existente em nosso país, tanto naquela vertente que, predominando com variações ao longo da história, atribui ao Estado o controle sobre a cultura, conferindo-lhe o papel de produtor de cultura, quanto naquela que, no polo oposto, respeitando o papel do Estado como gestor da cultura apenas a um nível formal, entrega sua gestão real às forças do mercado. Em outras palavras, para que haja política de cultura é necessário que se transforme a cultura política, o que implica necessariamente, e em primeiro lugar, compreender a cultura como política – politizando a cultura, ao mesmo em que se promove uma culturalização da política. A consequência de tal enfoque é a necessidade de se pensar a gestão da política de cultura como processo, dada a natureza dinâmica que caracteriza a própria cultura. Com base em sua experiência de gestão à frente do programa Cultura Viva do MinC, Célio Turino explicita os termos desta questão. A cultura como processo, no plano da política, é o modo pelo qual se articulam forças sociais, numa inserção ativa de razões, afetos, paixões e demandas, que impulsionam com vitalidade orgânica a construção de sentidos de pertença, sendo

compreendidas como forças que movem o processo e o articulam à própria produção da cultura. Segundo Turino (2009), "tratar a cultura enquanto processo pressupõe colocar a sua dinâmica em um ciclo completo: Patrimônio cultural; Formação Cultural; Informação e difusão cultural e Criação e produção cultural". (idem:190).

Em seu ponto de partida, portanto, está a necessidade de "conhecer e recuperar o patrimônio cultural" daqueles a quem se destinam as políticas de cultura, como base estruturante de suas propostas e projetos, levando em conta a necessidade de que uma política democrática de formação cultural não se atenha a "uma simples relativização cultural, um deixar fazer sem critérios". Ao contrário, é preciso percorrer o ciclo que vai da "informação e difusão cultural" à sua "criação e produção", conjugando assim a dimensão social da cultura à afirmação do potencial de renovação cultural do indivíduo, de tal sorte que, nesse processo, ele possa se perceber e se reconhecer através da cultura, e, por meio dela, se situar no mundo, como sujeito de direitos que reivindica o exercício de sua cidadania. Na definição do MinC que expressa a recomendação da UNESCO, cultura deve ser entendida como "produção simbólica, atividade econômica e direito de cidadania". E, evidentemente, "cabe ao Estado dar condições necessárias para que as pessoas definam seus fins", como afirma Teixeira Coelho (2008:23).

Entender a gestão cultural dessa perspectiva requer atenção para o campo da mediação, que não pode ser pensado sem a dimensão política da vida social e econômica da sociedade. Dada a dinâmica, a fluidez e a transversalidade da cultura, seriam necessários à gestão cultural tratamentos diferenciados quanto aos procedimentos institucionais na proposição de ações, projetos e programas no campo da produção artística ou cultural, por exemplo. Uma visão meramente burocrática e institucional, baseada em dados supostamente objetivos, não seria suficiente para lidar com tais mediações. Como é que se seleciona uma programação cultural que devesse ser fundamentada em tal objetividade? Não há uma programação artística, num teatro ou numa galeria, da qual se possa dizer que "não funciona", tendo como base critérios objetivos. Seguramente, entre tais critérios deveria ser lembrada a relação custo-benefício, dada a obrigação da administração pública de gerir responsavelmente seus recursos. Entretanto, caberia perguntar o que seria tal gestão responsável: quais recursos se acham em jogo? para que? para quem? Em outras palavras, a

objetividade, neste caso, existe apenas como ficção por trás da qual se escondem opções políticas e conflitos de interesse não explicitados. Por isso talvez não coubesse falar em objetividade com relação a políticas culturais, mas antes em racionalidade, e uma racionalidade política, que realiza escolhas em função de objetivos claramente definidos, e que tomam partido. É esta racionalidade política que deveria operar na determinação das mediações institucionais para a implementação de propostas, projetos, programas e ações culturais. E isso sem esquecer que, numa sociedade democrática, todos os segmentos da produção e da difusão cultural devem ser contemplados, considerando-se, porém, a possibilidade diferencial que têm seus criadores e divulgadores de lhes dar visibilidade e legitimidade no plano social ou através das próprias instituições de gestão da cultura.

Nada poderia estar mais distante desse tipo de percepção do que a visão burocrática da gestão de políticas públicas que tomariam por base uma objetividade inquestionável. Se tomarmos a educação como exemplo, onde a gestão política se funda em demandas certamente inquestionáveis, como a necessidade de que todos a ela tenham acesso, devendo, portanto, ser ordenada por um regimento legal objetivo, percebemos resultados paradoxais. Quanto mais se objetiva e se tenta regulamentar a educação e definir critérios cada vez mais pormenorizados para a sua gestão, mais efeitos perversos são gerados na política educacional, ainda que esta pretenda garantir o princípio da educação para todos. Como exemplo desses efeitos perversos, não se pode deixar de apontar que o excesso de regulamentação, com a multiplicação de departamentos específicos para cada área e setor de gestão, apenas é capaz de produzir a burocratização das práticas que deveriam implementar as políticas públicas educacionais. Em síntese, trata-se de programar para cumprir tarefas, o que faz perder de vista o próprio sentido da educação que, em primeiro lugar, havia gerado a necessidade de um regimento legal objetivo como fundamento da gestão das políticas públicas nessa área.

E nada deveria ser mais estranho a essa lógica do que as políticas culturais. Em contraposição às práticas institucionais da gestão das políticas públicas de educação, é impossível pensar, na área da cultura, que a gestão política realizada como sucessão de atos rotineiros de administração possa ter eficácia. Ela requer a atenção à diversidade e à dinâmica própria da cultura, ao lado da flexibilidade

necessária de iniciativas inovadoras, de modo a permitir que os destinatários da ação cultural "inventem seus próprios fins", para tomar de empréstimo uma expressão de Teixeira Coelho (2008).

No contraponto entre o “fazer para” e o “fazer com” na gestão de políticas culturais, emergem questões como, por exemplo, os fatores a serem levados em conta na tomada de decisões. Essa questão constitui um tema importante para se refletir, quando se trata de políticas culturais. Embora não seja novo, esse tema ainda instiga perguntas tais como: é válido dizer que as políticas culturais que teem mais consenso são as de mais capacidade de sobrevivência? Seria, então, essa resiliência ao tempo resultado do modo de gestão dessas políticas? Seria a gestão de uma política cultural imprescindível à sua sobrevivência? De todo modo, parece possível dizer que a criação de consenso depende da gestão da cultura, pois seria um importante mecanismo na abertura de diálogos na construção de expressivos consensos, principalmente nas políticas voltadas para outras áreas, que devem ser integradas a fim de se obter adesão dos diversos segmentos sociais nas discussões e na tomada de decisões.

1.3 – A gestão de cultura compreende múltiplas dimensões

Uma das dimensões de gestão da cultura na acepção do “fazer com” implica o processo de construção de consensos em torno da definição de regras e normatizações que visam, por exemplo, a afirmação da diversidade cultural. É claro que se pode indagar em que medida esse processo será consensual e integrador, pois sempre haverá grupos que questionam sua legitimidade. E se seus interesses não forem atendidos dentro dessas regras, podem por em risco o impacto e a capacidade de sobrevivência das políticas culturais que são assim desenvolvidas. Entretanto, isso não pode ser evitado. Faz parte de um outro jogo, o jogo da política e dos interesses que ela põe em confronto em uma sociedade democrática.

Desta constatação surgem outras dimensões como, por exemplo, o contexto de incerteza em que se dá a uma gestão cultural. Há sempre risco de uma gestão conservadora, quando onde se estimulem práticas do “fazer para” sem a participação de seus destinatário. A palavra “risco” é usada aqui no sentido de

arriscar –se; de adentrar em um campo novo; de entrar num debate; abrir-se ao que ainda não foi criado enquanto produção simbólica, que supõe a noção de patrimônio imaterial da cultura. Nesse caso, estariam incluídas saberes e fazeres, formas de expressão, ofícios que criam produtos, objetos ou formas de convívio e alegria que, conservados pela tradição, são parte da riqueza dos modos de vida das pessoas ou comunidades graças aos quais foram preservados, e por isso devem ser salvaguardados.

Assim toda memória, todo costume, toda crença, todo saber-fazer que elas carregam consigo fazem parte do patrimônio da sua experiência de vida e de seu grupo, constituindo uma referência fundamental de identificação e pertencimento, mas também o terreno a partir do qual elas podem alargar suas referências culturais e experiências, propondo-se a mudar suas condições de vida. Esta é uma realidade que nenhuma de gestão pública da cultura pode ignorar, ao preço de condenar-se à ineficácia. Esta é a dimensão do risco que é preciso correr para abrir-se ao novo, agregar esforços, refazer os caminhos, revelando contradições, rompendo com identidades aparentemente homogêneas. O Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura pode ilustrar esse ponto.

Este Programa, dedicou-se, desde a primeira gestão do governo Lula, à implantação dos chamados Pontos de Cultura. A ideia viera com o discurso de posse do ministro Gilberto Gil, que se referia à imensa riqueza da criação do povo brasileiro até então ignorada pelas instâncias oficiais, mas que continuava viva pelo interior do país ou entre segmentos marginalizados da sociedade brasileira. Daí ser necessário conhecer esses núcleos de criação e aplicar-lhes o que chamou de um “do-in antropológico”, massageando esses pontos adormecidos para revigorá-los e revitalizá-los, imprimindo assim uma nova dinâmica à cultura brasileira. Dessa metáfora surgiriam os Pontos de Cultura e o empenho do MinC em destinar-lhes recursos públicos que possibilitaram a implantação do Programa Cultura Viva e, em pouco tempo, a disseminação de centenas de Pontos de Cultura por todo o território nacional.

Em 2004, foram abertos os primeiros editais públicos do Programa, com o objetivo de acolher os mais variados projetos e ações culturais que já se desenvolviam, escondidos, Brasil afora. Era o início de uma mobilização nacional em torno desse ainda incipiente programa para acultura, com vistas a uma mudança radical nas políticas públicas de cultura para o Brasil. Foi nesta linha de ação que se

ampliou o diálogo com a sociedade brasileira, com a progressiva integração das atividades dos Pontos de Cultura a outras esferas de atuação do Governo Federal, como projetos de saúde, saneamento, educação, meio ambiente, desenvolvimento sustentável e economia solidária, em áreas indígenas e quilombolas, comunidades ribeirinhas, ciganas e outras, sem contar o seu impacto no meio urbano. Essa mobilização social através da cultura mostrou-se essencial para os grandes projetos do governo, revelando a importância do revigoramento de núcleos de criação cultural que eram pontos de energia adormecidos, mas que podiam ser despertados através de um olhar capaz de desescondê-los, torna-los visíveis, dando-lhes o devido reconhecimento. O caminho tomado por esta política cultural durante o governo Lula não foi o de propor ações de cima para baixo. Via-se ali um gesto novo que s e contrapunha em grande medida às práticas da maioria das políticas públicas de cultura vigentes por décadas no Brasil: a do “fazer para”.

As políticas de cultura são separáveis do dinamismo da própria cultura. A gestão cultural passa pela institucionalidade do risco, não vai contra o fato de se correr riscos. Isto é significativo, pois, caso contrário, entramos no sistema “preto e branco”, onde a política existe apenas como letra morta escrita no papel e dificulta as múltiplas expressões culturais.

Partindo desse pressuposto, de a gestão da cultura terá que ser construída a partir do "fazer junto", do "fazer com", em detrimento de um mero "fazer para", que segundo Teixeira Coelho (2008), sendo dever do Estado criar "condições, possibilidades para que os fenômenos culturais surjam”, (idem:22).Deste modo, a institucionalidade adquire tanto mais força política quanto mais possa criar coesão social, na medida em que for descentralizada e negociada com outros agentes sociais. Neste caso, a cultura é vista como criação da própria sociedade, e o acesso aos seus bens passa a ser vivenciado como direito de cidadania, cabendo ao Estado intervir apenas para garantir o seu reconhecimento e exercício.

A implementação de políticas culturais está atravessada, portanto, pela tensão entre dois pontos de vista sintetizados na oposição entre “fazer para” e “fazer com”. Essa tensão decorre da distância entre o que a administração pública – ou quem quer que ocupe o lugar de gestor – planeja para a gestão da cultura, e o modo como essa gestão é de fato implementada no dia a dia. Embora uma política de cultura que se pretende democrática e participativa seja aquela em que o “fazer para” não se separa do “fazer com”, como aspectos complementares de

um mesmo processo de duas faces, nem sempre é fácil conciliar a lógica própria a cada uma delas: a lógica do Estado, no caso de se tratar de uma política sob gestão governamental, como administração pública (mas os desafios seriam os mesmos para um gestor privado), e a lógica da ação cultural no dia a dia do trabalho de gestão da cultura. Ambas as lógicas, porém, devem combinar-se em uma figura única, o gestor da cultura, interferindo em sua ação com exigências próprias e por vezes contraditórias.

É a lógica da administração que exige o planejamento, Mas, por certo, o que se planeja não é, necessariamente, o que ocorrerá no futuro. Se um programa ou projeto cultural for planejado, será para que se tenha a ideia de uma ordem a orientar os passos de sua implantação, mas é preciso saber que, em se tratando de cultura, os fatos nem sempre vão ser como o que foi planejado. Pois se verdadeiramente houver um fato cultural real, como uma força viva, ele sempre encontrará brechas para sair pelos caminhos não planejados. Isso se observa com frequência na execução de políticas de cultura, pois, muitas vezes, o melhor planejamento é aquele que foi preciso refazer para integrar um caminho novo, que não estava previsto. É então que se percebe a função da gestão cultural como prática estruturante para se seguir este novo caminho, porque isso exige uma decisão a ser tomada num momento dado, sobrepondo-se ao que fora previsto e planejado. A gestão torna-se fundamental por ser solidária do próprio tempo da cultura, e não do tempo do planejamento administrativo, restrito aos seus procedimentos burocráticos.

No dizer de Teixeira Coelho (2008), isto serve para "deixar visível a cultura como ação, e requer um esforço metodológico suplementar, algo que frequentemente não se consegue e ainda mais frequentemente não se quer conseguir”(idem :23). É a programação de acordo com a dinâmica da cultura que é capaz de contemplar outras tendências, ganhar formas distintas, seguir caminhos variados, integrando diferentes modelos de ação. Isso mostra que, quando bem observadas, as práticas culturais podem mudar a forma de gestão e administração da cultura, trabalhando de acordo com o que foi indicado pela própria experiência. Isso é o que permite, quando necessário, mudar as regras do jogo.

As regras do jogo são aqui definidas como o modo de operação da ação estatal, mas em um sentido bem específico, referido a um fazer cultural que se integre à dinâmica da cultura, interagindo com outras formas de produção

cultural e, sobretudo, atuando de forma mais flexível e integradora, ou seja, como uma institucionalidade que possa se adaptar. Certamente, a política de cultura precisa de institucionalização, mas é necessário também que dê espaço e apoio a fazeres autônomos e, sobretudo, dê saídas àqueles setores culturais que resistem menos a esta institucionalidade que, de certa forma, aprisiona e precisa de respiros. Há setores culturais, como o das chamadas culturas tradicionais e populares, que são avessos à institucionalização, mas que são importantes para o processo de integração da dinâmica cultural, e que por esta razão precisam dialogar com outras formas de expressão cultural, evitando a estagnação. No dizer de Rubim (2011): "A cultura, sob pena de estagnação, precisa interagir com outras culturas, e emerge assim outro momento do fazer cultural: o intercâmbio e a cooperação." (idem: 108). É neste sentido que a institucionalidade da cultura não deve ser aprisionadora, mas promotora se diálogos que ampliem o âmbito de sua ação, ao se articular com a sociedade.

Mas, será que caberia ao Estado criar um plano estratégico de cultura? Cabe a ele fazer cultura? Uma das questões que foram colocadas em relação ao Plano Nacional de Cultura do MinC, por exemplo. Sem dúvida, não se pode esquecer aqui as colocações de Marilena Chauí sobre a racionalidade política que está por trás da escolha de uma política de cultura, nem os interesses por ela contrariados que, inevitavelmente, irão sustentar a sua crítica. Mesmo assim, provocaria outras reflexões acerca dos desafios para se elaborar um plano estratégico no sentido concreto de afirmar que formular políticas públicas para a cultura pode ser, também, produzir cultura.

Um "plano estratégico", na gestão cultural de um município ou mesmo de um bairro, por exemplo, pode apresentar linhas de ação cultural com a pretensão de se alcançar certos objetivos. O que se observa é que tal estratégia poderia ser um fracasso por se tratar de uma proposta inicialmente fechada, e que a política de cultura careceria de uma dinâmica própria, que fosse além de um planejamento cuidados e objetivamente elaborado. Mas, inversamente, estas questões, de certa maneira, também podem alimentar dúvidas quanto à eficácia de um plano de cultura que fuja aos padrões tradicionais, aqueles que se sustentam na forma objetiva e dentro de um planejamento clássico, fechado.

Essas questões, por sua vez, suscitam outras inquietações: seria o caso de se convocar debates públicos para a apresentação de um plano estratégico

para o desenvolvimento de algumas ações culturais, na cidade ou no bairro, no caso desse suposto contexto menor a que nos referimos? Mas como se dariam essas apresentações públicas? A ampla divulgação do plano para os artistas locais, os representantes da sociedade civil, os sindicatos, os grupos culturais tradicionais da cidade ou do bairro, poderá ser um fracasso. Estariam garantidos, nessa forma de divulgação adotada, os instrumentos necessários para se elaborar um planejamento estratégico? Quais seriam estes instrumentos? Talvez essa ideia se afine mais com um modelo de um planejamento tradicional, que poderia ter sido feito também sem essa divulgação. A questão não é reificar uma proposta, não é dizer: “isto vai ser assim”. O possível fracasso talvez tenha a ver com o fato de não se ter aberto mais o debate em torno das decisões antes de serem elas tomadas, por meio da consulta pública que, no decorrer de um processo posterior de participação que assim se convoca, irá mostrar que o diálogo com a sociedade é condição indispensável a se formular uma política cultural, no sentido de que toda política cultural não pode deixar de expressar aspectos essenciais da cultura d aqueles a quem se destina, sejam eles os habitantes de um bairro, uma cidade ou todo o povo de uma nação.

Assim, cabe lembrar o que escreveu Rubim (2011) sobre a elaboração de um plano de cultura ou a criação de um sistema cultural: "Um sistema cultural não pode ter vigência sem que a cultura (criada, difundida, preservada, distribuída e intercambiada) seja submetida ao crivo da discussão e avaliação pública.” (idem: 108) Com esta perspectiva, o debate público sobre a criação de um sistema cultural baseado na experiência da vida cotidiana o qual, denomino por “ausculta social”, e a consulta constante por exemplo, aos analistas, críticos, pesquisadores das questões abordadas nas atividades artístico-culturais.

É claro, porém, que mais uma vez não se poderia esquecer aqui a racionalidade política evocada por Chauí, referindo-se ao fato inescapável da divisão social e do conflito em torno de interesses de classe antagônicos, e que faz de toda decisão sobre políticas de cultura e gestão cultural em diferentes âmbitos e graus de abrangência, uma luta política. Entretanto, uma gestão cultural que toma decisões políticas sobre, por exemplo, a realização de um festivalde música eletrônica, precisa traçar objetivos claros para alcançar o resultado desejado, uma escolha indiscutivelmente válida, pois, afinal de contas, não se pode falar de um festival de música em que não foram previstas questões técnicas, como qualidade do

equipamento de áudio, seus efeitos acústicos etc. Contudo, há de se verificar com qual finalidade se propôs esta realização, se não foi devidamente considerado ou dimensionado o seu público alvo. Ou seja, pode-se constatar que se tratou de uma decisão política tomada a partir da ótica da produção e não do público. Está em questão, portanto, uma das dimensões da atuação do gestor cultural que diz respeito a sua capacidade de entender os processos criativos e sociais. Assim estaria cumprindo o seu compromisso político respondendo às exigências públicas a que deve responder como, por exemplo, a valorização do patrimônio cultural, dando chances, assim, a um debate em torno das trocas culturais, com sensibilidade para a diversidade das expressões da cultura e capacidade de assumir a gestão da divergência de opiniões. Para Rubim (2011)," a discussão anima a vida cultural; legitima, questiona e critica ideias, práticas e valores; possibilita trocas culturais" (idem: 108). Deste modo, o envolvimento das pessoas na construção de ações culturais e práticas sociais a elas associadas constitui um amálgama crítico e solidário, aberto ao entendimento d os processos de mudança incessantes da sociedade e das trocas culturais constantes no mundo atual. Encarregar-se da gestão cultural significa então reagir a essas mudanças contínuas, percebê-las e avaliá-las, para decidir sobre as ações a serem realizadas.

Tais práticas podem ajudar a abrir novas perspectivas de criação e fruição da cultura e garantir às pessoas o respeito ao seu patrimônio cultural e o direito à sua própria criação, dentro do hibridismo da cultura contemporânea. Embora a gestão da cultura possa se centrar na administração de planos e programas deacordo com os recursos disponíveis, é essencial também o engajamento dos gestores no incentivo à participação daqueles a quem direciona as suas ações, com vistas à interação com os diferentes segmentos da sociedade e à integração no seu ambiente social. Na verdade, como afirma Chauí"(2006), o direito à participação nas decisões de política cultural é o direito dos cidadãos de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso como a produção de cultura pelos cidadãos" (idem:138).

Um elemento que chama atenção no argumento de Chauí é o das cifras orçamentárias destinadas à cultura. Por exemplo, pode-se alocar na distribuição orçamentária uma quota específica a pequenos segmentos culturais onde se encontra maior liberdade de criação. Para um gestor, esta é uma questão muito sensível. Nunca ficará aborrecido com percentuais elevados ou pelo menos

significativos na execução orçamentária, mas também ele define as regras na destinação dos orçamentos a fim de garantir o funcionamento da própria gestão.

A cultura não somente se constitui de tradições, ela também renova e provoca. Nela convivem o efêmero e o antigo, a tradição, a inovação e a provocação. É um cenário que obriga a observar os fatos levando em conta tal hibridismo e ambivalência. Pode-se dizer que não há arte ou criação sem cultura, embora possa haver cultura sem arte ou criação. Arte, cultura e criação parecem ser, ao longo da história, partes indissociáveis umas da outras, podendo em diferentes momentos assumir uma função conservadora ou transformadora .A definição de cultura da UNESCO[1], divulgada a partir da conferência do México de 1982 e depois retomada em Estocolmo, em 1998, afirma que "a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças dos diferentes povos". Esta declaração da UNESCO, aprofundada em várias Conferências Gerais posteriores, serviu de base à definição das políticas culturais do MinC, a partir de consolidar o entendimento da cultura como uma trama de processos em que se elabora o significado das estruturas sociais, as quais são reproduzidas e transformadas constantemente.

Constitui um exemplo de gestão de uma política governamental de cultura que estabeleceu um conjunto de regras e normas. O que não é novidade pois, de alguma forma, é necessário regular até mesmo o que pode causar incorridos, como no aviso "Proibido fumar" ou "Favor desligar os celulares". Esses avisos são a garantia para as relações de convivência. Faz, portanto, parte das regras do jogo que podem ser estabelecidas em conjunto porque se possa alcançar determinados objetivos na gestão pública de cultura, desde os mencionados acima, até outros mecanismos para a construção de consensos sociais. Quanto maior for o âmbito da atuação de um gestor da cultura, tanto maior será a necessidade de se afinarem os critérios da regulamentação.

Daí, a questão: como se forma um gestor de cultura? Relaciona-se uma formação universitária específica ou decorre da experiência prática adquerida

[1] UNESCO, Relatório Brunschwig do Grupo de Trabalho preparatório à Conferência sobre Cultura e Desenvolvimento Sustentável, Estocolmo, 1998.

através de anos envolvido numa posição administrativa? A reflexão sobre essas questões apontam para o fato presença de pessoas afinadas com a problemática da diversidade e pluralidade cultural que existe na sociedade.

Mas nesse ponto entra uma questão dos patrocínios que, no Brasil, aciona os investimentos privados através de Incentivos fiscais, quando estes se transferem recursos, de preferências para certos segmentos sociais. Isto parece antes um subterfúgio que uma solução, desviando a elaboração de um a política pública para a cultura, onde estejam minimamente, garantida cifras orçamentárias e verbas destinadas às atividades artístico-culturais. Em grande medida, a renúncia fiscal tem contribuído para a realização de grandes eventos ou espetáculos e mesmo para o desenvolvimento de projetos artísticos e culturais significativos. Mas é possível também ser trocada por uma política cultural capaz de ampliar o âmbito e o modo de atuação do Estado na área da cultura, não obstante, não seja sua função dirigir a criação e a produção cultural na sociedade. Esta afirmação, de sentido genérico, não significa, porém, que o Estado não possa intervir na cultura, pois há situações e contextos nos quais se deve, sim, promovê-la. Quando atividades artístico-culturais têm dinamismo suficiente para se sustentar por si mesmas, é bom que o Estado assuma a responsabilidade de não entrar em concorrência com o que está funcionando, sob a égide do mercado. Mas pode, sim, apoiar as chamadas tendências culturais, em contraposição ao poder do mercado que domina a cultura mainstream, ou seja, ajudando naquilo que o mercado não apoia. Trata-se de um movimento oposto ao que ocorre com relação ao território ou setores sociais mais carentes, mas que vai no mesmo sentido: o Estado deve ajudar as regiões onde as atividades culturais não têm apoio do mercado, ou aqueles setores culturais marginalizados que não podem contar com patrocínio individual para suas iniciativas.

Gerar e facilitar capacidades de gestão de políticas culturais, atualmente, tornam-se fundamentais para promover atividades culturais e para desenvolvimento de muitos setores da vida social. É preciso considerar as múltiplas interfaces da cultura e o papel educativo de equipamentos culturais, tais como: salas de espetáculos, de cinema, de exposição, etc.

Fala-se muito de equipamentos culturais e da necessidade da sua descentralização, mas geralmente se esquece de que a melhor forma de descentralização na política cultural talvez seja o apoio a quem atua diretamente em

um dado local, pois muitas vezes, os equipamentos substituem a criatividade. Em Itapecerica da Serra, uma das experiências relatadas neste estudo, houve um autêntico laboratório de criatividade, não pelo fato de haver equipamentos culturais, mas pela política de promoção de diálogos com seus moradores a partir dos seus próprios locais de moradia, lazer, trabalho, dentre outros.

Esta foi também uma proposta projeto do MinC. Conforme registra Calabre (2009), "foi ao longo da primeira gestão do ministro Gilberto Gil e do ministro Juca Ferreira que algumas medidas foram tomadas para buscar diminuir o processo de concentração regional e setorial, e uma delas foi o investimento em processos de seleção de projetos por meio de editais" (idem: 122).

Nesse sentido, Calabre (2009) lembra ainda, que, dentro da gestão do ministro Gil, foi realizada a "1ª Conferência Nacional de Cultura" (CNC), que constituiu uma inovação no campo da participação social ampla", mostrando, além disso, que as conferências municipais, estaduais e interestaduais que precederam a Conferência Nacional "possibilitaram, em todas as regiões do País, a instalação de diferentes espaços de reflexão e debate sobre a situação da cultura no Brasil." (idem: 122). A questão cultural extrapola uma radiografia dos elementos a serem administrados, mas abrange um processo de diálogo crítico entre o conjunto de atores e atrizes sociais envolvidos. Compreender essa dinâmica constitui uma atitude fundamental do gestor de cultura que deveria estar sempre aberto às incertezas que promoveu cultura.

A importância dos espaços em que convivem diferentes expressões culturais e se abrem às trocas que elas proporcionam se evidencia em seu contraste com a capacitação dos espaços culturais tradicionais, como teatro, museus e centros culturais. São eles que permitem articular suas atividades com a de outros espaços pouco convencionais onde se produzem intensas manifestações culturais, como, por exemplo, a rua. Os chamados movimentos de rua são cada vez muito importantes nesse processo, ao abrir outras possibilidades de convivência social de troca e de saberes e experiências. A ocupação das ruas, praças e outros espaços não convencionais forma outra realidade cultural, distinta daquela dos espaços clássicos, e onde o convívio acaba por criar um sentido de identificação e pertencimento. Cidades com projetos de políticas públicas de cultura capazes de contemplar novas identidades criam condições para o surgimento de diálogos

interculturais importantes na construção de projetos culturais plurais que ultrapassariam a concepção dos espaços clássicos tradicionais.

Desse modo, um gestor cultural ou produtor da cultura confronta-se as suas próprias representações da realidade com as demais, apropriando-se técnicas, processos e modos de pensar mais amplos o que acabaria por gerar, por exemplo, diversas, paisagens imaginárias para uma cidade. Se passaria, então da cidade do conhecimento para a cidade do reconhecimento, tendo em vista a diversidade cultural que se tentou atender nas duas experiências relatadas nesse estudo.

Vale ressaltar, numa tentativa de síntese, que a atuação de um gestor da cultura compreende muitas dimensões que se evidenciam nos processos pelos quais a cultura pode ser vista sob seus diferentes aspectos, como objeto de produção, divulgação, fruição e administração e gerenciamento. Portanto, o gestor cultural deve ser capaz de enfrentar os desafios que essa realidade lhe impõe, e aprender a adaptar-se a ela, a partir de algumas competências que lhe cabe demonstrar. A gestão deve ser entendida e avaliada pela sua capacidade de estabelecer estratégias e política de desenvolvimento de uma organização,atribuindo e definindo objetivos e finalidades claras a serem atingidos nos mais variáveis projetos culturais, mediante a combinação dos recursos disponíveis (humanos, econômicos, materiais, etc.) com a capacidade de aproveitar as oportunidades do contexto social.

As questões aqui levantadas representam algumas das preocupações que se apresentaram ao pesquisador, ao se envolver como protagonista de duas experiências de gestão cultural são tematizadas a seguir.

2. A EXPERIÊNCIA DE ITAPECERICA DA SERRA

2.1. ITAPECERICA DA SERRA: DE ALDEIA A MUNICÍPIO

Os primeiros registros existentes em livro sobre Itapecerica da Serra estão nos escritos do padre Manoel da Fonseca, texto redigido em 1752, intitulado "A vida do venerável padre Belchior de Pontes", conforme Shelard (1999:9). Nestes escritos, consta que a terra, sede do Município de Itapecerica, foi doada por Fernão Dias e sua mulher, Inês Camacho, aos padres da Companhia de Jesus no século XVI. Itapecerica da Serra tem sua origem a partir de um aldeamento de índios, quando, entre agosto e setembro de 1562, foram criados postos em diversas cidades paulistas, com o objetivo de instalar uma defesa avançada para que não houvesse ataques de outros grupos indígenas hostis aos Padres da Companhia. Entre as cidades atuais que foram instaladas depois nesses postos avançados destacam-se: Carapicuíba, Embu, Guarulhos e Itapecerica da Serra, além de São Miguel Paulista, bairro da cidade de São Paulo.

Em 1689, a capela de Itapecerica contava com mais de 900 pessoas sob a proteção do Padre Diogo Machado, da Companhia de Jesus. O núcleo da população indígena foi consideravelmente aumentado com a vinda da maior parte dos indígenas que habitavam a aldeia de Carapicuíba, trazidos por Afonso Sardinha e doutrinados pelo Padre Belchior de Pontes.

Em 1827, com a imigração alemã para esta região custeada pelo governo brasileiro, o aldeamento indígena foi transformado em colônia, através do Aviso do Ministério do Império de 08 de novembro do mesmo ano, tendo sido implantado um primeiro marco para o desenvolvimento da região. Houve entre os habitantes locais e os alemães fácil identificação e sentimentos amistosos em todos os sentidos, e ainda hoje se encontram vários descendentes dessa fusão de raças. Posteriormente, a chegada dos japoneses, a maioria se dedicando à lavoura, muito contribuiu para o progresso da região e para o seu crescimento demográfico. Em 20 de Fevereiro de 1877, através da Lei Provincial nº 18, Itapecerica foi elevada à Freguesia e em 08 de maio do mesmo ano, através da Lei Provincial nº 33, foi elevada à categoria de Vila, com o mesmo território e divisas que possuía, desmembrando-se de Santo Amaro e conseguindo finalmente sua emancipação política e administrativa. Ainda em 11 de Novembro de 1877 foi instalada a primeira Câmara Municipal.

Em 19 de Dezembro de 1906, através da Lei Estadual nº 1.038, Itapecerica foi elevada à categoria de cidade. De acordo com o Decreto Lei Estadual nº 14.335, de trinta de Novembro de 1.944, passou a chamar-se Itapecerica da Serra, e o acréscimo da palavra “Serra”, deve-se ao fato de existir no Estado de Minas Gerais, uma cidade homônima; outra razão é a da sua localização, por estar na Zona de Fisiografia de Paranapiacaba.

Em 1.959 pela Lei nº 5.285, de 18 de Fevereiro, fruto de estudos de descentralização da Justiça, foi criada a Comarca de Itapecerica da Serra, composta pelos Municípios de Embu, Embu-Guaçu, Taboão da Serra, Juquitiba e Itapecerica da Serra, que é a Sede da Comarca.

Itapecerica é uma palavra de origem tupi e significa: Monte granítico, de encostas lisas e escorregadias, daí a identificação de “Pedra Lisa Escorregadia”. Itapecerica da Serra representa um dos 39 Municípios que compõem a RMSP (Região Metropolitana de São Paulo) e posiciona-se na região sudoeste da RMSP; seus limites administrativos fazem divisa com os Municípios de Embu e Taboão da Serra ao Norte, Cotia a oeste, São Lourenço da Serra e Embu-Guaçu ao sul e São Paulo a leste, como mostra a figura abaixo.

Figura 1- Itapecerica da Serra e municípios vizinhos

Os principais acessos à sede do Município são a Rodovia Régis Bittencourt (BR111) na altura do km 235 e a Estrada de Itapecerica (SP 228), que liga esta cidade ao bairro de Santo Amaro, na zona sul do Município de São Paulo, com o qual partes de ambos os Municípios estão conurbadas.

A população, de acordo com dados da Prefeitura Municipal, é de 129.685 habitantes numa área de 151,458 km², sendo 64.101 homens e 65.584 mulheres. A maioria desta população é residente na área urbana, totalizando pelo Censo de 2000 um total de 128.327 e em área rural um total de residentes de 1.358 habitantes, o que resulta numa densidade demográfica de 856,01.

Pelo Censo (IBGE) de 2000, o Município perfaz um total de 102.140 habitantes com 10 anos ou mais de idade e, deste total, 93.934 são alfabetizados, representando 92%. O Município contava com 42 estabelecimentos de ensino pré-escolar, 63 de ensino fundamental e 25 de ensino médio. Na área de saúde, o Município conta com 05 unidades, sendo deste total 02 hospitais. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH-M) é 0,783, referente ao ano de 2000.

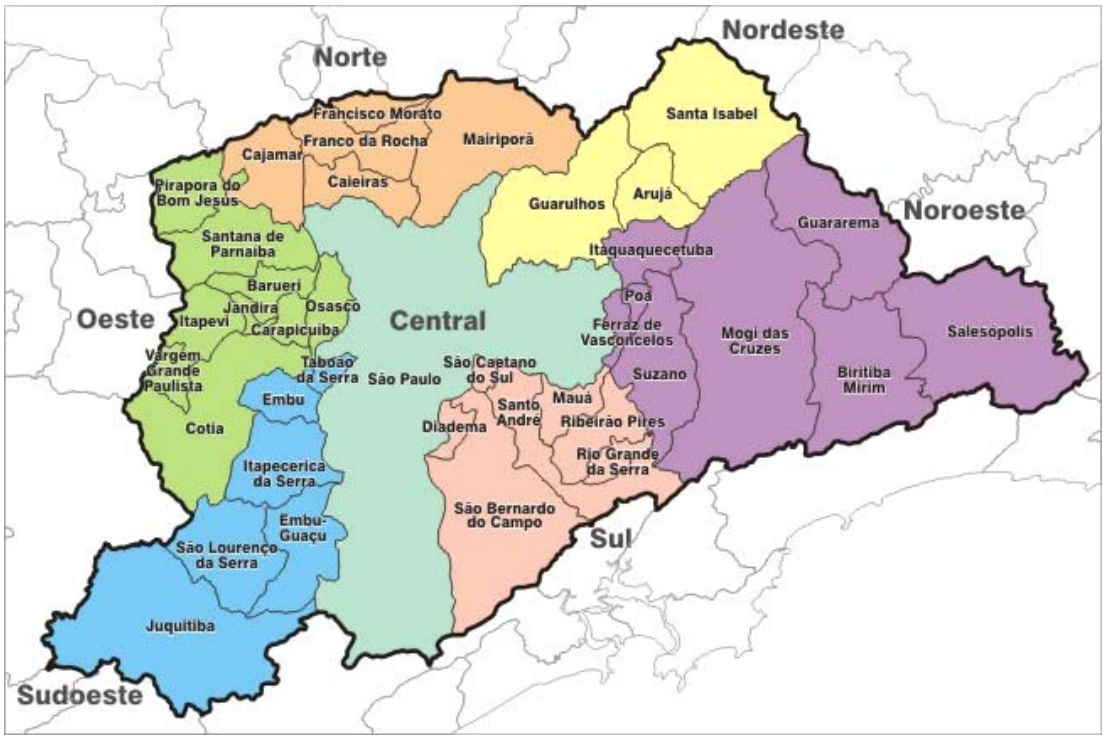
O Município de Itapecerica está subdividido em 34 bairros, tendo como característica geográfica o fato de alguns deles serem compostos de aglomerados isolados e não contínuos à sede do Município. Uma boa parte desses bairros está conurbada à periferia sul da cidade de São Paulo, outros apresentam características de bairros rurais, aos quais se seguem áreas de pequenas propriedades.

A sede do Município, por sua vez, tem uma história enraizada em seus primeiros administradores públicos, notadamente oriundos dos donatários da terra que foi se passando aos seus herdeiros e, com ela, a hegemonia do poder. Assim, a sede do Município, historicamente, era conhecida por uma identidade própria, vinculada a esta hegemonia e por assim ser, até os dias atuais, o local onde estão os habitantes mais antigos da cidade. Essa dimensão municipal diversificada, mas que ao mesmo tempo registra um crescimento maior da área de "periferia", além de apresentar vários problemas, como infraestrutura precária de transportes, escola, habitação, calçamento das ruas, coleta de lixo e esgotos, registra a violência como um dado central no cotidiano das pessoas, ameaçando-as com ações concretas de estupro, roubo, assassinato.

Além desses aspectos, os bairros se caracterizam como "bairros dormitórios", condição presente também na rotina de seus habitantes: trabalho, transporte, volta à casa. Durante as entrevistas com os moradores, por ocasião da implantação de um projeto cultural que se tornaria conhecido como Barracões Culturais da Cidadania, a televisão foi majoritariamente mencionada como forma de lazer e de informação, enquanto a rua e os espaços como bares ou futebol de várzea, entre outros, continuam a ser até hoje sempre referidos como locais onde se manifestam a violência, as gangues, as “bocadas”. Em relação à sede central do Município, há a mesma apreensão, isolamento e a inexistência de outras formas de diversão que não seja a televisão. A presença das igrejas, evangélicas, sobretudo, é contraponto a um crescente sentimento de que a violência ameaça a vida das pessoas.

Itapecerica da Serra faz divisa com a cidade de São Paulo, a sudoeste, na altura do bairro de Campo Limpo. Esta vizinhança com a cidade global confere à Itapecerica algumas vantagens e muitos problemas. Até os 90 anos de sua existência, Itapecerica da Serra foi uma cidade pequena e pacata, com apenas 20 mil moradores, em 1970. Nessa década, o crescimento da metrópole atingiu todos os Municípios próximos, e Itapecerica, em dez anos, quase triplicou sua população. Nas duas décadas seguintes, continuou recebendo migrantes e paulistanos à procura de moradia, atingindo 85 mil habitantes em 1990, e 129.685 mil em 2000. Nesse período, mesmo tendo uma redução no ritmo, a cidade continuava com uma taxa de crescimento anual de 4%, bem maior do que São Paulo (com 1,4%) ou Embu e Taboão da Serra (taxas abaixo de 2%). O seu vizinho Embu-Guaçu apresentava neste mesmo período a maior taxa de crescimento entre os 39 Municípios metropolitanos, com 7,6%. A Figura 1, abaixo, ajuda a visualizar o Município de Itapecerica da Serra na Região metropolitana de São Paulo.

Figura 2 – Região Metropolitana de São Paulo



O rápido crescimento, baseado em migrantes jovens, se traduzia numa pirâmide etária correspondente. De acordo com o Censo de 2000, 42% da população tinha até 19 anos e apenas 3%, mais de 65 anos - como comparação, a cidade de São Paulo tinha 6,4% de idosos. A tabela 1 mostra a distribuição da população residente em 2001, em Itapecerica da Serra, por sexo e faixa etária.

Tabela 1 – Distribuição da população de Itapecerica da Serra por sexo e faixa etária.

Faixa Etária – Quinquenal	Homem	Mulher	Total
00 a 04 anos	7.087	6.972	14.059
05 a 09 anos	6.713	6.568	13.281
10 a 14 anos	6.896	6.772	13.668
15 a 19 anos	6.970	7.154	14.124
20 a 24 anos	6.531	6.827	13.358
25 a 29 anos	6.082	6.361	12.443
a 34 anos	5.740	5.705	11.445
35 a 39 anos	4.708	5.084	9.792
40 a 44 anos	4.164	4.282	8.446
45 a 49 anos	3.438	3.490	6.928
50 a 54 anos	2.543	2.418	4.961
55 a 59 anos	1.638	1.645	3.283
60 a 64 anos	1.165	1.208	2.373
65 a 69 anos	751	880	1.631
70 a 74 anos	496	624	1.120
75 anos e mais	523	790	1.313
Total Geral da População	**65.445**	**66.780**	**132.225**

Fonte: Fundação SEADE

Os dados apresentados na tabela acima indicam que em, 2001,homens e mulheres na faixa etária de 0 a 14 anos eram 41.008 da população geral residentes em Itapecerica da Serra, ou seja, 31%; e na faixa etária de 15 a 29 anos eram 39.925 da população geral, ou seja, 30,2%. Toda área do município faz parte da Bacia do Guarapiranga. Portanto sofre as restrições da legislação de proteção aos mananciais. Por um lado, proliferam os loteamentos clandestinos, dificultando a regularização da posse do imóvel de milhares de compradores que construíram suas próprias casas, o que afeta as receitas da Prefeitura, que tem menos da metade dos imóveis do Município cadastrados, até os dias atuais.

Por outro lado, em virtude das restrições à instalação de indústrias poluidoras, menos de um terço da população economicamente ativa encontra emprego na cidade, obrigando a maioria dos trabalhadores a se deslocarem para São Paulo e arredores. Esta maioria participa menos da vida da cidade, e também faz compras onde trabalha. Como resultado, existem menos oportunidades de compras na cidade, e os demais moradores também têm de comprar ou procurar diversão fora.

A baixa atividade econômica, associada a baixos indicadores educacionais, levava a cidade a um índice de desemprego maior do que na metrópole e uma população com baixos rendimentos. Pelo Censo de 2000, a renda média dos

responsáveis pelos domicílios, de 4,8 salários mínimos, era a metade da média de São Paulo. 43% dos responsáveis ou não tinham renda, ou ganhavam menos de dois salários mínimos mensais. Menos de 2% dos responsáveis pelos domicílios recebiam mais de 20 salários. A concentração dessas poucas famílias de maior renda em poucas áreas mais nobres da cidade produzia bairros inteiros, como o Jardim Jacira, com cerca de 40 mil moradores, composto apenas de famílias de baixa renda.

Sabemos que as causas da violência, dos homicídios e da disseminação do tráfico de drogas são múltiplas; mas faltam estudos que apontem os motivos da cidade de Itapecerica da Serra assumir a situação de Diadema - tida nesse período como a mais violenta da grande Sã Paulo – como da condição de cidade mais violenta da metrópole paulistana, tendo, em 2001 mais de 105 homicídios por cem mil habitantes.Além de Itapecerica da Serra, as suas cidades vizinhas - Embu das artes e Taboão da Serra - também superaram Diadema, mas com taxas inferiores a 100 homicídios por cem mil habitantes. Um representante da Secretaria estadual de Segurança pública, atribuía em 2001, em reportagem da *Folha de São Paulo,* essas taxas ao "aumento da população flutuante", provocado pelas obras do Rodoanel, hoje concluídas, e a pouco provável "guerra entre empresas de vigilância privada". Mas tais fatores, se tiveram alguma influência, tampouco responderiam integralmente pelo grande aumento das mortes violentas.

2.2. Do Departamento de Cultura à Secretaria Municipal de Cultura: O projeto "Barracões Culturais da Cidadania"

A ideia de criar o projeto "Barracões Culturais da Cidadania" nasceu a partir de um convite feito em 1997 pela administração municipal de Itapecerica da Serra que então se iniciava, para a implantação de um projeto de desenvolvimento cultural para o Município. O objetivo do prefeito eleito era de apresentar à cidade um projeto que viesse de encontro aos anseios da população e que contribuísse para a implantação de políticas públicas com a efetiva participação popular. Este postulado fazia parte do compromisso da coligação partidária entre o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), representado pelo então prefeito eleito, e o PT (Partido dos Trabalhadores) pelo seu vice prefeito. Vale dizer que a composição do governo

estava alicerçada em uma ampla composição partidária entre o PV (Partido Verde), PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), PSB (Partido Socialista Brasileiro) e o Pc do B (Partido Comunista do Brasil). A força desta coligação se estruturou com a plena participação da sociedade civil e das diversas representações sociais do Município (igrejas, Sociedades Amigos de Bairros, artistas, Clubes de Mães, grupos de jovens), e o projeto foi sendo gerado a partir de trabalhos que envolveram desde a militância, a experiência de intervenções com grupos da população em diversas regiões do Município, até as instituições públicas governamentais, a Câmara de vereadores e as Secretarias Municipais. Um comprometimento político e o entendimento amplo do papel da cultura na gestão da cidade precisariam estar ancorados em suporte institucional que garantisse, minimamente, a sua sustentação política.

Para tanto, o entendimento da cultura como espaço de atuação deveria estar presente no desenvolvimento das ações realizadas e acumuladas durante a trajetória do projeto. E por se considerar que o Departamento de Cultura definiria o modo de vida e, portanto, das relações dos grupos sociais, esse departamento deveria ser entendido como o contexto de todas as formas de manifestação da sociedade. Entendíamos que o projeto cultural era uma forma de integrar essas manifestações e as pessoas nelas envolvidas, além de ter a arte como elemento agregador de um amplo projeto social. Assim sendo, com base nesta definição, entendíamos que um projeto de intervenção na esfera da cultura pretenderia influir no contexto da vida e da atuação das pessoas em suas diferentes trajetórias. Como eixo do projeto, tomou-se a "arte" que, como área privilegiada de desenvolvimento da expressão, sensibilidade e criatividade, foi um elemento catalisador desse processo. Assim,no ano de 2001, passamos a se pleitear a transformação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação em Secretaria autônoma, com orçamento e quadros próprios, ainda que atuando em estreita relação com a educação.

Foi marcante na formulação do projeto o seu conteúdo social, tanto por envolver a cultura como meio de mobilização dos grupos sociais, representados pelas lideranças comunitárias locais, como em relação ao produto dessa intervenção na sociedade. Tais grupos, tomando os próprios objetivos que foram sendo explicitados através das ações que empreendiam, contribuíram para o desenvolvimento das potencialidades de Itapecerica da Serra, para integrar o

Município ao Estado de São Paulo e ao resto do Brasil, de modo a fazê-lo deixar de ser sinônimo de Município detentor de altos índices de violência urbana e tornar-se respeitado pela riqueza e diversidade da sua cultura.

Ancoradas nessas ações, as articulações políticas se deram de forma permanente, junto a Câmara Municipal, ao Executivo e a sociedade como um todo, na intenção de transformar o Departamento de Cultura em Secretaria de Cultura. Para que isso fosse possível, era preciso que se aprovasse uma lei que tivesse a concordância maioria dos vereadores. Quanto à sociedade, a articulação se deu em torno não só da transformação do Departamento em Secretaria, o que já era muito importante, mas também do objetivo maior envolvido nesse pleito, que era o de fazer valer uma política de cultura com legitimidade política e garantias da participação popular nas atividades culturais e na vida da cidade. O movimento cultural articulado com todos os segmentos sociais de Itapecerica da Serra alavancou forças para que a referida lei fosse aprovada em duas votações unânimes, criando-se, assim, a Secretaria Municipal de Cultura. Uma Secretaria que já nasceu com uma política pública de cultura a partir de um organograma de cargos, funções através de concurso público, a criação do Conselho Municipal de Cultura e garantia de cifras no orçamento público municipal de, no mínimo, 1% ao ano.

A experiência de uma gestão pública de cultura através da implementação de um programa municipal que se desenvolveu no mesmo período em que os indicadores de violência se agravavam, entre 1997 a 2004. Esse programa chamado, na época, por Barracões", compreendia a atuação em espaços alternativos de desenvolvimento de políticas sociais adequadas ao convívio humano, principalmente entre os jovens, incidindo na redução da violência, pela sua característica de práticas educativas postuladas com base no processo de construção coletiva do conhecimento.

No período anterior ao da instalação do projeto Barracões, a cidade contava apenas com um coral formado em grande parte por pessoas da chamada Terceira Idade, e realizavam-se atividades de comemoração do aniversário da cidade. Havia ainda a conhecida Festa do Peão de Boiadeiro, uma banda de música de mais de cem anos, integrada por jovens de famílias tradicionais, algumas academias de dança e ateliês de arte, nos quais havia aulas de pintura, um cine-teatro desativado e uma biblioteca central.

A maioria dos equipamentos culturais estava, além disso, situada no centro da cidade, e os eventos também aí se concentravam. Os recursos quase inexistentes eram destinados aos "donos da cidade". Portanto, havia poucas atividades culturais incentivadas pela administração pública municipal e Departamento de cultura não tinha qualquer visibilidade ou importância no conjunto das políticas sociais locais. Algumas festas tradicionais da cidade, como a Festa do Divino, Folia de Reis, Carnaval, praticamente inexistiam ou estavam muito enfraquecidas e localizadas.

Quando se implantou o projeto "Barracões", em 1997, nem sala da administração havia para o Secretaria de Cultura. As dinâmicas culturais da cidade, embora existissem, os seus protagonistas não encontraram interlocutores na Prefeitura. Quando se conversava com as pessoas, ninguém tinha qualquer noção de como fazer, pois as atividades aconteciam no palco ou as pessoas iam para festivais que aconteciam fora da cidade. Na Prefeitura também não se sabia o que fazer para mudar essa situação e não havia verba orçamentária para atividades culturais.

A convivência social era baseada em redes primárias, ou seja, casa de amigos, ruas, igrejas, bares, onde não existe investimento público. Os bairros mais recentes eram discriminados por moradores mais velhos, pois lá estavam os novos moradores que ocuparam lotes ou construíram habitações precárias, ao lado dos índices de pobreza e da crescente violência.

A dinâmica cultural nesses bairros era promovida pelas igrejas, particularmente as evangélicas, que difundiam músicas e formavam bandas religiosas, e por um ou outro grupo de Hip Hop com presença na região. A população dos bairros participava de uma pequena atividade comunitária, como bazares e bingos para arrecadação de fundos para entidades como as SABs (Sociedades de Amigos de Bairro) ou as igrejas, que realizavam as festas juninas, fato talvez explicado pelas dinâmicas impostas pela violência. Vale reforçar que Itapecerica é uma cidade com 34 bairros onde se desenvolveu uma cultura da violência fortalecida pela presença do crime organizado, homicídios e desovas provenientes do tráfico de drogas, roubo de cargas etc.

A Festa do Divino, uma tradição cultural do bairro da Mombaça, passou a ser reerguida a partir de encontros e reuniões permanentes do Departamento de Cultura e algumas lideranças religiosas do bairro. Esta manifestação era tida como a principal matriz cultural regional, mas que nas últimas décadas havia deixado de

existir, segundo relatos dos moradores do bairro, devido à falta de incentivo municipal à segurança pública e ao desconhecimento por parte do poder público da importância desta manifestação cultural como integrante da cultura local.

Outra manifestação cultural que estava enraizada no Município era a Folia de Reis da família Gonçalves, uma tradição praticada por esta família há mais de cem anos no Estado de Minas Gerais e que, por razões da migração desta família ao Município, começou, no início dos anos 1980, a ser praticada em Itapecerica da Serra mas, pelas mesmas razões mencionadas com relação à Festa do Divino, deixou de se praticar no Município. O Departamento de Cultura, conhecedor da existência desta história, procurou o patriarca da família, o mestre Seu Zé Gonçalves, para buscar formas de ajudá-lo a retomar as atividades da Folia centenária. Foram realizados dezenas de encontros e debates com a família Gonçalves e pessoas do bairro que se interessavam em participar do grupo ou mesmo vê-lo de volta às ruas do bairro. O resultado desse processo foi, que em poucos meses, o grupo iniciou os seus primeiros ensaios e já no primeiro ano depois de recomeçado, em 1998, fez a sua primeira peregrinação na região, coroada com a grande festa do dia 06 de janeiro, dia de Santos Reis, em que ocorre uma confraternização com toda a comunidade.

Apesar de toda esta riqueza cultural, essas manifestações sofriam morte aparente e no início dos anos 1980, ganhava destaque a Festa de Peão de Boiadeiros em seu calendário anual de festas, deixando a responsabilidade a cargo do Departamento de Cultura. Entretanto, a concepção com que se realizava esta festa, na avaliação da gestão que se iniciava, não se adequava aos atuais objetivos, que estavam voltados para a construção de uma política de cultura alicerçada nos interesses sociais locais; e, certamente, estes não seriam os mesmos da Festa de Peão de Boiadeiro, que não se inseria neste contexto. A Festa de Peão de Boiadeiro era, basicamente, administrada por uma empresa contratada especialmente para este fim, e seu objetivo estava centrado na promoção de espetáculos musicais com fins lucrativos, que fugiam do controle e da gestão do Departamento de Cultura. Além disso, o direcionamento conceitual do evento entrava em conflito com atual gestão, o que levou o Departamento de Cultura a pedir ao Executivo a transferência desta festa para outro departamento, o de Turismo.

De acordo com o depoimento de um professor da rede municipal de ensino entrevistado em maio de 2003, "as associações de bairro são compostas por

algumas lideranças, mas não pela sociedade". Por outro lado, dizia ainda: "Faltam áreas de lazer, as pessoas são muito pobres, não têm o que fazer. É uma cidade imposta, não tem para onde ir. Quem quer se divertir tem que sair para a zona sul ou para outros lugares de São Paulo. As poucas opções de lazer foram fechadas em função da violência, como o som que os jovens faziam na praça, os bailes. Aqui também não tem Shopping nem cinema".

Nos últimos anos do Projeto Barracões, em decorrência do seu desenvolvimento, havia um gasto com cultura de cerca de 0,5 % do orçamento municipal. Se considerarmos os gastos totais da Secretaria de Cultura, chegaremos a 1,3 % do orçamento. Para termos um padrão de comparação, o orçamento aprovado da cidade de São Paulo em 2002 foi de 1,1% do total do orçamento. Na medida em que a maioria das prefeituras brasileiras não tem rubrica específica para a cultura, podemos concluir que Itapecerica da Serra se destacava então com o referido orçamento para o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais.

2.2.1. O ponto de partida: a busca do encontro

A cidadania, entendida como conjunto de direitos e deveres do cidadão perante o Estado, remete a um conceito que evoluiu, do século XVII ao XXI, de cidadania civil e política, para uma cidadania com base nos direitos sociais, que delega ao Estado a função de provedor dos meios e das instâncias que promovam o bem-estar social e realizem justiça e reparação no caso de agravos. Entretanto, a cidadania se relaciona não só com a regulação de direitos e deveres, mas pressupõe, para que tais direitos sejam compreendidos e usufruídos, a construção do sentimento de pertencer a um determinado local ou mesmo país. Provoca, portanto, intervenções na vida cotidiana a fim de se refletir sobre as relações sociais e as referências simbólicas que podem se tornar alternativas na formação dos vínculos sociais, sensibilidade, solidariedade e reciprocidade

Nesse sentido, a política cultural desenvolvida em nível local tem o significado de tornar o Estado, enquanto poder local da Prefeitura – por meio de parcerias com instituições de representação social, desde escolas e universidades até fundações e câmaras de fomento etc., internas e externas ao Município – um intermediário cultural na transformação do cotidiano e do curso de vida de seus cidadãos,

condição imprescindível para uma gestão pública de cultura. Trata-se, portanto, de uma gestão pública de cultura em Itapecerica da Serra implementada, antes pelo Departamento e, depois, pela Secretaria Municipal de Cultura, cujo projeto "Barracões" teve a efetiva participação da sociedade e o envolvimento de outros departamentos administrativos e institucionais da Prefeitura e de órgãos do Estado de São Paulo, empresas privadas e organizações da sociedade civil.

Tomando por base esse quadro, apresenta-se aqui o registro de ações que buscaram resgatar a história e as raízes de agentes culturais, moradores em diversos bairros que participavam das atividades culturais localmente desenvolvidas. Um dos pontos mais importantes desse processo se relaciona com as mudanças ocorridas na trajetória dos moradores participantes desse projeto,. Elas vão se transformando e se modificando não só nas suas perspectivas e expectativas, mas o próprio cenário da vida e do local em que moram.

O projeto cultural começou a ser implantado no ano de 1997. A administração demonstrava interesse em desenvolver um trabalho social que buscasse atender às demandas políticas, mediante a efetiva participação da população. Assim, criou-se a tentativa de abrir debates públicos para se pensar a efetivação de um projeto de desenvolvimento cultural para o município que, de fato atendesse aos anseios da população e que contribuísse para a adoção de políticas públicas nas diversas áreas de atuação municipal.

Inicialmente, como política governamental, foram estimuladas e introduzidas alguns pontos para um debate político a partir da prática de diálogos permanentes com a população dos bairros de Itapecerica da Serra. Foi então que se implantou como primeira experiência a realização da chamada “conversa em pé de calçada”. Trata-se de uma prática muito antiga, usada especialmente em zonas rurais dos Municípios brasileiros, marcadamente em cidades com menor número de habitantes e cujos moradores mantinham o hábito saudável desse tipo de diálogo e de encontro com o outro, com a família e vizinhos. Tais encontros costumavam acontecer sempre no início da noite, sendo por isso denominada, na expressão popular, conversa de “boca da noite”. Nesse espaço amigável e de boa vizinhança, os moradores do bairro ou da vila se encontravam para “jogar conversa fora” ou, mais que isso, dialogar sobre o seu dia a dia e, muitas vezes, para avaliar resultados de trabalhos desenvolvidos em sua labuta, além de servir também, entre muitas outras finalidades, para se prognosticar sobre o futuro, falar das experiências dos

antepassados e até mesmo para fazer especulações sobre a vinda de um “bom” ou “mau inverno”. Vale lembrar que "inverno" significa tempo das chuvas para sustentação da lavoura, condição essencial para o futuro de todos, já que, na maioria das vezes, participavam desse encontro pessoas que trabalhavam na lavoura ou no roçado. A prática de prognóstico de chuva ou de um bom inverno, como se costumava falar, está mais vinculada à região nordeste do Brasil, mas esse tipo de encontro e conversas acontece em muitos cantos do Brasil.

Esses encontros, tanto na época “dos antigos”, como na prática em Itapecerica da Serra, sempre se deram no início da noite, por causa das obrigações de trabalho de grande parcela da população. A novidade, no cenário de cidade mais urbana que rural, é que as conversas aconteciam de modo a problematizar os modos de vida dos moradores. A tais encontros passamos a chamar de “escuta social” ou “auscultação social” com os moradores dos bairros, com a perspectiva de caminhar em direção à desejada participação popular.

Durante esse trabalho, as pessoas eram instigadas a contar as suas histórias e a expressar o que significaria para elas outra forma de vivenciar esse convívio e poder decidir quais as práticas culturais que consideravam importantes e deveriam ser estimuladas. Como elas se integrariam nesse novo cenário de vida? Seria possível manter, com qualidade de vida, a sua permanência nesse lugar onde moram, onde vivem? Como se poderia contribuir para isso? Geralmente, aqueles lugares eram especialmente áridos de práticas sociais e convívio humano.

Uma questão sempre abordada para essa população em grande parte oriunda de zonas rurais e que se discuta bastante se relaciona com o jeito de se viver nas cidades grandes e o que isto poderia trazer de benefícios para a saúde, educação e cultura, ou proporcionar em termos da alegria de simplesmente estar junto, ou mesmo projetar um futuro com dignidade para si e para a família. A partir de questões provocadoras como estas, se iniciavam longas conversas, muitas vezes aparentemente voltadas apenas para amenidades ou questões menores da vida cotidiana, mas que sempre evidenciavam significados interessantes no que diz respeito a se entender melhor o que pensavam e diziam desejar. Essas expressões nos forneciam pistas valiosíssimas e davam forma para se começar a entender, minimamente, quais eram os seus problemas, as suas riquezas de memória e de cultura e suas necessidades.

Essa experiência contribuiu para se construir por parte dos gestores de cultura o respeito ao saber de cada morador desse local, por preservar a convivência agradável com as pessoas em torno de assuntos cotidianos. Cotidianidade esta que carrega memória em suas práticas, ainda que muitas vezes estejam ocultas, camufladas, sufocadas ou deixadas à margem. Assim algumas experiências individuais e saberes trazidos das diversas culturas ou costumes dos muitos cantos do Brasil, riquezas que, muitas vezes, foram deixadas de lado no dia a dia por elas próprias, mas que fazem parte do repertório de suas lembranças essas experiências retomadas nas conversas "ao pé de calçada" mostravam que, apesar dessas experiências terem perdido sentido de utilidade na “cidade grande”, elas ao serem evocadas, possibilitavam ao gestor conhecer melhor o universo dos moradores em Itapecerica da Serra, dando ensejo de saber quem eram essas pessoas, quais seus referenciais, o que elas pretendiam e sabiam, o que queriam ou não. São práticas, muitas vezes, ignoradas por olhares desatentos dos gestores, que não conseguem entender o seu sentido como elemento essencial de convivência social e para a construção do sentimento de pertencimento a um grupo ou a um dado lugar.

Na “conversa em pé de calçada”, praticam-se os saberes apresentados por quem dela participa, mas também se abrem chances de se construir um outro saber, construir uma nova identidade que se desperta pelo convívio com o outro, pelas possibilidades de dizer a sua palavra, tendo a garantia de ser ouvido, o que pode se dar de maneira muito rica, por se fazer parte e pertencer a esse grupo de pessoas que estão ali a trocar ideias. Desse modo, por meio dessas ações, se amplia o repertório, geram outras ações no bairro e influem nas relações sociais. Importa acrescentar que a democratização do espaço público que assim se buscava, por um processo que envolve questionamento e busca constante do conhecimento, poucas vezes é garantida, desrespeitando-se, desse modo, essas experiências, ou desprezando-as, causando, a nosso ver, um enorme impasse com relação à perda de riquezas humanas, como se essas pessoas que se desconhece, esse *outro* com o qual não se convive.

Todas essas experiências contribuíram para iluminar o que estava invisível aos olhos de muitos, despercebido por ser parte de um cotidiano que se vive, mas não se vê, ou, no dizer de Machado Pais (2001), é “onde tudo se passa onde nada parece passar" (idem: 28). A simplicidade de certas práticas sociais e as

sociabilidades possíveis de serem criadas quase nunca recebem a atenção devida ou, pelo menos, passam sem serem notadas, como bem esclarece o autor.

2.2.2. Alguns aspectos a considerar

Uma das consequências desse ocultamento se manifesta, por exemplo, no expressivo distanciamento entre a população, alunos e a escola, que, ao se voltar para a educação das crianças, deveria conhecer as características dessa população. Ao contrário, quando muito, as pessoas se encontravam nos eventos sociais promovidos pela escola (com bem maior frequência que nos grandes centros) para um breve ou nenhum “bom dia” ou “boa tarde”. Ou seja, inexistia a relação social das pessoas com esses equipamentos públicos de seu entorno, pois, apesar de existir demanda por espaços institucionais que dessem conta das necessidades culturais dos habitantes da região, as escolas, de forma geral, mostravam resistência a trabalhar em conjunto com a população, procurando evitar o que se conhece como atividades extraescolares e de lazer, no tempo livre. Assim, o contato entre a população e a escola se restringia às reuniões pedagógicas em que se discutiam problemas, organização de festas, arrecadação de verbas etc.

Além disso, constatou-se também que havia falta de equipamentos públicos em todos os bairros da cidade, criando um vazio institucional preenchido pelas instituições mais fortalecidas na sociedade – a violência do crime organizado e as diversas religiões e seus templos –, tornando ainda mais distante a chance de a população local encontrar alguma perspectiva relacional por meio de debates, reflexões e de crescimento educacional e desenvolvimento cultural em suas vidas.

Partindo dessas constatações, a opção foi desenvolver um projeto cultural em Itapecerica da Serra que abrangesse todas as possibilidades de participação e pertencimento da população, procurando preservar suas heranças culturais que indicariam o caminho a ser trilhado a fim de valorizar o individual e coletivamente de seus moradores. Nesse sentido, um dos seus pontos de partida foi a melhoria do convívio social nos bairros e o alargamento da compreensão do valor da cultura na vida das pessoas, e ainda a apreensão, por parte da população, da necessidade de políticas sociais mais abrangentes, nas quais se levasse em conta a condição humana como parte integrante do empreendimento.

Assim, o projeto cultural "Barracões" se tornou um projeto social, que se intitulou, em Itapecerica, de "Barracões Culturais da Cidadania". A escolha pelo termo "barracões" é por se referir a um espaço, que possa ser ao mesmo tempo o local de realização de oficinas e um ponto de referência para a população, dando ênfase à cultura local, pois uma das características arquitetônicas de Itapecerica da Serra, foi as casas de taipa e pau-a-pique. Mas também esta ideia de barracões remete ao período das "Entradas e Bandeiras", quando os bandeirantes adentraram a Mata Atlântica em direção ao interior paulista e construíam os seus barracões com material do próprio local (barro, madeira). Este tipo de construção se denominou de pau-a-pique ou de taipa. Daí a denominação do projeto – barracões – onde se propunha acender a chama das discussões em torno de um período histórico e promover reflexões na população sobre os seus modos de vida e sobre a sua cultura. O termo barracões também dava a ideia de uma construção simples, favorecendo aos moradores da localidade condições adequadas para ajudar a construir esses espaços em regime de mutirão e passar a ter um sentido de pertença intrínseco às suas atividades e, dessa forma, propiciar um maior sentido de convencimento e apropriação pública.

2.3 . Tudo era Barracão!

A primeira atividade do Projeto "Barracões" ocorreu, entretanto, antes ainda da construção da primeira edificação. Pensou-se em espaços alternativos, como associações de bairro, alguns salões de igreja e a rua. O espaço utilizado foi, enfim, a própria rua, na região do Parque Paraíso, bairro de Itapecerica da Serra em que se localizava o terreno onde seria construída a primeira unidade do Projeto. Por que a rua? Por ser um espaço público e, como tal, um lugar possível de convivência, de encontro, de sociabilidade e de vida social, portanto, de convívio social. Um lugar onde as pessoas pudessem passar a se reconhecer como sujeitos de suas ações. A rua como proposta de ser habitada por pessoas e para pessoas. A rua é um caminho que leva ao barracão, à vida na cidade e, consequentemente, o caminho de casa ao barracão. A rua, como tal, passaria também a fazer parte do barracão. Logo, tratava-se de um espaço público, onde os jovens, homens e mulheres trocariam seus saberes e suas experiências.

Da Matta (2000), em uma lúcida descrição sobre os espaços de convívio social em sociedades tradicionais ou não, reflete que o sistema de categorias com as quais eles são organizados sempre opera "com a casa, a rua e o outro mundo como espaços sociais e princípios ordenadores diferenciados, mas complementares, da vida, [onde] os rituais serviriam como mecanismo visando à unificação geral do sistema e sempre teriam um caráter inclusivo"(2000:63). Sob essa perspectiva, entende-se a rua como espaço do diálogo e de entrelaçamentos das relações sociais, compreendendo-a como um espaço público que deveriam ser ocupados e habitados por jovens, crianças, homens e mulheres.

O projeto de política cultural não pretendia retirar ninguém desse espaço, porque, se assim procedesse, o que fazer com a rua? Privatizá-la, ou melhor, deixá-la como já é, ocupada por automóveis, instituições do crime e da violência? O que seria antes necessário era *mudar a rua*. A ideia foi fazer entender, nas diversas discussões promovidas com a população e com os demais órgãos administrativos da gestão pública, que a rua é espaço de alegria, de fazeres e refazeres, de encontro, lugar da arte e da cultura em suas múltiplas manifestações e, como tal, um lugar onde também a educação ocorre.

Com essa compreensão, seria necessário tornar a rua, de fato, um espaço público de diálogo da população, interagindo com o poder público, como contribuição social a uma proposta de ação política. No dizer de Certeau (2002), “bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social" Certeau (idem: 43) e exige um tratamento especial. Foi na rua que começamos a compreender que as pessoas pouco se reuniam como forma de convívio social agradável. Nesse sentido, para elas, a rua teria mesmo o significado que lhe atribui a Matta, como lugar de encontro fortuito e até competitivo de *indivíduos* isolados. Essa constatação vai também de encontro à reflexão de Milton Santos (1987) em uma de suas análises sobre as relações sociais, em que avalia os modos de vida no mundo de hoje, onde cada vez mais as pessoas se reúnem em áreas mais reduzidas, "como se o habitat humano minguasse. Isso permite experimentar, através do espaço, o fato da escassez. A capacidade de utilizar o território não apenas divide como separa os homens, ainda que eles apareçam como se estivessem juntos"(idem: 59)

Ao propor quebrar o isolamento, rua se torna o lugar de convívio próximo entre as pessoas, entrelaçando a casa, vizinhança e bairro. A rua enquanto espaço público, pode se tornar um espaço de mudanças pessoais. Desse modo, a

construção de uma política cultural se dá, no *espaço público*, e não apenas em locais onde estão órgãos governamentais que, apesar de serem também públicos, na maioria das vezes é restritivo ao convívio social.

O pensamento de Milton Santos permite compreender a escassa oferta de espaços para se promover encontros sociais em Itapecerica da Serra e mostra a importância do espaço público para a promoção humana. Por isso, a reflexão desse autor joga luz sobre a decisão de tomar a vida cotidiana, um ponto de partida relevante para as discussões em torno da rua, bairro e cidade e o que estes teriam algo a dizer. Ou seja, o que os equipamentos coletivos urbanos, tais como, escola, centros culturais, casas de cultura e outros mantidos pelo Estado como verdadeiros templos onde as pessoas comuns temem entrar, em contraponto à rua e à praça. O que esses espaços dizem enquanto espaços públicos? E os barracões públicos, mas acessível a todos, como a própria rua, e esta poderia ser mudada enquanto espaço de convivência.

Michel de Certeau (2002) mostra que a prática de se andar no bairro depende de uma "tática que tem como lugar apenas o lugar do outro" (idem:45). O barracão é da ordem do outro, porque é público, faz parte da rua. E a reflexão desse autor provoca o questionamento em torno das tantas práticas cotidianas nas quais a presença nos espaços públicos não provocaria uma interação com o lugar, o local de convívio social. Isto se observava, claramente, entre os moradores de Itapecerica da Serra, levando a inquietações e indagações, como se podia constatar nas diversas reuniões ocorridas nos bairros de Itapecerica a Serra. E isso que gera outros olhares em relação ‘”a proposta política onde a rua fosse vista pelas pessoas como um local para se desenvolver atividades culturais. Mas quais atividades? Com quem?

À princípio, parece que a escola seja o espaço mais adequado para as pessoas, crianças, jovens e moradores em geral se encontrarem. Mas esta não era uma prática corrente na escola. Então, essa prática deveria ser mudada a fim de possibilitar essa participação na medida em que na escola acontece o ensino formal. Porém, não é o único. Como tal, aquele poderia ser um espaço de promoção de outras atividades para que os alunos sentissem prazer de frequentar uma escola dedicando-se as práticas de seu interesse como as que podem realizar espontaneamente na rua do seu bairro. Estava em jogo, portanto, o sentimento de pertencimento, uma dimensão importante no exercício da cidadania e no

reconhecimento de cada uma(a) como "sujeito de direitos", construtor de sua própria história.

Com ou sem fundamentos definitivos para justificar suas razões, os gestores do projeto "Barracões" confiaram nessas ideias. Dessa forma, jovens estudantes das escolas da região foram chamados a participar de uma oficina de confecção de instrumentos de percussão, utilizando material reciclado, barricas, tambores, ferro, couro de vaca cru etc. Na rua mesmo, os jovens aprenderam a confeccionar os instrumentos e a tocá-los. Desta experiência surgiu um grupo de percussão que chegou a desfilar várias vezes nas festas de carnaval locais e até mesmo fora da cidade. Assim, o bairro do Parque Paraíso tornou-se a primeira referência do Projeto. Infelizmente, o grupo se extinguiu após três anos de atividades, vencido pela instituição mais forte em funcionamento na região –tráfico de drogas.

A oficina de percussão foi transferida para o Jardim Jacira, um bairro distante do centro da cidade, conurbado à cidade de São Paulo, e lá passou a funcionar dentro da Escola de Primeiro e Segundo Graus "Sônia Maria" e, juntamente com esta atividade, foi desenvolvido um grupo de canto coral. O Projeto permaneceu nessa escola por um ano e, nesse curto período, apresentou resultados expressivos. A direção e os professores deram vários depoimentos, inclusive para jornais, contando como a ação dessa oficina alterou o cotidiano da escola que, até então, tinha um histórico de violência e guerra entre gangues. Isso chegou a tal ponto que ali havia ocorrido a morte de muitos jovens, transformando a escola num simulacro de prisão, já que havia grades por todos os lados até o teto, um ambiente pouco apropriado para um jovem sentir prazer em aprender.

Os sinais de melhora apareceram com a disposição e interesse dos jovens em estudar, participar do cotidiano escolar, conhecer a própria cidade, participar das suas práticas de lazer e cultura, o que se refletiu no rendimento dos alunos de forma geral. Também foram formados grêmios estudantis e conselhos escolares atuantes, com práticas de exercício de cidadania, que os caracterizava como agentes sociais fortes e ativos em diversas áreas das políticas públicas, incluindo os Conselhos de Saúde e de Educação, e tudo isso como desdobramentos do projeto da Secretaria de Cultura.

Com a adesão dos professores da escola, as atividades se diversificaram, sendo criado também um grupo de dança. Outras atividades espraiaram-se pelo bairro, propiciando uma rede de sociabilidade e uma intensa participação que talvez

se devesse principalmente à forma autônoma de construção de suas próprias aspirações, numa ação conjunta de "pensar, fazer junto, fazer com". Cremos que essas ações positivas se deram em forma de aprendizagem coletiva e solidária, o que, no dizer de Santos(1987), tem a ver com o “fazer junto”, a criação de algo de que alguém se sente parte: "Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. Mas o homem, um ser dotado de sensibilidade, busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, e vai pouco a pouco substituindo a sua ignorância do entorno pelo conhecimento, ainda que fragmentário. O entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual"(idem: 61).

O conjunto das atividades coletivas tornou possível olhar o lugar onde se mora de outro jeito e também o modo de ver o mundo. Ali, nas ações construídas coletivamente, observou-se um alargamento da compreensão sobre o convívio social e os valores nele envolvidos. As pessoas se mostravam mais confiantes ao serem reconhecidas por suas formas de conduta e em espaços que lhe conferiam outra identidade e até pelos seus atos de intervenção social nas diversas atividades do bairro e da cidade. Desse modo, essa experiência contribuía para sua “desalienação”, nos termos de Santos (1987), mas também para mudar as ruas e seu entorno e as pessoas com as quais convivia.

Com o passar de tempo, ocorreram outros resultados importantes nesse bairro a exemplo da transferência da atividade de percussão. Assim, as atividades do projeto seguiram no caminho de volta ao Parque Paraíso, aquele mesmo bairro de onde havia se retirado com o grupo de percussão, e onde finalmente se construiu o primeiro Barracão – o do Parque Paraíso – o primeiro espaço físico próprio. Assim, consolidado o Projeto, aconteciam semanalmente nesse Barracão centenas de atividades culturais, entre as quais se podem citar aulas de teatro, de danças folclóricas, dança popular, dança-teatro, violão, cavaquinho, teclado, piano, confecção de papel artesanal, papel reciclado, literatura de cordel, xilogravura, áudio, vídeo, cinema etc.

A oficina do papel artesanal mostrou, por exemplo, como a arte é um agente de transformação valioso e pode funcionar muito bem como um estímulo para a aprendizagem dos jovens. As pessoas que participavam dessa oficina, além de conseguirem um rendimento que as ajudava no seu sustento, também passaram a se interessar mais por literatura, na medida em que eram estimuladas a imprimir no

papel que produziam as suas próprias poesias. Vale acrescentar que, ao se desenvolver o gosto pela leitura, diminuiu o consumo da cultura de massa que ditava a moda e os gostos, tornando difícil, inclusive, despertar o interesse dos jovens por outras expressões culturais se não fosse a partir de uma barganha com o que os interessava de imediato pelo conhecimento que tinham através dos meios de comunicação de massa. Tornou-se expressivo o número de jovens que passaram menos horas diante da televisão e começaram a se interessar por livros, a frequentar a biblioteca, entender melhor a literatura e gostar de poesia, além de ampliar seu interesse por obras musicais e demais produções artísticas.

Ademais, havia uma preocupação em se criar e manter o hábito da leitura nos jovens, nas crianças, nos moradores da cidade. Para criar oportunidades de fruição da literatura, transformou-se a biblioteca em espaço dinâmico de aquisição e troca de conhecimento. Foram implantadas as bibliotecas domiciliares, instituindo-se o programa “Hora do Conto” para as crianças e agentes comunitários de leitura em que eram transformadas as próprias donas das casas. A partir de uma grande campanha de doações, envolvendo até a participação dos jovens em faróis de trânsito para chamar a atenção dos motoristas, foram arrecadados os livros depois distribuídos pelas casas que se tornavam bibliotecas domiciliares. Um dos grandes sucessos nessas bibliotecas se deveu à série “Gostar de Fazer” da Editora Abril, que permitiu inicialmente atrair as mulheres em busca de novas receitas culinárias, mas também homens interessados em atividades práticas como pequenos reparos e produções artesanais, envolvendo marcenaria, pintura etc., que permitia inclusive abrir caminho para um trabalho profissional.

Além de se ampliar o número de bibliotecas, foram contratados biblioteconomistas, por meio de concurso público, pois tal cargo não existia antes das ações da gestão da nova Secretaria de Cultura. Ademais, por intermédio de uma articulação com a Câmara Municipal, foi possível aprovar uma lei que garantiu cargos na área da cultura em todos os níveis e linguagens artísticas – professores para teatro, dança, música etc. Esta articulação, aliás, era uma constante na política social da cultura.

Outro aspecto significativo a ser considerado em Itapecerica da Serra e no desenvolvimento do Projeto "Barracões" foi o de se manter à dinâmica social local. Assim, o mesmo espaço, em que funcionavam as oficinas e cursos para os jovens, crianças e pessoas da população, passou a ser ocupado também por outros

movimentos sociais, como associações de bairro, conselhos sociais, movimentos de rua etc. Essas instituições passaram a fazer reuniões no Barracão, discutindo suas aspirações, os objetivos de desenvolvimento cultural da região, e ali se abordavam não somente temas ligados à produção artística, mas ainda havia a preocupação com a vida da cidade numa outra perspectiva; ou seja, passava-se a ver a cidade de forma mais articulada.

O resultado desse conjunto de ações foi a discussão do Plano Diretor de bairro, pioneiro no Brasil, de autoria do professor Cândido Malta, e que compreendia uma ampla discussão com os mais diferentes segmentos sociais de Itapecerica da Serra para decidir em conjunto os destinos da cidade nas suas mais diversas áreas, como saúde, educação, meio ambiente, segurança pública, ocupação dos espaços públicos, relações de vizinhança etc. A cidade foi dividida em 14 regiões administrativas, e 9 delas elegeram o projeto cultural como prioridade “número 1”.

Outra conquista digna de nota foi o trabalho de resgate da história local. Além de ajudar a recuperar a memória histórica da cidade, por meio de oficinas de esculturas de bonecos, o Projeto "Barracões Culturais da Cidadania" também auxiliou na compreensão histórica da cidade, com seus diversos personagens, suas origens e primeiros habitantes, colaborando até mesmo no ensino e na aprendizagem de História, que passou a fazer maior sentido para os jovens estudantes. Para cumprir esses objetivos, foram desenvolvidas com a rede pública de ensino (municipal, estadual e privada) atividades transdisciplinares, envolvendo educadores(as) da área de cultura e a classe discente das escolas, numa ação conjunta para elaborar atividades educativas para a construção do desfile cívico da cidade. Buscava-se, assim, promover a compreensão do que se ensinava e se aprendia sobre a história da cidade, e também sobre os muitos aspectos da história do Brasil, de forma crítica, consciente e construtiva. Estas ações, construídas coletivamente durante três meses, eram levadas a público sob a forma de encenação, em que se discutiam as políticas sociais com o público espectador.

Outro aspecto relevante foi a criação do Salão Nacional de Artes Plásticas, cujo objetivo era estabelecer diálogos com artistas do Brasil e fazer de Itapecerica uma referência nesta área, dada a vocação para as artes visuais, sendo local de moradia de muitos artistas, inclusive entre os moradores mais antigos. Esse encontro, aproximando os artistas locais e a população, levou à promoção artística com a criação de uma feira permanente de artes e cultura de Itapecerica da Serra,

empreendimento criado por lei municipal e com verba orçamentária própria.

O Projeto "Barracões Culturais da Cidadania" funcionam em treze pontos diferentes, todos com o enfoque voltado para as aspirações locais. No Jardim Jacira, por exemplo, além das oficinas de fabricação de instrumentos de percussão, havia aulas de violino, violoncelo, contrabaixo acústico, saxofone, clarinete, bombardino e bateria completa. Ou seja, os jovens aprendiam música clássica e formaram uma orquestra infanto-juvenil, que envolveu também os pais, a escola e praticamente toda a população do bairro. Com isso, as crianças deixaram de consumir exclusivamente a música pasteurizada e massificada das rádios e tevês e passaram a apreciar outros tipos de música, como MPB, música erudita, entre outras. Numa ocasião, um morador de Itapecerica da Serra disse-me: “Tião, você me criou um grande problema. Meus filhos não querem mais ouvir os discos que temos em casa. Agora estão pedindo para eu comprar discos de Vivaldi, Bach, Chico Buarque...”

Todas essas ações demonstram que a gestão da cultura acontece em todos os espaços de uma cidade ou bairro ampliando o leque cultural e as discussões que aconteciam dentro dos barracões, mas ganhavam as ruas. Assim, as reflexões se multiplicavam, “contaminando” o município com um enriquecimento cultural inestimável, além de constituir uma forma de exercício cotidiano da cidadania, inclusive, dando conta da diversidade étnica e de classes sociais. Outros movimentos culturais locais se agregaram às atividades propostas pelo projeto "Barracões" como, por exemplo, os grupos ligados às culturas populares e tradicionais, como Folias de Reis, capoeira, candomblé, umbanda etc., e também à cultura do Hip Hop, além dos grupos musicais da região.

Os "Barracões", tornaram-se, assim, um espaço privilegiado de educação pela cultura, de vivência e troca de experiências e saberes, gerador de transformações sociais, de elaboração, construção, desconstrução e – por que não? – de erro, sem o qual não existe aprendizagem. As pessoas que frequentaram e participaram das atividades de um "Barracão" estavam lá para contribuir com a formação do pensamento e também para mudar a convivência social no bairro. Dessa forma, o projeto estendia-se para além de suas fronteiras físicas, ganhando a rua, adentrando outras instâncias sociais, como organizações sociais. Era comum se falar que, no caminho de casa até o barracão, tudo era Barracão!

Nos bairros, as ruas se tornaram espaços privilegiados de sociabilidade e passaram a ser reconhecidos como espaço de convívio social. O cenário se

modificava: nas ruas, viam-se jovens carregando seu violão ou violino, conversando em grupo, muitas vezes sobre assuntos como literatura e música, discutindo temas relativos à cidade, ao bairro, ao atendimento médico, escolar, etc.

2.4. Agentes culturais, educadores: pilar de sustentação do projeto "Barracões"

O projeto “Barracões” investiu tanto na formação continuada de todos os profissionais envolvidos na gestão cultural, quanto na sensibilização dos professores, promovendo encontros e trocas permanentes. O mestre, do ponto de vista dos gestores, era quem que tinha o saber e o saber fazer de colar os cacos de um grande vaso. No conceito dos “Barracões”, as palavra-chave eram "fazer com o outro”, “fazer junto".

Sem risco de incorrer em exagero, educadores foram o seu pilar de sustentação. Eles garantiram, em grande medida, o estímulo, o envolvimento com as atividades e, sobretudo, despertaram nos educandos o desejo de aprender cada vez mais, contribuindo para a constituição de um sentido de autonomia. No entanto, agentes culturais, gestores de cultura e educadores tiveram durante o desenvolvimento do projeto "Barracões", sua experiência sistematizada e discutida entre eles de forma a possibilitar a sua continuidade no Municipio de Itapecerica da Serra.

Antes da implantação dos "Barracões Culturais da Cidadania" alguns agentes culturais já tinham participado de outros projetos educacionais desenvolvidos pelo Governo do Estado, no âmbito da Secretarias de Habitação e de Educação e da Fundação para o Desenvolvimento da Educação, FDE. Estes programas, foram importantes como muitos deles lembram, na história de vida tanto do seu coordenador, quanto de educadores que desenvolveram, posteriormente as atividades em Itapecerica da Serra. Esses programas no âmbito do governo de São Paulo, na década de 1990 do século XX mostraram a importância de uma proposta de intervenção e mobilização no sentido de dinamizar conselhos, grupos, e outras formas de participação dos moradores nas instituições como, por exemplo, nas escolas, tanto quanto nas cidades. Mostraram também nos bairros, o papel dos profissionais formados nas várias áreas artísticas que foram responsáveis pela

implantação e funcionamento das oficinas.

A história do projeto de Itapecerica da Serra, construída através do conjunto de depoimentos de seus atores, tem como peculiaridade o fato de, a partir dessas experiências de intervenção, ter integrado esses pontos. Assim a proposta de intervenção via mobilização dos moradores, em um curto espaço de tempo, através de oficinas que colocaram educadores com formação e experiência profissional no campo das artes em contato com grupos da população. Disto resultou a formulação do projeto que articulava a discussão de novas táticas para o dia a dia, a partir das oficinas de arte que passaram a ser um elemento catalizador e, ao mesmo tempo formador das pessoas no sentido de mudar sua trajetória de vida.

Entre os antecedentes do projeto estavam atividades desenvolvidas em cidades do interior, que tinham um caráter mais imediato: tratava-se de desenvolver uma intervenção em situações-problemas, que demandava um período entre 20 dias e um mês. O trabalho de mobilização nestas experiências tinha como objetivo um produto especifico. Visavam à criação de Conselhos e montagem de associações. Foram realizados projetos de integração também através da FDE, com o objetivo de diminuir a violência e sua influência sobre a educação. Estes visavam à mudança do perfil cultural em determinada área ou escola, montagem de grupos e assessoria trimestral.

A partir desses projetos foram se constituindo ações em equipe. Inicialmente, era preciso realizar uma primeira ação de identificação do perfil sociocultural de uma área e as demandas de seus moradores através do foi chamado de ausculta social, para em seguida levantar as questões mobilizadores e propor a realização de uma oficina, papel desempenhado por agentes culturais que em seguida iriam atuar como educadores no desenvolvimento de uma ação cultural através da arte. A primeira experiência relatada se deu uma oficina de teatro.

Na visão do coordenador do projeto, que se reflete na fala de um de seus assistentes na Secretaria de Cultura, para ser um educador o requisito não é apenas a formação profissional e artística, mas a existência de uma disposição, um compromisso e uma sensibilidade. Estas características devem se acrescentar a de educador. Para este educador, o fundamental é o saber trabalhar com a comunidade.

> *"Nós temos muitos exemplos dessa diversidade de pessoas que trabalham muito bem* a *aula na sala* e *trabalham muito mal fora da sala de aula. São duas salas de aulas diferentes: uma* é *na comunidade, outra* é *na escola."* (J. Goes, coordenador assistente do projeto)

Em relação à experiência de mobilização realizada em projetos em cidades do interior do Estado, das quais participaram parte dos educadores e da coordenação do projeto, seu desenrolar é assim narrado:

> *"Na Secretaria da Educação, a gente atuou na formação dos Conselhos de Escola, pudemos trabalhar para* a *autonomia da escola, uma vez que* os *conselhos eram muito mais homologatórios, formados pelas* [mais em função das] *diretoras de escola do que pela comunidade. Rearticulamos primeiro* os *grêmios* [*de estudantes]* e *depois entrou nos Conselhos, fazendo debates* em *todo* o *Estado."* (J. Goes, coordenador assistente)

Sobre o modo de dinamizar esses instrumentos de participação na decisão das escolas, relata ainda o coordenador assistente do projeto: *"A gente fazia uma mobilização anterior* e *depois elegia* os *conselheiros para gerir* a *Escola." E sobre* a metodologia da mobilização:

> "*A gente não levava nada pronto, a primeira ação era aquilo que o Tião chama de auscultação,* e *depois tinha* o *compartilhamento mesmo. Tem que compartilhar com isso que já existe para depois* se *chegar* a *algo novo".* (J. Goes)

Isso foi inteiramente retomado na experiência de Itapecerica da Serra. A maneira de se chegar às pessoas, como já foi salientado, aliava conversas informais e formais no local onde se desejava iniciar o projeto. O coordenador assistente do projeto se lembraria:

> *"Na reunião de rua, nem sempre eu ia ser bem sucedido, podia encontrar algo diferente nessa troca, mas a gente tinha familiaridade* em *lidar com* as *pessoas, em se reunir com* os *grupos* e *propor encaminhamentos, movimentos. A partir daí você empreendia* o *trabalho. Geralmente começava nas associações de bairro, nas paróquias* e a *chamada* era a *discussão de algum problema do próprio bairro, e das formas de encaminhamento dos próprios moradores. Precisava sempre ter a pauta..."* (J. Goes)

A estratégia de mobilização é exemplificada aqui pela experiência já sendo realizada no Jardim Jacira. Nesse caso, o exemplo serve também para ilustrar uma dupla dimensão das experiências aqui sistematizadas em torno do projeto de

realizar intervenção em uma comunidade, um bairro, um conjunto habitacional, uma escola, uma situação-problema. Como primeiro passo havia o contato, em seguida passava-se à discussão e à proposta de uma ação cultural. A forma de oficina de arte era então definida como elemento catalizador, a metodologia de ação no plano cultural, entendendo-se a cultura como o contexto de vida daquela população, onde coexistiam problemas, conflitos, isolamento, mas também perspectivas, reciprocidade. Além dessa dimensão, a discussão servia para organizar as demandas percebidas em relação ao espaço de intervenção, e elas deveriam transformar-se em força de mobilização das pessoas, não apenas e necessariamente as mesmas que participariam das oficinas específicas.

É importante destacar que a experiência do agente cultural enquanto educador não se traduzia aqui apenas por um perfil ou uma técnica, mas por uma história de ação que dava crédito e demonstrava respeito ás demandas, aspirações, propostas e saber do outro, e que tomava a interação como um processo dialógico, termo empregado pelo educador Paulo Freire. O aprendizado dessa prática, na visão do coodenador do projeto, originou-se em sua história familiar, como teve ocasião de relatar em uma entrevista a uma publicação educativa:

> *"Minha experiência foi* em *casa mesmo. Meu pai e minha família sempre estiveram ligados às pessoas simples e às lutas sociais* e a *gente sempremilitou nos movimentos sociais, desde* a *questão rural,* e *sempre lutamos pelos direitos,pela cidadania. Eu segui* o *caminho da prática familiar, sempre trabalhei na área social."*

Isso aponta para uma dimensão da prática do trabalho de um agente cultural enquanto educador que se alicerça na formação de uma ética social e de uma sensibilidade que também foi referida nas falas de vários educadores responsáveis pelas oficinas, a partir de outras situações de sua história de vida. Nesse sentido, um agente cultural deveria então ser definido como um interventor que vai procurar interpretar questões latentes para a população e procurar transformá-las e encaminhá-las através de um trabalho de expressão.

Assim foi se integrando o trabalho com as oficinas, ainda antes do trabalho em Itapecerica da Serra, e que, no chamado "Projeto Integração", desenvolvido em conjuntos habitacionais e escolas do interior paulista, tinham duração de 18 dias. Estas oficinas começaram a trabalhar com teatro, música e foi dessas experiências que surgiu a proposta de se implantar em todo um Município uma política cultural

que integrasse a mobilização, a discussão de temas relevantes para a comunidade, a realização de oficinas de arte e a construção de um espaço próprio, nos bairros, para esses eventos, o qual depois receberia o nome de Barracão Cultural da Cidadania. Na ideia do Barracão Cultural como um equipamento, havia uma outra proposta além daquela das oficinas, e que apresentava uma nova dimensão, perspectiva e de expectativa, na vida de diferentes pessoas – crianças, adultos, jovens, mulheres – que se envolviam com o projeto, consistindo na reivindicação de uma melhor qualidade de vida para quem morava naquele espaço. Segundo o Diretor de Cultura da Secretaria, que na época acompanhou bem de perto da implantação das oficinas:

> "O *projeto Barracão na comunidade*, *seu conceito,* a *necessidade de construir juntos a cidadania, numa troca de saberes... A*s *pessoas no Jacira, por exemplo, pediam asfalto, ajuda de custo para as famílias, não estavam preocupadas com um projeto cultural. Então você tem que redimensionar todo* o *seu discurso, todo um pensar, e buscar uma nova forma de inserção para discutir essas questões. Mas elas acabaram aderindo* ao *projeto, porque era* o *contexto."* (I.Neto-Diretor de Cultura)

Nessa concepção do projeto, o espaço físico tornava-se uma referência, representando também um ponto de transformação na sociabilidade do bairro, que passava a valorizar e visualizar a cultura como uma possibilidade na trajetória de vida. A cultura como consumo estético, que se contrapõe à cultura massificada, a rotina do dia a dia, a que as pessoas da periferia se referem como a mesmice ou a fatalidade de suas vidas, que é dividida entre ser um trabalhador, frequentar um culto religioso e ser cidadão, ou ir para a rua e tornar-se bandido. O espaço físico deve ser uma expressão e um meio para essa mudança cultural, como comentava o Diretor de Cultura, em suas conversas constantes com a coordenação:

> "O *espaço* é *fundamental para essa manifestação* e *sua visibilidade.A vivência coletiva* é *interessante,* a *troca de histórias que se possibilita* é *importante para* o *projeto...* O *SESC Pompéia* é *um espaço legal, porque tem milhares de coisas acontecendo* e *muitas pessoas também trocando experiências. Isso* em *um bairro periférico, onde as pessoas não têm nada, onde só existe* a *Igreja* e a *violência, um espaço como* o *Barracão mudaria muito* a *vida das pessoas... Se* a *própria comunidade conseguir administrar isso, se apropriar, aí vai ser maravilhoso."* (I.Neto-Diretor de Cultura)

Também os professores responsáveis pelas oficinas situavam entre os aspectos relevantes para seu funcionamento a questão do espaço. As oficinas

ocupavam instituições como a escola, apontada, no entanto, como resistente ou controladora, ou espaços como prédios de paróquias da Igreja católica, que desenvolviam outros trabalhos e oficinas com a comunidade. A implantação de um espaço próprio tornou-se um ponto importante de referência não só como marca de atuação de uma área de cultura, mas como espaço para reunião e iniciativas da população. A construção desse espaço implicava uma dimensão mais ampla, além do próprio prédio ou espaço físico, mas vinculava-se aos objetivos do projeto. Ou seja, debater, através das oficinas de arte, que outras possibilidades se colocavam na vida cotidiana onde já prevalecia a prática de reciprocidade entre educadores e educandos. Nesse caso, estavam implícitos valores como, por exemplo, o respeito à diferença, a solidariedade, a convivência social, que são importantes para se desenvolver a percepção do que seja se tornar cidadão, estabelecendo canais de comunicação pessoal que permitam a quebra do isolamento e a promoção da autoestima das pessoas.

O êxito e a expansão do projeto "Barracões entre diferentes grupos da população de Itapecerica da Serra, fizeram com que se tornaram uma presença marcante nesse município, sendo um elemento de sensibilização política para sua institucionalização. Nesse sentido, Prefeito e alguns vereadores perceberam a mudança de valores em relação à cultura: *" A cultura* é *um fator de mobilização"* dizia o Diretor de Cultura da Secretaria, ao constatar que houve mudança até na comemoração das efemérides na cidade que incluiriam, atividades nas oficinas e os bairros na realização dos desfiles, por exemplo.

> "*A festa mudou totalmente, até o local, era no centro da cidade e ninguém ia lá. Hoje fizemos* o *desfile na periferia* e é um *sucesso. No ano passado tivemos duas mil pessoas representando* a *história da cidade na avenida, foi uma coisa maravilhosa. Já há* um *estranhamento, um novo jeito de olhar o bairro, quando alguém passa com* um *violão, e as pessoas começam* a *perguntar* o *que* é *aquilo ... Só isso já* é um *fator que causa impacto... A Prefeitura também tem que ter esse novo olhar".* (I.Neto-Diretor de Cultura)

Houve o início de um processo de mudança na ação político-administrativa a partir do desenvolvimento do projeto e de sua repercussão cotidiana. Os desfiles ou apresentações festivas trouxeram as atividades descentralizadas das oficinas para o cenário público da cidade. Isso aumentava também a autoestima dos participantes, por se verem na condição de pessoas que podiam apresentar-se publicamente, quebrando a situação de isolamento que sentiam em relação a seus bairros. Ao

mesmo tempo, infundia-se na cidade a promoção das apresentações culturais e a exposição pública de produções culturais de caráter local. Ao Diretor de Cultura da Secretaria, isso não passou despercebido.

> "Q*uando* se *fala na administração da Prefeitura, logo* se *relaciona com* a cultura. O *Departamento de Cultura até então era* um *cabide de emprego. A gente está cumprindo um dever. Temos uma avaliação muito positiva, poderia ser melhor se houvesse uma cumplicidade maior da própria administração."* (I.Neto)

Além desse elemento da proposta do projeto, seu outro componente era a oficina, que utilizava a arte como instrumento de mobilização da cultura. Com esse processo, pretendia-se criar um espaço de contato entre o professor e os participantes, que permitisse a abertura de novas perspectivas, refletindo-se em ambos os lados, em cada uma das modalidades de oficina. A trajetória desta política de cultura, bem como o objetivo aqui explicitado, tornam-se mais claros nos relatos que se seguem.

2.4.1. Educadores, agentes culturais das oficinas, falam de suas experiências

A partir da história dos educadores e de seus depoimentos sobre o desenvolvimento das oficinas, vão sendo visualizadas as diferentes trilhas, captadas através da experiência, no sentido de compreender a demanda que chegava às diferentes oficinas, e as transformações que, em seu desenrolar, criaram para as pessoas as possibilidades da continuidade do trabalho. Outro tema de central importância foi a própria transformação do trabalho dos educadores, que desenvolveram sua perspectiva de ação e de atuação profissional com o seu trabalho. São diversas as histórias e trajetórias dos educadores que participaram do projeto, e sua incorporação e assimilação de uma proposta de ação cultural voltada para a população. Essas trajetórias passam por mudanças no estilo e na forma de pensar, e são, antes de tudo, experiências que demonstram as possibilidades e peculiaridades de cada área de atuação: teatro, dança, coral, artes plásticas, música.

Nos depoimentos dos educadores das diferentes áreas, fica evidente que as experiências no projeto "Barracões" marcaram suas trajetórias profissionais e de vida, inclusive, a partir do programa proposto, anteriormente, pelo Governo estadual de São Paulo:

> "...até a FDE, *eu trabalhava muito assim, num esquema extremamente elitista, porque eu trabalhava para grandes academias, trabalhava com agência de modelos* e com estudantes *de faculdade. Já quando começou* o *trabalho na FDE, eu* comecei a *freqüentar* a *periferia...*, *porque tinha escolas no Grajaú, tinha escolas no outro lado de São Paulo,* Pirituba, em *Santo André,* e *eu comecei* a *descobrir* a *carência da periferia, que eu estava acostumado* a *trabalhar com gente que desde criança freqüentava teatro."* (A. Soares - agente cultural, professor de teatro)

Ao refletirem sobre as suas experiências, os educadores registram as mudanças pessoais e o sentido pedagógico da oficina em cada área específica. As mudanças relacionam-se, em um primeiro momento, com a tomada de consciência do cenário cultural de outras situações socioeconômicas..

> *"Então eu comecei* a *descobrir que tinha que mudar alguma coisa na minha cabeça. O professor dava aula pra gente que nunca tinha ido* a *um teatro,* o *referencial de teatro era* a *televisão... Não podia chegar lá então com* o *prato feito, daquilo que ele aprendeu* em *alguma escola de arte dramática ou nos outros lugares onde ele dava aula, porque* o *trabalho* é *diferente. E ai eu comecei* a *estudar muito a liberação da criatividade,* a *estimular* a *autoestima, que era mais importante do que ir assim com uma técnica de teatro...* " (A. Soares - agente cultural, professor de teatro)

O trabalho realizado e o contato com a população nos bairros até então, como conhecidos levam a uma transformação dos objetivos e do método de trabalho dos profissionais que através de um processo dialógico, tentam interferir na vida cotidiana dos moradores.

> "*Eu fui descobrir essas pessoas achando que* o *curso de teatro tinha que ser simplesmente formar um atorzinho de final de ano. Eu comecei aí, e claro que entrei tamb*ém *em um processo de* transformação*. Hoje* em *dia não consigo mais dar aula sem valorizar antes* a *pessoa. A pessoa está sempre na frente do artista* e *isso desmistifícou totalmente* o *talento. Eu comecei* a *achar que o talento* é *uma bobagem de idiota. Todo mundo tem talento pra tudo, todo mundo tem aptidões pra tudo, precisa ter condições..."* (A. Soares)

E, continuando o raciocínio, o professor faz a comparação com os diferentes públicos ou os diferentes participantes de oficinas de teatro:

> *"Eu acho hoje* em *dia que não* é *mais verdade...Você vai ter uma bagagem cultural sim,* se *você nasce num berço culturalmente bem, mas* o *garoto de periferia que não teve nada disso, ele também pode chegar* a *ser um grande artista... Ele corre atrás do tempo perdido* e *eu acho que* o *papel do arte-educador* é *esse,* é *mostrar que ele tem esses instrumentos também. É dar essa chance para ele. Que não basta ele falar bem, ler todas* as *obras do Ibsen, ler Shakespeare no original... pra ele se tornar um grande ator, não* é? *Mas eu acho cada vez mais, eu acredito que* o *teatro, a arte, tem que ser estimulada desde* a *infância.* Se *ela não for, aos 60 anos você tem direito de ter acesso* a *ela* e *com certeza sua vida vai ser bem melhor..."* (A. Soares)

Esta mesma perspectiva de mudança ocorre na oficina de dança. A partir das constatações do professor que percebe os limites de sua atuação tradicional e busca outras referências, inclusive, como profissional da dança. As suas referências passaram ser o movimento das pessoas na vida cotidiana. Essa mudança inicia-se com as experiências que remontam aos projetos da Secretaria da Criança que, novamente, exemplificou o papel político dessas propostas na formação profissional, na mudança de sua postura em relação ao mundo e na forma de expressar e socializar a sensibilidade na arte.

> *"Eu danço, eu sou bailarina, há mais ou menos vinte anos, então,* ao *longo* desses *vinte anos eu passei por vários palcos, vários lugares, sendo coreografada por diversos diretores. Então,* em 1991, *eu entrei no equipamento da Secretaria do Menor, na época, hoje Secretaria da Criança, Família e Bem Estar Social, onde usavam a arte como estratégia da educação. Eu cheguei lá, eu achava que* a *dança* se resumia num *espetáculo do palco. Então, foi um choque muito grande, porque* a *sala era perfeita, tudo maravilhoso,* as *crianças vinham pra mim, dos* 7 *aos* 14 *anos,* e *eu dançava com eles. Mas eu ficava olhando para eles* e *não entendia* ao *certo, eu não conseguia acertar... Era tudo perfeito* e, *na hora de dançar, eles não dançavam, porque não era a realidade deles. Eles não tinham que decorar nada, na verdade, eu tinha que utilizar* essa *dança como veiculo de auto descoberta... "* (R. Maria, agente cultural, professora de dança)

E, seguindo essa descoberta, acaba o educador profissional por ir fazendo também uma autodescoberta em relação à forma de fazer arte como parte da cultura. A dança como parte do movimento que as pessoas fazem no espaço cotidiano e na sociedade em que vivem:

> *"Mas eu já comecei a abrir meus olhos pra ver o movimento das pessoas, então eu entrava em 92 e não via, hoje eu tenho essa clareza, eu entrava, fazia* o movimento e *saía.... Em* 93, eu *comecei* a *perceber que* eu *estava lá pra aprender* a lidar mesmo *com* a *população: eles entravam na sala, traziam pra dentro da sala* os *problemas da vida que eles tinham,* e os *movimentos repetiam... os movimentos repetiam as relações* e, *isso, eu fui crescendo...* Em *final de* 95, *entrei no Corpo de Dança da cidade de Diadema, onde eu tinha uma dupla função. A primeira era dançar,que aí, nessa época, eu já tinha dificuldade de dançar, porque eu comecei* a

> *perceber* o *quão maravilhoso era essa outra coisa,essa dança pra educação*" (R. Maria, professora de dança)

E, por fim, houve essa auto descoberta do próprio profissional como educador, e da sua atuação profissional como uma forma de expressão cultural, em contato sempre com outros, público e participantes de oficinas em bairros populares.

> *"Então, ao longo desses 6 anos, eu estou trabalhando com educação, posso dizer assim, resumidamente, que a arte, eu vou dizer a arte como um todo, e a dança, para mim, ela é usada como instrumento, um aporte mesmo: você entra dentro da sala – ou pode acontecer no ginásio, quando não, tem uma praça em aberto, ou na igreja – como eu trabalho hoje, ela entra junto. Primeiro ela vem disfarçada, os seus filhos vão dançar coisas da moda, é uma situação standard que acontece dentro da dança, e aí, aos poucos você começa a conhecer a vida das pessoas e interferir discretamente assim: você começa a refletir coisas importantes na vida delas, elas começam a se perceber, primeiro, a se descobrir, porque normalmente chegam com um autoestima baixa, por conta de todo o histórico deles. Eles se descobrem, depois descobrem o espaço físico, depois outros corpos se relacionando, e aí começa a dança da vida mesmo."* (R. Maria)

Essa descoberta torna-se também parte do processo de desenvolvimento profissional pessoal e da própria técnica de lidar com o corpo, abrindo questões a respeito do método tradicional de aprendizado de uma técnica artística como a dança, que envolve exercícios repetidos, assimilação de técnicas de postura e uso do corpo, que são, em geral, ensinados e repetidos no apuro da técnica em si. Essa dimensão da técnica não é colocada de lado, mas ela se integra em outro contexto, como parte da expressão mais espontânea do corpo.

> *"Eu já estava iniciando a Educação Física, então eu queria trabalhar, porque eu via a questão da performance: os bailarinos colocam a perna... é lindo, é maravilhoso, mas o caminho até que eles cheguem para colocar a perna lá é desumano. Então, quando eu fui trabalhar na Secretaria do Menor, na época, eu queria saber como é que essa dança ia intervir na vida das pessoas... Eu tentei, com os meus conhecimentos de educação física e os meus anos de dança, conhecer a população, com é que essa população retornaria, em cima disso... A princípio, eu pensei, era um espetáculo... hoje eu acho que o interessante é que eu esqueci o espetáculo..."* (R. Maria)

E, em relação ao educador, ele mesmo, quando trabalhando em seu aprimoramento, constata:

> *“Quando eu estava na sala nos últimos 3 anos, quando em entrava na sala para fazer aula, o meu professor deixava o meu conhecimento pra fora e me deixava nua de conhecimento lá dentro, e eu me sentia muito ruim, porque eu perdia a minha identidade, e eu constatei que muitas vezes eu fazia isso com as pessoas... Eu sei que você traz a pessoa com tudo que ela sabe, tudo que ela é, para dentro do espaço, e ela se expressa através da música, de um canto... de tudo aquilo. E aí você consegue valorizar o que eles têm, o que eles são, e incluir alguma coisa da vida deles...”* (R. Maria)

A partir das experiências, se altera o significado do fazer arte e a destruir alguns “mitos” em relação ao perfil do artista. Declara essa professora de dança:

> *“Agora, na periferia, o educador que tiver o perfil de educador, as pessoas que estão à frente do projeto, elas têm que estar sempre avaliando e, junto com o educador, dando uma força para o educador que vai para lá desmotivado. O professor tem que ser um educador... não pode ser um profissional que vá lá com receitas prontas,vai ter que desmistificar muitos conceitos dele e ir aberto para trocar, para aprender...”* (R. Maria)

O próprio envolvimento no projeto "Barracões" leva, portanto, à mudança na sua maneira de encarar, que faz, estimulando a pesquisa e a busca de técnicas de acordo com os objetivos da oficina e da formação, por exemplo, no ensino coletivo de música e de formação de coral.

> *“Pois é, sabe que esse método que a gente usa no Guri [projeto da Secretaria Estadual de Cultura] é um método americano? Eu fui lá estudar porque, quando eu vi, fiquei encantado, aí eu fui pra Washington, vi como era e tal, e trouxe o método para o Brasil. E aí readaptei o método à linguagem, à música brasileira , enfim, principalmente para fazer esse paralelo com a música brasileira. Então, antes não se sabia da técnica, e faziam às custas de tranco, mesmo nas crianças, e hoje a coisa flui naturalmente... Essa concepção do processo do ensino coletivo, além de tornar o custo mais barato, faz com que pedagogicamente seja muito mais interessante, porque se o ensino de música for mal, é um processo muito doloroso... Eu, quando comecei a estudar, o meu professor lá na escola pública fazia ficar três meses só fazendo técnica com o piano fechado... muitos desistiram...” (M. Demazzo, agente cultural, professor de música)*

E ainda, continuando o trabalho de busca e adaptação da técnica, que se dá inclusive a partir do plano internacional, relata o agente cultural educador:

> "*Eu fui fazer um festival na Espanha, festival de regência,* e *você tem acesso*
> a *um monte de coisas. Como eu* já *estava trabalhando nessa área,* me *contaram de um método, tinha ensino coletivo,* e *fizeram uma demonstração... inclusive, era uma orquestra de meninos iugoslavos. Primeiro eu vi* o *coral, um coro húngaro cantando, um coro de crianças, fiquei deslumbrado. A Hungria* é *um país que sofreu invasões, sempre foi um país que sofreu invasões. Era um povo extremamente musical* e *sempre*

> *que* a *Hungria era invadida, levavam os instrumentos* e o *pessoal ficava sem nada. Então, um musicólogo desenvolveu um método voltado* só *para* o *canto, que ele entendia que* a *voz era um instrumento que jamais poderia ser levado... Então, de 1920 para* cá, *toda a população húngara teve* acesso à *música com esse método*" (M. Demazzo)

O Projeto Guri, da Secretaria de Estado da Cultura, é desenvolvido em São Paulo através de parcerias, como na FEBEM (Fundação do Bem Estar do Menor) e também em outras cidades do interior do Estado de São Paulo, inclusive em Itapecerica da Serra.

A questão da técnica é discutida também em relação a cada tipo de educador/ agente cultural, e em cada modalidade de oficina. Por exemplo, em relação á música, a procura de um método coletivo serve para agilizar e ampliar o aprendizado, o que se refletirá na coesão do grupo.

> "*Eu acho que* o *grupo, ele se consolida enquanto concepção de grupo, mas ele não ganha autonomia porque, no caso da música,* é *uma coisa muito peculiar. Você tem que trabalhar questões técnicas,* a *música* é *muito ingrata nesse sentido... Você tem que olhar lá na partitura* e *tem que saber que nota* é e *cantar aquela nota, aí você depende de uma pessoa que conduza esse processo... então eu acho que* o *grupo consegue ter autonomia enquanto grupo ... "* (M. Demazzo).

É possível dizer que a experiência da oficina pode levar à aquisição de habilidades ou, inclusive, estimular ao estudo da música ela mesma:

> "*Tem umas coisas assim: eu trabalhei numa favela* em *São 8ernardo* e lá *eles mantêm esse sistema de* 3 *meses... Eu trabalhei nessa favela, aí encontrei uma* ex *aluna* e *ela falou assim: Ah, Márcio, você sabia que eu ganhei uma moto num karaokê, num concurso de karaokê, por conta da questão vocal? Porque ela começou* a *trabalhar* em *cima da técnica vocal*, *começou* a *treinar na casa dela... se desinibiu* e *foi cantar no karaokê. Ganhou um concurso* e *ganhou uma moto..."* (M. Demazzo)

Outro tipo de resultado é o de ex-participantes de oficinas que acabam seguindo uma carreira na área da música:

> *"No bimestre passado, eu encaminhei cinco alunos de violoncelo da favela de Diadema, que era uma população que jamais teria condições, se não fosse* o *poder público viabilizar*, e *que foi sensibilizada... A gente tem potencial de estar sensibilizando esse público* e *os interessados* a *gente tem que encaminhar."* (M. Demazzo)

Essa questão remete também à possibilidade das oficinas formarem multiplicadores, ou novos educadores. A experiência de ensino em vários grupos de dança levou a formular uma proposta desse tipo de formação.

> *"Eu tenho* o *Il Multiplicarte*, *que* é *um projeto meu de formação de multiplicadores de arte. São, na realidade,* 14, e *dos* 14, 3 *já têm DRT profissional, inclusive já estão prestando vestibular... Eu faço sempre questão de colocar* o *multiplicador assim*: *eles são diferentes,* e *eu valorizo isso,* a *capacidade corporal diferente, porque não quero performance, precisa de alguém que saiba qual* é o *objetivo da arte.* A *arte está lá para sensibilizar, para integrar, então* o *que ele não sabe de movimento, isso ele aprende* em *aula, que alguém vai dar pra ele... Agora, ele tem que ter* a *coisa do agente comunitário, do agente multiplicador... "* (M. Demazzo, agente cultural de música)

Há, nesse sentido, também a preocupação com a contratação do multiplicador:

> "*Então,* a *questão do multiplicador, ele não vai ter, por exemplo,* o *vínculo com Prefeitura ou alguma empresa que pague...* a *qualquer momento pode quebrar, pode acontecer de quebrar,* e *aí, como* é *que vai fazer com essa população? Você sensibilizou, pegou,* e *deu um chute,* e *ela caiu lá .... "* (M. Demazzo)

Na oficina de coral, o educador também formula a ideia do desenvolvimento de seus participantes, mostrando o limite no fato de se atrelar aos setores governamentais.

> *"...tenho alunos assim que acabam se perdendo no processo por ter que trabalhar... Porque imagina se você vê que esse aluno tem potencial, que ele vai sair do projeto para ganhar um salário mínimo lá fora, se a gente pudesse oferecer esse mesmo salário mínimo pra que ele continuasse no projeto, nem que fosse, digamos, chefe de naipe, mas que a gente pudesse bancar para que ele continuasse estudando, seria formidável isso, e eu tenho inúmeros alunos que infelizmente acabam se perdendo... É impressionante que a família, quando vê a criança tocando, ela acaba fazendo um financiamento pra pagar em 1 milhão de vezes e acaba comprando um instrumento, mas da mesma forma que ela compra esse instrumento, ela acaba abrindo mão pra que ele vá trabalhar..."* (M. Demazzo)

Outra dimensão que surge do contato do educador com os participantes dos grupos formados no projeto "Barracões" refere-se ao fato de ele se tornar uma referência de vínculo, de professor, ao trazer informações e outras perspectivas de vida. Se a proposta da oficina seria a de criar um canal de comunicação e

informação que se expressa na atividade conjunta, a relação com o educador também se torna, com a ajuda do grupo, um canal no plano pessoal.

> *“É preciso... quebrar um pouco da solidão do cara! O cara acha que está completamente sozinho, que ele não tem emprego, que ele é inferior... Então, quando ele vê mais 20 ou trinta na oficina com ele, ele vai falar: Pô, então é um grupo, então eu não estou tão mal, tem outros como eu ... e alguém vai me ouvir e saber o que eu estou falando..."* (M. Nakamura, agente cultural de música)

As rupturas da situação de isolamento também ocorrem com as histórias que relatam conflitos e problemas familiares e são expressos no grupo e relatados aos educadores. Conta a professora de dança:

> *"... ver, sentir que* o *aluno estava diferente,* e *ai eu perguntava,* e *vinha* a *resposta: É,* o *meu pai está preso,* o *meu namorado também está preso, eu estou triste por causa disso...* E *às vezes eu ia na casa dele fazer uma visita...* e *na oficina eu via que aquele aluno de repente começava* a *manifestar uma alegria quando fazia* a *dança ...”* (R. Maria)

Outros relatos dão conta de que o cotidiano acaba invadindo o espaço da oficina e acaba por levar o educador a refletir sobre a atitude a ser tomada. Relata o professor de música:

> *"Tem* a *história do Flávio, um menino de* 18 *anos, que* é *extremamente doce* e *que vem de uma família violenta. Num determinado dia, aconteceu uma coisa engraçada. Esse Flávio estava meio choramingando, então eu disse:* Ô *Flávio, você* é *sempre tão alto astral,* o *que você tem hoje*? E ele: *Nada, professor, nada... Ai um lá* me *contou: É que* o *irmão dele matou* a *mulher! Aí eu disse assim: Ah Flávio, que pena, não* é? *Foi um acidente, não foi*? *– Não!* É *que ele disse que ela estava grávida de outro homem, que não era dele! E eu disse:* É, *mas acontece, não* é? E *daí eu não toquei mais no assunto, porque eu não* me *vi capacitado, eu não sou psicólogo... Mas conversei com minha terapeuta* e *ela* me *disse assim*: É *esse* o *procedimento, você não tem que se meter na violência familiar... mas tenta mostrar que ele* é *diferente, que ele não* é *igual* ao *irmão dele,* e *na vida nem todo mundo que tem um irmão assassino vai ser assassino...* e *que talvez* o *irmão tenha matado* em *um momento de raiva, de paixão***"** (M. Demazzo)

Como se observa, essa relação próxima traz situações limites para o educador, para as quais ele busca apoiar-se em referências que são parte de sua própria situação de vida. Ele acaba assim se envolvendo e se tornando uma referência para o grupo da oficina, e essa referência é também parte de um processo de intervenção, de mudança. É outro canal aberto no espaço público, mas

para o qual convergem as questões pessoais, íntimas, familiares. A perspectiva do vínculo e do trabalho na oficina pode tornar-se, portanto, também em um ponto de apoio. O Projeto Integração, desenvolvido no interior do Estado de São Paulo, foi um importante catalizador do grupo que passou a formar a equipe dos Barracões Culturais da Cidadania.

> *"Essa perspectiva de trabalhar com música sempre como projeto social foi também uma oportunidade de haver trabalhado no interior com o Tião, na implantação de projetos de integração nas COHABS, no governo do Estado de São Paulo. Lá a pobreza é muito marcada, é catador de laranja, é colheita de cana, mas na entressafra eles não têm nada... Essa foi também uma oportunidade de trabalhar e se relacionar também com o pessoal que trabalhava com outras modalidades artísticas – teatro, dança, etc. – realidade na qual a intervenção cultural, que não é feita a partir de instituições que têm práticas já cristalizadas como a escola, permite romper com essa condição."* (M. Demazzo)

Um grupo de educadores que passaram a implantar o projeto "Barracões da Cidadania", em Itapecerica da Serra relata sua experiência, como agente cultural. Esse grupo aprofundou vínculos nesta experiência. Em seus depoimentos relatam como ponto limitante e negativo as descontinuidades políticas e administrativas que levam à interrupção dos projetos. A isso, porém, pode-se contrapor a própria história que contam: o fato de terem formado um círculo de ação que passa pelas atividades desenvolvidas no interior do estado de São Paulo, se ancora em Diadema e São Bernardo do Campo, onde uns convidam outros para compartilharem experiências. Essa rede também se inter-relaciona com outras experiências de vanguarda na área da música, do teatro, da dança na cidade de São Paulo, por meio de laboratórios, cursos, projetos que propõem pesquisa técnica na produção artística e na relação entre arte e educação.

Finalmente, caberia ressaltar que parte dos agentes culturais atuantes no projeto "Barracões" em Itapecerica da Serra teve uma trajetória de vida semelhante aos participantes nas oficinas. Lembra um professor de música:

> *"...vim de uma realidade que não é muito diferente dessa, eu nunca tive respaldo familiar no sentido de bancar escola particular ou bancar professor particular... Mas, por outro lado, meus pais sempre incentivaram muito, assim,* o *piano ... Para comprar* o *piano, minha mãe vendeu* a *máquina de costura ... Enfim, eu tenho assim muita satisfação cada vez que as crianças se colocam no palco para tocar, eu acho digno, acho que dignifica tanto* a *família, dignifica* a *criança,* e *assim* me *dá um prazer muito grande, uma satisfação muito grande ver que foi possível.... Eu sou da periferia, acho*

> *que* o *dia* a *dia que você vê... os meus vizinhos, por exemplo, eu moro na zona sul... "* (M. Demazzo)

O mesmo aspecto é apontado no depoimento da professora de dança:

> *" Eu sou de uma família de migrantes lá de Minas Gerais, eu vim prá* cá *com 7 anos. Minha mãe era separada de meu pai... ela veio aqui para fazer* a *vida*, e *eu tinha mais duas irmãs... E aí tinha um projeto* em *que* a *Rose* [professora de dança] *também estava lá* como *educadora,* e *eu entrei lá com 10 anos...* e *aquilo foi* a *minha educação...* " (R. Maria, agente cultural de dança)

Através desse relato da história de vida, a educadora, formada a partir de um projeto para crianças da periferia, reproduz a própria opção. Nessa história, ela valoriza um diferencial de sua trajetória, comparando-se a outras amigas que se casaram e têm hoje de dois a três filhos. Para ela, o fato de ser hoje professora de dança traz ao mesmo tempo a identidade da periferia e a perspectiva de estar influindo na vida de outras pessoas, para que elas vejam possibilidades, identifiquem seu potencial. O exemplo desta educadora expressa a capacidade que projetos de intervenção cultural, como política pública, têm de aumentar o repertório das trajetórias de vida na periferia, e traz a possibilidade de que as pessoas possam deixar de reproduzir uma mesma tática cotidiana.

Como afirma de Certeau (1994), as pessoas desenvolvem estratégias, através das táticas que têm disponíveis em seu cotidiano, de acordo com as possibilidades que encontram na vida real. A existência de uma política pública com instrumentos como as oficinas nos bairros é uma intervenção no sentido de propor novas táticas e perspectivas de novas estratégias para a vida. Essa condição é cotidiana, ou seja, apresenta-se como possibilidade no espaço de vida e de circulação das pessoas. Esses projetos, por outro lado, passam a identificar potenciais, criar comunicação entre as pessoas apartadas na condição de moradoras de um espaço menos central, dentro de uma cidade e, mais ainda, uma metrópole, que é altamente estratificada. A arte e a expressão cultural são uma chave de entrada que oferece uma linguagem que rompe com a segmentação. E segue ainda a fala dessa educadora que faz sua análise de Itapecerica, comparada de forma diferenciada com a periferia de sua origem, mas que se sente capaz de enfrentar desafios, porque traz a dança como instrumento de trabalho, como sua linguagem.

> "Eu *vim de uma classe de periferia, comecei* a *dar aula* em *perifeira,* eu *vim pra* cá [Itapecerica] e *não tinha estilo muito de periferia, porque os bairros eram por aqui... Paraiso, tal... Mas as pessoas não tinham esse estilo assim muito carente. O que* eu *vou* ***fazer*** *com elas, se* eu *tenho* um *programa de educação que enfoca* a *higiene?* Eu *vou atingir mesmo pela dança, pela dança porque não tem como...* eu *vou tentar atingir pela moda"* (R. Maria)

A dança é também, na sua formação, uma linguagem para pensar e atuar no âmbito da cidadania.

> "A *dança serve para mostrar... através das danças você mostra* os *seus sentimentos, sua alegria, sua tristeza, você mostra algumas situações que você vive* a *cada dia, você mostra* o *que acontece no Brasil* e *no mundo através da dança."* (R. Maria)

Essa mesma perspectiva de expressão, de mostrar-se e de falar de um contexto dos problemas nacionais e regionais, aparecerá nas falas dos adolescentes e jovens participantes de oficinas como as de teatro e música desenvolvidas em Itapecerica da Serra.

2.5 - O projeto "Barracões" na avaliação dos participantes das oficinas

As atividades promovidas nas oficinas e nos Barracões Culturais da Cidadania" também traz mudanças na vida cotidiana dos participantes. Assim se referem ao projeto os participantes da oficina de violão que muitas vezes, expressam a expectativa de adquerir uma formação musical. Fala um deles:

> *" Meu bairro é muito pobre... é muito pequeno, ai tem um núcleo lá, desses aí, da Prefeitura, Barracão... Os que aprendem mais de repente têm até uma oportunidade pra arrumar alguma coisa, até profissional."* (A. Souza, participante da oficina de violão)

Em seguida, acrescenta:

> *"Eu quero aprender muito mais* a *teoria, que eu também sou professor* [de 1° grau] e *quero trabalhar com música com meus alunos. Acho isso muito rico,* a *música passa uma coisa muito preciosa, então eu acho isso muito importante. Hoje eu não teria condição de pagar um curso*, e *eu estou levando* a *sério, estou aprendendo. E acho* a *oficina... tanto* em *relação* à *música quanto* ao *teatro... uma coisa muito rica."* (A. Souza, oficina de violão).

Surge assim, a oposição entre fazer a sério no sentido de buscar algo mais profissional. Na música, e aqui mais especificamente em relação à oficina de violão, há esta aspiração à profissionalização ou à aquisição de uma habilidade, ou seja, há aqueles que aprendem, ocupam o tempo, e aqueles que precisam aprender

Outros depoimentos traduzem ainda a percepção dos vários níveis de mudança, inclusive, na maneira de se relacionar, falar, de se dirigir a outras pessoas.

> "[Fazer música] *dá uma visão muito grande,* a *expressão,* o *modo de você falar com as pessoas, como você* se *dirigir* a *outra pessoa de uma certa maneira, mais culta, ou mesmo mais despojada...* O *teatro,* a *música traz isso,* a *dança também ajuda muito...* " (G. Trindade, oficina de música)

Através da oficina, há abertura de um espaço, de um canal de participação pública, e as falas trazem sugestões para o próprio projeto, que vão, inclusive, ao encontro das propostas de sua implantação. A ação das oficinas é tomada pelos participantes, jovens e mulheres, como algo definidor e parte de um processo de mudança em suas trajetórias. No caso dos jovens, os depoimentos registrados apontam a função de estabelecer canais de desenvolvimento, para ajudar a "ser alguém" ou criar um centro de interesse que desvie do “zoar”. Estas interferências se colocam na trajetória desses jovens mudando sua relação com o bairro, local de moradia, seus interesses e vocação.

> *"Acho* a *oficina muito importante. Assim, com meus* 12 *anos, 10, até 15 anos, eu zoava mesmo, não tinha cultura nenhuma... Sempre tinha um no meio que cheirava cola... Aí, nisso,* os *caras cheiravam cola por quê? Não tinha espaço... pessoal sem objetivo nenhum. Entra no teatro ou coral mesmo, vai pensar diferente, porque* o *ambiente* é *diferente... " (S. Gonçalves, oficina e música)*

Há também, para somar-se a essa condição, o fato de os participantes da periferia se considerarem pessoas mais simples e que sentem dificuldade de traduzir sua experiência do mundo e traduzir-se para o mundo dos outros. O depoimento de um dos participantes da oficina de música expressa de uma maneira bastante espontânea a condição de um adolescente "simples", que é como ele mesmo se define, atribuindo à sua condição de "ser simples" às dificuldades em de tornar "alguém”. Sua fala mostra que a participação na oficina possibilita reconhecer-se, expressar-se de modo adequado.

> *"...às vezes o cara é punido por não saber se expressar. Isso que a gente está fazendo, as oficinas, elas contribuem nessa parte. O cara vai, sabe se expressar melhor, fala com as pessoas, tem conhecimento. Por exemplo, eu estou falando aqui, eu sou tímido, sabe? Antigamente, se eu sentasse aqui, dava pra perceber que eu estava tremendo ... se eu sentasse aqui, eu ficava caladinho, não abria a boca, porque eu tinha medo de falar coisa errada. Eu parei de estudar por causa da situação mesmo... Moro aqui há algum tempo, mas minha família é uma família simples, então eu tive que parar de estudar .... e agora eu tinha que voltar a estudar e tal. Fiz o supletivo, agora estou fazendo o colegial. Pretendo passar em um concurso, fazer alguma coisa, ser alguém."* (B. Freire, oficina de música)

Os agentes culturais,que atuam como educador, podem ser considerados uma ponte para o mundo, entre a percepção de uma vivência segregada, isolada e desvalorizada, e alguém que vem de "outro lugar" e que tem outras preferências e referências.

> *"Procurando* a *oficina,* o *professor vai passar um conhecimento para alguém... Então,* se *tem uma pessoa que pode estar começando,* e *que começa* a *falar,* a *fazer perguntas,* se *dá pra fazer perguntas pras pessoas que têm um bom conhecimento, vai então passar alguma coisa pra você... Ligo* a *televisão* [agora] *na Cultura,* e *sempre está passando uma coisa legal, não* é *qualquer coisa..."* (D. Andrade, oficina de teatro).

Outro adolescente participou de várias oficinas, não se fixando totalmente em nenhuma delas, mas afirma que nessa passagem foi levado a deixar coisas para trás e valorizar outras.

> *"Porque eu comecei fazendo datilografia no Santa Júlia (curso organizado pela comunidade no mesmo espaço em que se realizavam as oficinas)... e eu pixava [referindo-se ao fato de pichar muros]... Comecei a fazer dança... tive que parar, acho que cansei de dançar... Fui me envolvendo com esse negócio de fazer teatro... não deu, não consegui. Aí comecei a fazer violão... De lá pra cá, sem eu perceber mesmo, eu mudei, eu deixei de pixar, parecendo aqueles maloqueiros... Comecei a ler livros, uma coisa que eu não fazia, ler livros..."* (G.Silva, oficina de violão)

Nas falas de alguns dos participantes, o projeto é compreendido como uma política pública, identificando-o com um potencial de mudança das perspectivas de vida das pessoas, do tipo de sociabilidade que elas têm por tradição. Para isso, porém, é pontuada a necessidade da participação de todos

> *"Se todo mundo procurar investir nesse método, e procurar sempre um lugar para estar adquirindo algum conhecimento, as coisas vão sempre ser mais valorizadas, ninguém vai ser tão agressivo como são, ter briga...*

> *Antigamente, o cara olhava assim para mim – O que é que está olhando para mim? – e já ficava nervoso. Quando você começa a participar, assim, alguém te mostra uma outra visão... e a gente deve procurar sempre valorizar as oficinas, que o pessoal está colocando para crescer mais, até os Prefeitos, os governos, sei lá , encher todas as cidades de oficinas, em cada bairro desses aí, no final de semana". (C. Costa, oficina de violão)*

As mudanças nos valores aparecem em vários depoimentos como, por exemplo, entre os jovens da oficina de teatro cuja participação lhe permitiu refletir sobre si, sobre a vida, sobre o outro.

> *"Aprendi muitos conceitos que ninguém tinha aqui. Vamos supor, sobre* a *vida, determinadas visões, determinados modos de enxergar* em *determinadas coisas, todo mundo aqui aprendeu um com* o *outro ou com* o *grupo* em *geral...* A *gente aprende muita coisa,* e *aprende* a *passar pras outras pessoas, porque muitas vezes também* a *gente vai aprendendo* e *vai absorvendo aquilo, mas não tem* como *explicar, não tem como falar, ensina:* o *teatro faz isso..."* (D. Andrade, oficina de teatro)

A oposição entre teatro e televisão é outro tema recorrente nas diversas falas sobre os Barracões Culturais da Cidadania. Elas denotam a oposição entre conviver como receptores culturais passivos ou como criadores, participantes, cidadãos, da mesma forma como é intensamente colocada a oposição entre levar uma vida comum, como todos, ou procurar por um sentido que envolve busca de conhecimento e o exercício da sensibilidade. Significa uma oposição entre massificação e autonomia. A oficina é um espaço de identidade e de diferenciação, portanto, passa a exigir também uma diferenciação e um crivo crítico em relação às mensagens e imagens recebidas.

> "A *TV deixa as pessoas,* como *diz* a *música dos Titãs..., deixa as pessoas muito burras demais... Novela* é *escrita, tem livro,* é *teatro, mas não tem cultura, tanta cultura* como *tem* o *teatro... Eu acho que, se tivesse uma história que fosse com livro,* o *teatro e a novela... as pessoas iam adquirir cultura, porque até chegar na novela já virou besteira... Porque teatro está ali, você está vendo, você está aprendendo. A diferença da TV pro teatro tá na cara,* a *TV* é *comércio, teatro* é *você,* é *pessoa ..."* (R. Matias, oficina de teatro)

Teatro é, portanto, uma forma de educação em que as pessoas podem se identificar e se distanciar, observar a vida de fora e estar dentro dela, o que leva a crescer. Outra forma de reação à massificação e ao clichê cultural está na imagem em relação ao próprio país como nação.

> *"O teatro* é *uma quebra, uma quebra de conceito, porque* o *brasileiro, desde pequeno ele* é *educado com uma bola de futebol* e *com um pandeiro de samba... e nunca assistir* a *um espetáculo de teatro, ver cinema, um sarau de ópera, essas coisas... Então, nós aqui, neste grupo, somos um incentivo para* a *pessoa da nossa rua, da escola, enxergar essa arte diferente...* É *saber que aquelas coisas que são coisas de seu pais, como o futebol, que* o *Brasil* é o *país do futebol, não* é *isso, quebra essa máscara... E* o *teatro* é *isso, quebra de máscara..." (K. Silva, oficina de teatro)*

O tema da integração é muito comentado quando se trata, principalmente, do teatro:

> *"Como ela falou, que quando ela falta nos outros lugares, às vezes nem sentem falta dela... mas imagine no teatro: se falta um, sentem, porque aqui* é *um corpo,* é *só um corpo da gente.* O *dedo do pé está cortado,* o *corpo inteiro começa* a *ficar apitando,* a *cabeça pensa,* o *corpo todo fica... aquele corte todo... quando um membro se prejudica, falta,* o *corpo inteiro fica desestruturado..."* (D. Andrade, oficina de teatro)

A oposição entre cultura popular tradicional e vida urbana é tratada, nos depoimentos, através de uma percepção da diferença entre culturas regionais do Brasil, e o tema da migração aparece atrás desta questão, no sentido de valorizar este polo normalmente desvalorizado, banalizado. A oposição entre migrante e não migrante aparece a partir da ideia de valorizar o tempo, o sentimento, a relação entre as pessoas, significando novamente um aporte ao tema da cidadania.

> *"Para você ver que teatro* é *uma coisa tão espontânea, que falaram de cultura, que não dão valor* à *cultura há muito tempo atrás... mas* o *que eu vou falar, volta... Veja bem: Recife, lá no nordeste, lá* a *cultura* é *muito importante, bastante mesmo. Vem alguém de lá prá cá,* é *discriminado, por quê*? *Por que aqui não se tornar mais crítico e mais compreensivo?"* (D. Andrade, oficina de teatro)

Na verdade, aqui se fala sobre a cultura popular tradicional em oposição à cultura urbana de massa.

> *"Os nordestinos, eles não estão se importando...* e *aqui* a *cultura* é *ganhar dinheiro* e *trabalhar... da casa pro trabalho e de lá pra casa... que nem uma máquina. Você só trabalha* e *assiste televisão,* é *esse* o *problema do paulistano... Lá* é *tipo assim*, *eu tenho pão... tenho três sombrinhas pra fazer* o *frevo, depois eu como pão, vamos pro frevo... Porque lá* a *cultura alimenta isso,* a *cultura* é *uma coisa que* é *viva... eles vivem isso, passam isso. Tipo, eu tenho família lá, gosto muito de conversar com eles. Eles são tão espontâneos* e *tão alegres, mais alegres do que qualquer um aqui em São Paulo... Aqui* o *pessoal é muito fechado, trabalho, casa, contas..."* (D. Andrade, oficina de teatro).

Nessa discussão engata-se a discussão a respeito do "desenvolvimento humano", discursos que apontam para uma ética, para uma forma de ser e, inclusive, para uma utopia. É uma ética que valoriza a cooperação, em detrimento da ideia de competição, do vencer na vida como valor fundamental ou como valor individualista.

> *"O homem vem evoluindo muito,* a *pesquisa da lua e tal...* e *milhões* e *milhões ele gasta com esse desenvolvimento. Só que* o *homem, ele não conseguiu se desenvolver ainda, porque existem* em *todas as cidades desenvolvidas as pessoas que morrem de fome todos os dias... Então, que tipo de evolução* é *esta, que tipo de crescimento humano* é *este?* Só *na parte tecnológica* e *tal,* e *não sei que*? *E seres humanos ainda morrendo por causa de comida..."* (L. Farias, oficina de teatro)

O teatro é destacado também como uma forma de ação dentro da comunidade, ressaltando o sentido participativo.

> "O *que* a *gente faz no teatro* é *isso, um trabalho para todo* o *mundo... Quer dizer,* só *nesse grupo acolheu 60 pessoas...* e *se cada uma levar* o *conhecimento daqui para mais uma pessoa, aí vai aumentando,* e é *isso que precisa ter, não só em Itapecerica..."* (V. Negrini, oficina de teatro)

Contra a ideia amplamente divulgada da violência da cidade, há que invocar ainda a "brecholândia", um território e uma forma de sociabilidade que eles criaram e que até agora não deu problema.

> *"A gente está andando na padaria e as pessoas me perguntam: Vai ter domingo, não vai? Ué, vai, vai ter domingo... Quer dizer, é um espaço que a gente abriu, a gente não pensou, a gente não esperava isso... Uma das coisas que me deixou mais surpresa e feliz essa semana foi assim. Por aqui só tem uma danceteria, e o pessoal sempre: O que você vai fazer no fim de semana? Ah, eu vou lá pra danceteria... Essa semana eu escutei: Vou pro brechó, vou me divertir lá com o pessoal... porque já está inteirado, com a arte, todo o mundo vai lá com a finalidade de se divertir... É diferente de tudo que já teve* em *Itapecerica até hoje. Todas* as *festas que tinha na praça, na fonte, iam para ouvir música, ali saia briga, era aquela confusão toda... Mas na brecholândia não,* é o *espaço que as pessoas vão para se divertir, pra conversar,* é *um ponto de encontro*" (V. Negrini, oficina de teatro)

As oficinas são importantes se possibilitarem outras formas de convívio entre os participantes, ou seja, se servirem para catalizar capacidades promovendo cooperação. O teatro, ou a arte em geral, envolve trabalho, no caso, trabalho investido no teatro, na dança, na música, etc. tanto dos educadores, quanto dos educandos.

As frases a seguir, extraídas de depoimentos dos participantes de várias oficinas, expressam a sua dinâmica de funcionamento e os conteúdos abordados. Em particular, chama atenção as agudas observações de adolescentes bem jovens, meninas do Santa Júlia entre treze e quatorze anos, cursando a 8ª. série, na ocasião em que esses depoimentos foram coletados.

> *"A gente está muito unido, dá muita força um* ao *outro... Agora* a *gente quer aprender muito mais* e *passar isso para os novos participantes, para eles aprenderem cultura..."* (L. Farias, oficina de teatro)
> *"Faço a oficina de teatro porque é um conhecimento, e porque é uma coisa interessante que a gente precisa pra mudar o nosso estilo de vida e não ficar naquela rotina, né?... É também uma maneira de a gente se expressar melhor..."* (Meninas do Santa Júlia)
> *"É uma maneira de expressar as fantasias que eu tenho dentro de mim... "(Menina do Santa Júlia)*
> "*A nossa peça foi sobre os índios, e eu me senti orgulhosa de apresentar aquilo, de estar vivendo* em *uma cidade que foi um lugar dos índios, que eles habitavam aqui* e *tinham todas essas matas de Itapecerica... "pedra lisa."* (Meninas do Santa Júlia)
> "A *gente ficou muito feliz de mostrar os índios, porque eles tinham seu estilo,* e a *gente quis mostrar* a *violência que* o *povo branco fez com eles... O Brasil surgiu com os índios* e *eles estão se acabando... A gente tem que ter orgulho de saber* e *ter origem deles..."* (Meninas do Santa Júlia)
> *"Falar sobre os índios é dizer que tem que respeitar o modo de vida deles, como o modo de vida dos outros... ter respeito pelos outros povos, negros, brancos, índios..."* (Meninas do Santa Júlia)
> "*A gente quis passar essa mensagem, de respeitar* o *costume dos índios, de respeito..."* (Meninas do Santa Júlia)

E o tema da mudança na perspectiva de vida reaparece, na fala daquelas meninas.

> *"...a gente se sente melhor... A gente tem medo de falar coisas de medo de pensar* o *que os outros vão dizer,* e *isso impede que* a *gente expresse muito das ideias que* a *gente tem... "*(Meninas do Santa Júlia)
> *"Numa discussão, assim*, *estavam falando em como acabar* a *miséria,* e *eu falei do Barracão de Teatro. E daí, perguntaram, assim: O que tem isso com* a *miséria?* E *eu disse: É que lá a gente está aprendendo, está investindo pra mudar* a *vida da gente, não está indo na onda só aí na rua, não fazer nada, ficar só transando drogas, todo* o *dia* a *mesma coisa..."* (Meninas do Santa Júlia)
> *"Foi um tema na escola, aí eu falei dos Barracões da Cultura:* o *teatro,* a *dança, tocar um instrumento... Não* é *que vai acabar com* a *miséria, mas vai ajudar as pessoas um pouquinho."* (Meninas do Santa Júlia)

Essas meninas não só percebem a condição do bairro em que se vivem, mas também mostram que pode a partir do momento em que passam a atuar com o mudar essas condições, percebem isso quando essas meninas passam atuar com o teatro. Além disso, sentem-se melhor preparadas para o diálogo com outras

pessoas, de outros lugares. Explica uma delas:

> *"Você vai chegar no teatro, pra fazer ou pra ver uma peça, as pessoas vão olhar para nós* e *não vão saber que nós somos de um lugar tão pequeno. Não* é *falando mal de nosso lugar, porque pelo menos nós temos um lugar para morar... Mas, com* o *conhecimento que* a *gente teve,* a *gente vai falar na mesma altura daquela pessoa..."* (Meninas do Santa Júlia)
> "*Também pelo fato de ser um bairro pobre, né? Muitas pessoas podem estar aqui* [na oficina] *pra não entrar* em *uma vida ruim, numa vida das drogas. Podem estar aqui pra aprender..."* (Meninas do Santa Júlia)
> "... e *estar aqui pra se aperfeiçoar... Porque* a *gente vai daqui pra Itapecerica* e *de Itapecerica pra outro lugar, sempre buscando mais..."* (Meninas do Santa Júlia)

Sair do lugar para outros lugares é entendido como aperfeiçoar. Há uma consciência dos limites do bairro e dos limites da vida, da sociabilidade que o local possibilita. Entrar em contato com outros locais é poder romper esse isolamento.

> "*Tem que sempre estar buscando mais, não* é só *fazer este ano, no outro ano,* é *continuar,* é *ter que buscar,* é *fazer sempre mais..."* (Meninas do Santa Júlia)
> "*É uma coisa que* a *gente faz* e a *gente vai querendo aprender mais. Aqui no teatro, cada dia* é *uma coisa nova,* é *uma experiência nova...* é *uma coisa que te prende assim"* (Meninas do Santa Júlia)

Essa ideia da continuidade que exige luta, esforço, busca é constante neste e em outros depoimentos. O espaço e o tempo do bairro e das outras pessoas são entendidos como rotina. O espaço da oficina é um espaço de renovação, e de outro tempo.

Quanto ao agente cultural que atua como educador há uma valorização muito grande em razão do vínculo e do compromisso. Diz uma delas:

> " Ele mora longe...ele vem de longe, então a gente não pode ficar aqui e não aproveitar o que ele tem para trazer pra gente..."(Meninas do santa Júlia).

2.5.1. De mães a mulheres: a trajetória do grupo de dança do Santa Júlia

A oficina de dança tem, como participantes, mulheres solteiras e casadas, de idades entre 20 e 50 anos, com uma trajetória de participação em grupos da comunidade.

> *"Nós começamos com* o *leite* [referindo-se à participação no programa governamental de entrega do leite], *mas nós primeiro resolvemos abrir um Clube de Mães. Então,* o *que nós vamos fazer? Trabalhos manuais: tricô, crochê, pintura,* e *depois foi* a *oportunidade de abrir, com* o *governo,* a *distribuição de leite. Então nós abrimos firmas, abrimos tudo* e *começamos* a *entrega ... primeiro* os *tickets* e *depois* os *saquinhos de leite..."* (Mulher participante)

O espaço de organização participava da esfera doméstica e o Clube era na casa de uma pessoa:

> *"Sempre era ali... Então, realmente nós se encontrava toda sexta-feira, a gente se encontrava ali na casa da Gorete, a gente participava. Das 2 até as 4 a gente participava do Clube de Mães... Depois veio o leite...Com a entrega do saquinho, a gente passou para o salão da Igreja, e com isso nós passamos a fazer tudo ali no salão: a entrega do leite, os cursos, tudo no salão...* (Mulher participante)

Assim, essas duas atividades, a distribuição de leite e o Clube de Mães que fazia trabalhos manuais, eram vistas como iniciativas próprias da comunidade, e assim são referidas nos depoimentos.

> *"Era particular. Nós tínhamos ajuda da Prefeitura, sim, eles davam assim uma ajuda material pra poder ensinar, fazer o pessoal ajudar as mães fazerem o trabalho. E com esse trabalho a gente revendia, uma parte ficava com as mães e outra parte nós devolvíamos à assistente social. Essa foi a ajuda que nós tivemos... é bom, porque eles ajudam famílias e cada um faz o seu caminho... Então, porque o da Igreja acabou, o Clube de Mães também acabou, aí foi que a Dona Maria resolveu, com apoio da Prefeitura, trazer os cursos para cá..."* (Mulher participante)

Referindo-se ao encerramento das atividades do programa do leite e à montagem do programa de cursos, o depoimento mostra que os programas governamentais tiveram mudanças, mas as articulações, no caso da organização local, foram realizadas por iniciativa de agentes do próprio bairro. Iniciaram-se então atividades de curso, como o de tear.

> *"Fiz* o *tear* e a *tecelagem,* é *uma terapia ótima fazer tecelagem. Fiz* a tecelagem *e me formei,* e *aí veio* a *dança.* E *na dança pretendo ir até aguentar..."*

A oficina de dança aparece como uma atividade que expressa prazer, e traz um elemento novo, em função das formas de atividade e participação que se desenvolviam no espaço do bairro.

> "*Ah!... é tão gostoso! Sinceramente, eu entrei por entrar, eu não sabia que o negócio ia tão longe, não é? A gente saiu dançar fora, fazer apresentações em vários lugares. Tanto é que, quando a Rose falou assim: Vocês vão se apresentar fora, nós estávamos em trinta mulheres, a maioria saiu, com medo, e treze ficou e enfrentou: Vamos, vamos! Tanto é que, hoje, as treze são amigas, não tem discussão, não tem nada..."* (Mulher participante)

A expressão dessa unidade do grupo que permaneceu vai, a partir desse ponto, assegurar a autonomia do grupo no momento das apresentações.

> *"Não precisa a professora estar junto, a gente vai embora e faz a apresentação, bem ou mal está todo mundo ali. Tenta fazer o melhor quando é fora..."* (Mulher participante)

O apresentar-se fora do bairro, que aparece também como referência em outros grupos, como a oficina de teatro do Jardim Santa Júlia, é uma tônica importante da avaliação que os participantes têm do trabalho. O tema do apresentar-se como "pessoa" na "esfera pública" foi tratado em estudos a respeito dos movimentos de moradores da periferia. Como, por exemplo, Sader (1988) e Caldeira (2000). A apresentação, encontros constitui um grande desafio, mas também gera satisfação, autonomia, permitindo-lhes acreditar na própria capacidade, e, mais ainda, numa capacidade que sempre se refere ao grupo. O estreitamento de relações entre os componentes é outro elemento recorrente nas falas dos participantes das diferentes oficinas.

> *"Então, tem mais união... quando uma erra, a outra fala e ela assume que errou... que entrou antes ou depois do passo, da marcação..."* (Mulher participante)

Essa união também transparece na agilidade e informalidade da organização do grupo para as apresentações.

> *"Teve um dia que uma chegou aqui e falou: Vamos se apresentar antes do horário, 4 horas; depois, mudou para 2 e meia... Falei: A única coisa a fazer é pegar o carro e sair de casa em casa... Foi só chegar na porta e dizer: Meninas, vam'bora... mas aí já mandou filho de um pra casa de outra... Então, na hora que precisa, o grupo está todinho já pronto..."* (Mulher participante)

A apresentação pública é também a justificativa apresentada para o fato de terem permanecido na oficina, treze mulheres, entre as cerca de trinta que entraram quando se iniciou a oficina. Essa perda momentânea do número de participantes é,

por sua vez, compensada pela integração que surgiu entre as mulheres que se apresentaram. É também a partir dessa condição de terem se estabelecido que vão procurar recompor e ampliar o grupo.

> *"Saíram mesmo acho que com medo de enfrentar* o *mundo... quando* a *Rose* [agente cultural educadora] *falou: Vocês vão* se *apresentar tal dia, na Praça da Ponte, então* a *maioria ali saiu, mas nós estamos pretendendo trazer* as *meninas de volta. Vamos ver* se a *gente traz agora, pelo menos umas três já garantiram que voltam... Aquelas que tiveram que enfrentar desde* o *primeiro dia estão aí, trabalhando* [para fora] *ou não estão aí, então eu acho que tem mais segurança..."* (Mulher participante)

Quanto ao elemento que traz essa união, ele é interpretado como algo que tem a ver com a vida da mulher, e com a própria dança. O gostar, o dar satisfação, juntamente com a agitação e as múltiplas tarefas e papéis que assume essa mulher que mora em um bairro isolado (como elas chamam) se somam, na dança. Porque esta mulher é a que precisa de um dinamismo e uma luta intensa para articular os problemas internos da casa, que vão da sobrevivência e a manutenção do vínculo familiar, aos problemas externos: a falta de infraestrutura, a violência, a ameaça de que os filhos possam "cair na malandragem". Isso é o que se expressa na forma de dança feita por essas mulheres que se apresentam publicamente. Além da forma - dança - que transmite dinamismo, energia, o conteúdo proposto fala da trajetória dessa mulher. Isso é o que faz a união do grupo na oficina.

> *"Eu acho que é a energia, que cada uma tem seu modo diferente de viver... Todas elas são trabalhadoras...tem monitoras de dança, tem empregadas diaristas... Elas chegam ali toda quinta-feira na hora do ensaio, ali mesmo começa já aquela energia, com a Rose* [professora] *ou sem a Rose... Então, marcou ensaio, tá todo mundo ali... própria energia já do pessoal..."* (Mulher participante)

E há ainda o fato de a dança ser movimento que dá harmonia ao que poderia ser pura agitação inquieta e sem propósito.

> "*A aula de dança... eu sempre me interessei* em *dançar, em fazer ginástica, alguma coisa... A gente não aguenta ficar parada...* [precisa] *mexer com* o *corpo, não* só *com* a *mente,* e *você mexe com* a *mente, mexe com tudo... E isso foi bom pra nós aqui. E* a *dança trouxe não* só *para mim, que* a *maioria que faz dança são senhoras casadas, acho que nós somos* duas *ou três solteiras..."* (Mulher participante)

Por fim, há o tema, o motivo que se expressa no espetáculo de dança.

> "*Isso aí surgiu querendo mostrar qual* é o *papel da mulher no dia* a *dia. A mulher, tanto ela pode trabalhar como também ela pode ter outras atividades... Então,* a *proposta foi mostrar* o *tempo de Maria* [referindo-se à música *Maria, Maria de* Milton Nascimento], *quando ela era Amélia*; *depois,* a *mulher Maria já* se *desenvolvendo nesse papel, para mostrar que* a *mulher nunca depende de um homem... Na primeira vez que* a *gente* se *apresentou,* só *tinha três músicas, nesses que nós fizemos lá no colégio já são quatro*, e *entrou mais uma. O último* [número da apresentação] *termina com Maria, Maria*, *que* é *da Virgem antes, da Maria antes, com* a *Maria de agora, que houve uma evolução muito grande no papel da mulher..."* (Mulher participante)

A questão da idade é um ponto que também mereceu destaque nos depoimentos das participantes da oficina de dança. O grupo, como já dito, integra e identifica mulheres na sua maioria casadas, que interpretam o seu papel e o seu dia a dia. Sua participação nas oficinas do Projeto Barracões Culturais foi também referida como associada a um local de apoio a situações decorrentes do stress cotidiano e da violência de gênero. Na fala dos educadores e também de entrevistadas em outras oficinas, referências a terem sido vítimas de violência sexual não foram incomuns. A identificação e integração com as outras mulheres nas oficinas possibilita socializar a história, tornando-a pública ou encontrando no educador um confidente. No primeiro caso, a oficina de dança identifica-se como um momento próprio da mulher que dela participa, em oposição aos momentos de trabalho e de tensão na resolução dos problemas de família.

Desta mesma forma refletem-se as oficinas voltadas para outras faixas etárias, para crianças e adolescentes.

> *"Na minha rua eu conheço quase todas as crianças, por mim estariam todas – as meninas – na aula de dança... Precisaria trazer mais... se a gente não começar, a própria sociedade começa a incentivar, fazer cursos, alguma coisa que tire eles da rua, que ajude... Hoje em dia tem que começar já com doze, treze anos..."* (Mulher participante)

Ressalte-se que a dança é assimilada como uma oficina para meninas. Mas o depoimento volta-se para identificar a rua como um lugar em que há risco para os filhos, e o bairro como um local desprovido de outras atrações que possam tirá-los desse território. A rua é um lugar de "virar a cabeça".

> "*Teve muitos casos de crianças de sete, oito anos – que começa nessa faixa – virar a cabeça, de fazer a cabeça. Então, já pra essas crianças precisa ter algo aqui... A faixa etária pior é essa aí, dos 8 anos para cima, porque é onde a mente é mais influída.*" (Mulher participante)

A razão de se trabalhar com mulheres e crianças e de integrar os dois grupos como uma continuidade é apresentada no depoimento da educadora de dança, que constatava a presença das mães na oficina das crianças, referindo-se à sua experiência de trabalho em outro local da periferia da zona sul de São Paulo, que foi um ponto de partida para o trabalho com as mulheres.

> *"As mulheres do Eldorado são donas de casa que iam assistir os filhos dançar. Elas assistiam os filhos e ficavam assim, sabe, se mexendo... Aí eu falei assim: Puxa vida! eu vou abrir uma turma de senhoras... nem sei como vai ser, mas vou abrir. Em 95 abri a turma, estou com elas até hoje, são 50 mulheres. São maravilhosas, muitas voltaram a estudar depois que começaram a dançar. O reflexo dessa dança na vida delas é fantástico, e na minha vida também, porque a dança mudou a minha maneira de pensar... Elas foram para Cuba em 97, foram convidadas em 98... representaram o Brasil em 97 no festival do Caribe..."* (R. Maria, agente cultural de dança)

2.6 - Resgatar e estender as experiências das oficinas

Há, nesses depoimentos sobre a oficina de dança, a constatação de diferentes abordagens para diferentes grupos da população, das crianças aos jovens e mulheres e a vontade de promover atividades destinadas ao grupo de mulheres. Havia resistência permanente em relação às propostas para homens e rapazes, tendo em vista os valores relativos aos papéis considerados socialmente como dos homens e das mulheres. A experiência dessas diferentes abordagens revela o perfil, atitudes, valores e sensibilidades dos diferentes públicos participantes das oficinas e a importância de se resgatar a experiência que carregam consigo, dimensão indispensável ao trabalho educacional proposto pelas oficinas. Os depoimentos a seguir são dos agentes culturais que atuaram como professores no projeto dos Barracões.

> *"Então, na oficina de dança,* 95% *são mulheres, crianças, jovens. Sempre* a *mulher* é a *primeira, por uma questão de preconceito, porque homem não deve gostar... a gente***,** os *professores, tem que lutar muito por conta disso. Quando vem* a *criança, ela vem aberta, ela dança* o *que aparece, entendeu*? *Agora eu vivo um momento complicado dentro da sala de*

> *dança, porque começou* a *aparecer umas danças, umas músicas que você* só *usa* a *vassoura quando fala "vai varrendo, vai varrendo",* e *aí você mexe* o *quadril quando aparece* a *do Tchan.* E *aí, quando você brinca com as crianças de mexer* o *quadril sem* a *música do Tchan, elas não mexem.* O *que* é *muito complicado...* a *criança se torna uma brincadeira de dançar... Então eu acrescento, eu tento acrescentar* a *questão da higienização,* a *questão da cidadania. Mesmo que pequenininhos,* a *gente tem que ver* a *questão do respeito mútuo*..." (R. Maria, professora de dança).

A partir da constatação de ser a criança mais aberta, constata também a educadora que esta é mais sensível às ondas da cultura massificada, comportando-se mais como um objeto, uma "brincadeira". Daí a necessidade do que a educadora chama de higienização, que é a discussão dos limites do uso do próprio corpo, concluindo com a questão do respeito mútuo, da individualidade, da não invasão, e do respeito de si.

Essa mesma questão vai ser enfocada também com os jovens, que trazem o Hip Hop para as oficinas e, neste caso, há uma outra postura, a de entender este tipo de manifestação como cultural, presente em um circuito que identifica os jovens da periferia, da rua, e não apenas como uma repetição, através do corpo, de um artefato da cultura de massa. Entretanto, ele pode tornar-se também um conceito de expressão que se limita a seu referencial, e aí é preciso a troca, a negociação de estilos. Essa forma de trabalho, coerente com a ideia de considerar a cultura como expressão social e integrá-la à construção da cidadania, opera, portanto, com o conteúdo e a significação da dança de rua, mas procura abri-la ao diálogo com outras expressões, trabalhando assim uma base fundamentalista existente no Hip Hop. E entrar nessa relação significa também aprender essa forma de expressão, para poder interagir com esse público.

> *"Agora,* o *adolescente, quando ele vem, vem com* o *conceito de dança montado, ele quer dançar normalmente a dança de rua, o hip-hop, essas coisas violentas... Então eu tive que fazer dois cursos... fui aprender para tentar testar essa juventude que é... assim: eles vêm pra dentro da sala de dança, que é de livre e espontânea vontade, que não é a escola do Estado, que é obrigado, vão pra lá, e lá eles querem ficar disputando entre si... Então, no primeiro momento, eu danço com eles o funk, o break... Eu percebo então que este ano muitos homens vieram ver a aula, mas não fizeram, não quiseram ficar... Então, os homens vieram por conta dessa dança... eles vêm com outro olhar, porque eles acham primeiro que mulher não sabe dançar isso...".* (R. Maria)

A própria imagem da educadora dançando a dança da rua e tida como dança masculina é uma forma de aproximação dialógica, como se pode constatar no

depoimento, e traz um elemento que provoca a comunicação com o grupo e com que vêm até ali ver o que pareceria um “espetáculo” inusitado.

> "Aí, *quando eles vêm, você consegue através da linguagem do hip hop colocar* a *revolta deles na sala. Ai,* é *assim: você brinca com eles, você coloca* a *música deles... Eu particularmente não gosto dos Racionais, então eu não tenho* o *CD dos "racionetes", mas eu abro pra quem quiser trazer os CDs... Então eles cantam... e eu assisto, porque eles trazem coreografias de casa... porque eu peço que toda* a *criatividade que eles têm, que eles fiquem assim, mostrando pra mim... E* a *música dos Racionais* é *afronta pura... Depois que afrontou* o *máximo, acabou* a *coreografia e tal, eu entro* e *quero saber como* é a *vida deles, se* é *daquele jeito mesmo que está na música, como* é *que eles se apoderam tão forte... Então* a *questão da droga grita... eles não falam, mas* a *questão aparece de diversas formas, porque* a *policia* é *assim, porque não tem emprego..."* (R. Maria)

E conclui-se o depoimento da educadora buscando sintetizar a dança e sua forma de expressão como imagem do tipo de homem jovem e de um modelo cultural hegemônico no espaço da periferia, que desta forma são buscados através da mobilização cultural. A oficina é, portanto, um tipo de aproximação também com esse grupo, e enquanto política pública cumpre o papel de abrir-se para os diferentes tipos de grupo e de expressão presentes no território do Município.

> "*Eles são vítimas de todo* o *processo, eles não têm onde procurar emprego, eles não têm para onde ir, não têm cultura realmente nos bairros, não tem nada* a *não ser essa expressão, que eles abrem uma roda* e *eles dançam. Tem uns movimentos que... eu não sabia* o *que queriam dizer, eles me explicaram, que eles abrem* a *roda, então eles dançam, ficam fazendo assim um para* o *outro* [*gesto de provocação]* e *aí eu fui conversar* e *explicaram*: *isto* é *quando está afrontando* o *outro* e *está duvidando que ele* é *capaz... "* (R. Maria)

O depoimento que reproduz a cena de interação com os jovens mostra como a metodologia utilizada possibilita captar, através de uma expressão cultural construída por meio de um estilo de dança, o tipo de sociabilidade e de relação social que é investida nessa condição de jovem, em que a competição e o teste de masculinidade estão presentes e são provocativos o tempo todo. Trata-se, pois, de um modelo isolado, fechado dentro da própria masculinidade. Talvez esse mesmo modelo explique o isolamento da mulher, pelo tanto que este modelo é o do masculino para si mesmo. Por essa mesma condição, entende-se a atração maior das mulheres por formas de interação que expressam a sensibilidade e até mesmo a sensualidade, com o limite do artefato da cultura de massa colocado para elas, que é o modelo da dança do Tchan. Este, porém, é mais fácil de ser trabalhado com as

crianças, que o reproduzem sem colocar defesas.

A questão do adolescente da periferia que expressa essa condição e é identificado como o jovem de gangue traz também a situação do espaço. Se a escola é excludente, os espaços comunitários também evitam essa presença perigosa. A sensibilidade da professora, na maneira de tratar e trazer para o espaço da oficina esse tipo de jovem, é o que faz também pensar que a perspectiva de atrair esse grupo para as oficinas depende de se poder sensibilizar também as pessoas da comunidade que identificam a rua e as gangues com o perigo para si e para seus filhos, e sua presença como uma ameaça. Assim se mostra a dinâmica pela qual a proposta da oficina se estende para além de seu público-alvo imediato e vai abrangendo todo o contexto sociocultural de sua experiência. Não basta incluir os jovens, mediante as estratégicas de trocas culturais, proposta numa atitude desarmada dentro da oficina. Ainda é necessário trabalhar as lideranças da comunidade para a aceitação dos adolescentes e jovens que se identificam e são identificados com o circuito da rua, da droga, da violência.

> *"Eu sinto... uma resistência. Se chegam rapazes com* o *bonezinho... eles são escorraçados... pelos responsáveis da defesa do patrimônio da paróquia... Eu penso que, no ano que vem,* se *tudo der certo,* se *eu conseguir sensibilizar – porque* é *muito difícil* a *sensibilização dos responsáveis – então vou começar* a *trazê-los...* A *questão da música que eles trazem* é *essa moda mesmo... Então* a *gente tem que ouvir um pouco para incluir um Chico Buarque, por exemplo... Você não pode trabalhar Chico Buarque pra quem dança os Racionais... mas de repente um Chico Buarque de protesto pode fazer* a *ponte com* as *linguagens deles ... "* (R. Maria)

Essa estratégia pontua que, através de conexões de conteúdos existentes na forma estética, no conteúdo das letras, é possível fazer uma ponte entre o universo dos jovens e o universo cultural a ser abordado nas oficinas. Desse modo, se desenvolve a proposta dialógica no processo pedagógico e as oficinas podem levar à intervenção cultural, como educação e como promoção da cidadania, ao possibilitar o estabelecimento de vínculos entre seus participantes, mesmo sendo eles tão diferentes. Essa condição é construída a partir do momento que se desenvolva uma relação mais aberta, que não resista à identidade nem à expressão do outro. Ação que promove o respeito às diferenças numa proposta clara: Podemos ficar no mesmo espaço, eu te escuto e assisto à tua dança, procuro imitá-la e aprendê-la, e você pode escutar a outra proposta e respeitá-la. Este é um trabalho

referido como de formação, e se aplica também nos demais campos da arte. No caso do coral e da música, por exemplo, ele passa também por desmontar estereótipos e compará-los, para chegar ao entendimento de que a expressão cultural, além de criação e descoberta, é também uma expressão estética.

> *"Tem um trabalho que eu faço, que é assim, dentro da minha área, um trabalho de formação das crianças e de informação, que eu começo, por exemplo, com música popular. Trabalho com Luiz Gonzaga,* a *gente fez* o Asa Branca *com orquestra, até para desmistificar isso de instrumento mesmo, de não achar que com violino você só toca Vivaldi. Mas aí, num determinado momento, eles tocam Beethoven* e *aí eu mostro para eles porque Beethoven tem elementos que são legais* e *porque que o* É o tchan*, por exemplo, não é legal..."* (M. Demazzo, agente cultural professor de música)

A informação como fato e como proposta cultural é colocada como confronto e como alternativa ao gosto do lugar comum e à forma comum de expressar o cotidiano. É dessa maneira que se trabalha também na oficina de teatro.

> *"Será que é importante ficar trabalhando assim: Ah! vamos montar uma peça sobre drogas, queria montar uma coisa da realidade deles... Será? Falei, não, isso já tem, vamos tentar abordar isso de outra forma, então vamos montar Guimarães Rosa, vamos trabalhar com Fernando Pessoa. De certa forma, isso* te *abre um pouco, uma visão mais ampla do teu universo,* e *aí você vai poder de repente atuar dentro das drogas com um exemplo mais abrangente... Agora vamos montar uma pecinha de drogas, uma pecinha de aborto... Eu acho importante discutir isso,* e *eu discuto muito com eles... Falo: Cada um é dono de seu nariz* e *tal... Quer fumar? Quer fumar e... blababá... mas vamos ver* o *que é bom* e o *que é ruim. Quando eles vêm perguntar, aqui dentro, pelo menos na aula, é proibido geral*, *mas aí fora, não posso, mas vamos discutir... Eu não estou trabalhando* a *linguagem do Guimarães, mas* o *que ele quis dizer,* a *temática dele, qual* é, *que* é o *questionemento do homem. Para eles têm sido bárbaro..."* (L.Mário, agente cultural de teatro)

Também o coral, a música, além da sua dimensão estética, que é formativa e informativa, atuam como e passam a ter também uma função integradora dos diversos circuitos do bairro.

> *"Você tem uma população evangélica que procura... até por uma questão funcional mesmo da coisa. Porque você quer cantar melhor no culto, você tem* o *pessoal que vai, porque não tem outra coisa* e *você oferece um diferencial... Você tinha todo* o *mundo dentro da mesma oficina,* e *esse era* o *elo*, *eu acho que aquele momento era* o *elo, era* a *fusão, porque você tinha todo mundo ali: você tinha* a *molecada que passava perto do crack, você tinha* o *pessoal da igreja, você tinha* o *pessoal da capoeira... E* em *nenhum outro momento, se não fosse ali, eles estariam juntos, de forma alguma... Ali você tem* o *pessoal evangélico, tem* o *pessoal maloqueiro*, o

> *pessoal do catecismo... O coral tem essa função socializadora..."* (M. Demazzo)

Ao mesmo tempo, essa função socializadora do trabalho do coral é também estimuladora de autoestima.

> *"Eles se descobriram enquanto artistas, viram que é uma questão de auto valorização, que aumenta a autoestima desse pessoal. Eles sentem que potencialmente são capazes... Por mais desafinado que seja cada um, o trabalho de co**ral** trabalha o tempo todo desmistificando essa questão do rótulo, assim, de desafinado, não desafinado..."* (M. Demazzo)

Em relação às resistências existentes na comunidade, foi recorrente, nas falas dos educadores, a referência à escola como uma das instituições fechadas e pouco propícias a receber grupos que não cumpram suas propostas disciplinares. Além disso, a escola fica isolada e separada da comunidade por barreiras físicas, não se abrindo, portanto, nem como instituição nem como espaço físico para possibilitar o desenvolvimento de oficinas, reuniões etc. Isso não quer dizer que experiências de oficinas e encontros dentro da escola não tenham sido relatadas.

> "*Pois é, a escola, aos sábados, com a porta fechada, quando poderiam estar acontecendo coisas lá dentro que estivessem ligadas à cultura... "* (M. Demazzo)

Essa constatação de ser a escola não permeável, inclusive por manter as portas fechadas, se contrapõe à experiência da dispersão da oficina de coral, realizada em bairros da periferia de Itapecerica da Serra.

> *"O coral para os adolescentes, no Jardim Jacira ... na escola, tinha assim quase 180, porque nunca havia acontecido nada, havia assim uma sede muito grande... E foi muito legal. Essa molecada veio para o centro e a gente parou a avenida aqui um dia, eles cantaram aqui... Só que a gente esbarrava num problema... o espaço. O coral era feito dentro da escola e a escola é um pavilhão, assim, é uma cadeia. Você tem grades para todos os lados, grade no teto, é um absurdo, e as crianças que não faziam parte da escola eram impossibilitadas de participar do coral, era uma coisa meio discriminatória. Então foi uma das condições que eu impus: Olha, a gente continua com o projeto, com o processo, desde que não seja dentro da escola... Havia uma implicância até com os bonés, se ia de boné não podia usar o boné, vinham de minissaia, as meninas não podiam entrar porque estavam de minissaia, se iam de bermuda, não podiam entrar porque estavam de bermuda... Além disso, a escola monopolizava, como se o coral fosse da escola... O coral se dispersou justamente por essa questão dissidente da escola,essa questão de não poder entrar na escola num outro horário. Quer dizer, se você já tirou o uniforme, você tem que por o uniforme novamente para poder entrar na escola... "* (M. Demazzo)

O relato indica uma forma sutil de discriminação, e para a qual poucos parecem atentar. A própria forma dos jovens se vestirem já implicava que fossem vistos com estranheza e de modo hostil, tal como ocorria também com relação às lideranças da comunidade. No caso da escola, esse controle mais estrito da indumentária indica a vontade de demonstrar seu poder como a instituição que promove eventos, ou que representa a cultura nos bairros. O ensaio do coral era feito na quadra, e a quadra era definida como espaço e propriedade da escola.

> "É *porque, assim, tem uma coisa até meio hipócrita nesta questão da escola. Eles liberam* a *quadra, mas colocam grade* em *todo* o *restante da escola, para o cara realmente não ter acesso. Então, às vezes iam ensaiar e ficavam milhares de pessoas na janela olhando..."* (M. Demazzo)

Tomando a ideia de sensibilização das lideranças proposta no depoimento de um dos educadores, pode-se pensar também que seria necessária uma atividade de sensibilização de professores e diretores, na forma de oficina que possibilitasse trocas como aquelas desenvolvidas num projeto cultural que integrava a política pública de cultura do Município de Itapecerica da Serra. Nos relatos sobre o desenvolvimento das oficinas, sempre foi mencionada a presença de um público bastante grande que vinha aos primeiros encontros e depois acabava se afastando, por um motivo ou outro. Cabe lembrar, porém, como exemplo significativo, a oficina de dança do Santa Júlia, onde grande parte das mulheres que o integravam decidiu sair do grupo, temendo o desafio de apresentar-se em público. No entanto, as que não se intimidaram e continuaram no grupo fizeram dessa perda momentânea uma nova força de união e solidariedade, que as levou à conquista da própria autonomia. Nesse caso, as formas de sociabilidade que desenvolveram, quase como uma extensão de relações domésticas, do âmbito da casa, constituíram um fator positivo e agregador: poder trazer os filhos grandes e pequenos às oficinas, e demandar, inclusive, sua extensão em novas oficinas para incluí-los, foi o que lhes permitiu continuar participando das apresentações públicas do grupo, com grande prazer e confiança. Assim, valores, atitudes, emoções que fazem parte da experiência trazida pelos participantes às oficinas, podem ser ali resgatados e reelaborados, como condição de continuidade e expansão necessária reivindicada pela proposta de política pública de cultura de Itapecerica da Serra no projeto dos Barracões Culturais

da Cidadania.

O mesmo se pode dizer, com relação à flutuação de público, no caso das outras oficinas, como as de ensino de violão e de teatro, onde o abandono e esvaziamento foram justificados pelo ingresso dos participantes no mercado de trabalho ou pela mudança de horário das oficinas. Isto coloca a questão da administração do tempo livre deixado pelas tarefas de trabalho ou estudos, e que pode ser ocupado tanto por formas inócuas de lazer quanto por atividades de desenvolvimento cultural, pessoal ou coletivo, ou ainda pela má sociabilidade das ruas que pode levar às sendas da violência e do crime. Esse é um tempo elástico, de limites incertos, extenso quando não há trabalho no mercado e se abandonou a escola, escasso para o trabalhador, a dona de casa ou o aluno que tem gosto pelos estudos. Em qualquer caso, cabe às políticas públicas procurar garantir esse tempo do descanso e do lazer, oferecendo condições para transformá-lo em ócio criativo. Essa é uma tarefa que compete em especial às políticas de cultura e é dessa perspectiva que deve ser avaliado o projeto dos Barracões de Itapecerica.

São vários os motivos invocados que asseguraram a permanência ou levaram à descontinuidade das oficinas. Motivos pessoais ou de ordem social, individuais ou coletivos, institucionais. No caso da oficina de canto coral, a falta de um espaço próprio e a intransigência da instituição que abrigava os ensaios, uma escola local, levou à dissolução de um trabalho que congregava o maior número de participantes, em sua maioria, jovens, em torno de 18 e 20 anos, e mais a participação de adolescentes de 11 e 12 anos. Em contrapartida, a oficina de artes plásticas floresceu, reunindo vários grupos de diversas faixas etárias entre os seus participantes. Havia adolescentes que relataram participar da oficina para ocupar o tempo ocioso, ao mesmo tempo em que outros afirmavam participar de tarefas domésticas, na sua maior parte, meninas que, entre outras tarefas, cuidavam de irmãos mais novos durante a ausência da mãe que estava fora de casa, no seu emprego. Havia ainda mulheres que se interessavam pela arte de pintar e fazer quadros, bem como outras que afirmavam ser a participação uma forma de terapia para enfrentar os desafios das situações domésticas bastante problemáticas, mas corriqueiras nas relações sociais entre homens e mulheres ou com pessoas de várias idades. O professor responsável pela oficina de artes plásticas relata que:

> *"...tenho alunos entre os quais estão* a *avó,* a *neta* e a *filha... inclusive,* a *mãe decidiu pedir* à *patroa para trocar* o *dia de trabalho para continuar participando..."* (C. Matias, agente cultural, professor de artes plásticas)

No caso das outras oficinas, como as de ensino de violão e de teatro, a referência às desistências menciona o trabalho ou a incompatibilidade de horário do emprego e das atividades da oficina. Isso traz a informação de que as oficinas ocupavam aqueles jovens no teu tempo ocioso, fora do período escolar, ou então, quando estavam desempregados. As tentativas em atrair os jovens que não tinham como referência básica o mundo do trabalho assalariado ou dos estudos faziam parte de estratégias como a da oficina de dança, buscando integrar jovens e adolescentes ligados à cultura da rua, frequentemente associada, às drogas e ao crime.

O trabalho de intervenção sociocultural como política pública de cultura é interpretado pelos professores das oficinas como uma questão de direitos voltados à construção da cidadania, na medida em que possibilitavam a formação de grupos em que as atividades artístico-culturais ofereciam uma possibilidade de reflexão sobre a sua condição e o seu papel social. Alguns desses agentes culturais que trabalharam como educadores no projeto "Barracões" sintetizam em seus depoimentos o significado que tiveram as oficinas enquanto instrumento de formação e difusão cultural, ao misturar atividades de arte, educação e entretenimento. Conta o professor da oficina de artes plásticas.

> "*É, nas oficinas, eu acho mesmo... A questão não é você passar o curso de artes plásticas, de dança, de música, mas você estabelecer um tipo de relação, fazer com que eles possam enxergar o mundo que está ali fora e serem participantes. Aquela coisa assim de dizer: Ah! eu posso falar... até fazer reivindicações... Quando eu falo de carência, perceber: por que não ter um espaço para a comunidade? Isto é um direito de vocês... Eu acho que é essa relação que a gente consegue, e é conseguir esse tipo de transformação... Não se trata de formar artistas, mas de levar as pessoas a começarem a enxergar... Essa coisa crítica eles passam assim: Não gosto disso, gosto daquilo... eles passam essa afirmação também. E eles se expressam bastante no desenho*, na escultura... (C. Matias, agente cultural, professor de artes plásticas)

Também a agente cultural educadora de dança sintetiza o papel da oficina na percepção, compreensão e afirmação dos direitos como conquista de cidadania.

> "Eu acho que, a partir de um momento, a oficina propicia a você ver o *problema, porque quando a população vive o problema, ela não está vendo o problema, ela está vendo que ela é vítima daquilo... Então, através da arte, ela depara de frente com a coisa, mas fora também, e fala: Então é isso! Então, eu tenho o direito! Por exemplo, 50 anos da Declaração dos Direitos Humanos, que coisa! Está fazendo aniversário, uma coisa que grande parte da população nem sabe que tem o direito daquilo. Então, eu vou chegar lá, se você for ler a Declaração com eles, eles vão ficar: Oh!... Então, ao invés de ler... a arte faz com que ele viva no corpo que ele pode ter direito à instrução, que ele tem o direito à segurança, que ele tem o direito à casa própria... A gente primeiro tem que se conscientizar que nós estamos vivendo esse problema, e que nós temos direito à transformação... " (R. Maria, agente cultural professora de* dança).

2.7. Ação da Secretaria de Cultura em Itapecerica da Serra e suas interfaces

Ao se considerar o modo como o Estado opera no Brasil, não podemos garantir que a gestão de um Município estaria muito distante, exceto em termos de escala, dos desafios enfrentados pelo Governo Federal, mas podemos afirmar que, no tratamento dado pelo poder público à cultura, a tendência é antidemocrática em ambos os casos. Do ponto de vista institucional, a experiência de gestão da política cultural no Município de Itapecerica de Serra não apresentava, à época da implantação dos Barracões, substanciais divergências em relação à política nacional ou aos desafios enfrentados por outras políticas municipais, como, por exemplo, em São Paulo, na gestão de Marilena Chauí (2006), a qual, ao examinar as práticas da política de cultura sancionadas pela cultura política vigente, de natureza antidemocrática, afirma que isto ocorre "não porque o Estado é ocupado por este ou aquele grupo diferente, mas pelo modo mesmo que visa a cultura." De fato, a gestão pública de uma política de cultura envolve desafios que vão desde o descrédito de quem a opera, passando pelo desconhecimento da cultura como política por outros setores da administração pública, até a virtual ausência de relação desse setor com os demais no planejamento estratégico das ações de um governo, por mais que este afirme como princípio programático pretender “democratizar a cultura”. Neste caso, como afirma ainda Chauí, procurando utilizar os meios de gestão da cultura para este fim, apenas se confunde "cultura democrática e democracia da cultura".(idem:143).

Quando um governo trata de cultura, em geral tem em mente, em primeiro plano, que ela deve servir para proporcionar algumas formas de entretenimento e,

desse modo, servir de antídoto a alguns males sociais, como a violência. Podemos mencionar, como exemplo, oferecer aulas de música ou alguma outra habilidade artística a crianças e jovens em situação de risco social. Nas esferas de governo, muito se fala em tirar os jovens e as crianças das ruas em razão dos perigos da violência, como se tal conduta fosse a única ação adequada e a cultura um de seus instrumentos menos truculentos, como exemplo de uma boa política. Assim, os problemas de relacionamento de uma Secretaria de Cultura com outros órgãos de gestão dentro de um mesmo governo se avolumam e se agravam a cada reflexão ou ação que se proponha em contrário a esse equivocado discurso. A burocracia que se apresenta na área da cultura é sempre mais complexa que nas demais áreas do governo, por não estar plenamente sustentada, ao amparo da lei. A necessidade de escolas ou prontos-socorros é inquestionável, e as verbas a eles destinadas são bem definidas e justificadas do ponto de vista da administração. Ao contrário, necessidades de um plano de cultura são quase sempre de comprovação nebulosa, enquanto verbas adequadas à sua execução quase impossíveis de se obter. Exceto para a construção de algum equipamento ou a realização de eventos, verbas orçamentárias raramente lhe são destinadas, senão um mínimo determinado em lei e depois de contemplados todos os demais itens da gestão do orçamento. Para a administração pública, é como se a cultura, sendo algo impalpável, mal fosse digna de figurar como parte das políticas “sérias” de que se ocupam os governos, mais provavelmente servindo-lhe de enfeite, como a cereja de um bolo, que de instrumento de gestão.

Dessa ótica, as relações de um gestor de cultura em um governo são penosas, pois ele é visto quase sempre sob o estereótipo de alguém que deve entender alguma coisa de arte e ser aquela autoridade pública convocada a comparecer em comemorações festivas ou animar inaugurações de obras públicas. Esta é a razão pela qual pouca ou nenhuma importância se dá ao que ele defende, propõe ou empreende em vista de uma melhoria global do convívio social. Em Itapecerica da Serra, não havia razões que afastassem a política desse entendimento arraigado no senso comum. A incompreensão de conceitos e de valores enfrentada pela Secretaria de Cultura em sua relação com outras Secretarias do governo municipal parecia às vezes quase inacreditável.

A dificuldade em trabalhar com a Educação é um exemplo claro de alguns desses entraves, pois o que deveria ser um campo imprescindível de cooperação

mostrava-se quase inacessível ou se transformava em motivo de preocupação. Na gestão da escola parece não haver tempo para discussões, porque ali há uma grade curricular a seguir e procedimentos administrativos rotineiros a se cumprir. Afirmar o reconhecimento do valor da cultura na escola pode resumir-se a conceder uma aula de teatro ou de música em uma classe com um pequeno grupo de alunos, enquanto os professores dessa classe se afastam dali, deixando ao agente cultural a execução da atividade proposta ou mesmo algum debate que queira promover dentro daquele horário de aula. Não há interesse, sequer entendimento.

Por outro lado, quando se abordam outros campos potenciais de ação comum, como a assistência social, por exemplo, parece ser de entendimento comum que para o setor de cultura deverão ser prioritariamente encaminhados os meninos que se encontram em liberdade assistida, estando *sub judice* após cometerem alguma infração, para que a Secretaria encarregada da gestão da cultura se preocupe em encontrar alguma solução aos problemas desses jovens indisciplinados. E o que dizer da relação da cultura com os “verdadeiros” grandes problemas da administração, como saúde, habitação, obras públicas ou meio ambiente, para ficar apenas em alguns poucos exemplos?

Em Itapecerica da Serra, a relação da Secretaria de Cultura com outras áreas do governo municipal se dava de forma tensa, pois se tratava de uma questão politicamente séria do ponto de vista do não entendimento da importância ou mesmo do significado do conceito de cidadania cultural. O modo como se pensava em muitas Secretarias da administração pública naquela época dificultava a convivência do que pareciam ser interesses inconciliáveis, e pouca possibilidade havia – senão ao custo de muita e dificultosa negociação – de se realizar a gestão da cultura como elaboração de ações amplas e socialmente reconhecidas. Entretanto, contando com apoios políticos sempre instáveis, aos poucos foi possível avançar, e o rápido e surpreendente êxito, junto à população, de algumas ações inovadoras propostas acabou por gerar um novo problema. Se antes não havia, por parte da maioria das Secretarias municipais, senão um vago entendimento do que pareciam exageradas pretensões da Secretaria de Cultura, como explicar agora o crédito social de suas ações difundido na cidade?

Visivelmente, a reverberação das ações de gestão da cultura ganhava raízes no imaginário social, deixando os integrantes dos demais órgãos de administração do mesmo governo atônitos e quase indignados. O sentido de ações inovadoras da

Secretaria de Cultura, que promoviam junto à população um sentimento de pertença, identificação e identidade, lhes escapava. Não compreendiam os espaços públicos como área de ação política por não verem neles espaços de vida e práticas socializadoras, capazes de promover mudanças sociais. A rua, a praça, o Barracão representavam a dimensão coletiva da cidade e da experiência de vida de seus moradores, cenário real do exercício da cidadania e palco do desenvolvimento cultural do ser humano. Tentar promover esse tipo de compreensão política da cultura junto a outros setores do governo municipal foi um esforço contínuo da Secretaria de Cultura, embora quase nunca bem sucedido.

Apesar de tudo, o projeto "Barracões Culturais da Cidadania" possibilitou uma maior fruição da cultura no município de Itapecerica da Serra. Propiciava-se à população o acesso à cultura como prática social que instituiu um campo de signos, símbolos, valores e comportamentos específicos, e que a própria dinâmica da cultura pode alterar, ao mesmo tempo em que, por meio do desenvolvimento artístico e cultural, se promovia uma ocupação distinta e qualitativamente superior do espaço público, antes dominado pela violência Um instrumento, enfim, visivelmente posto nas diversas regiões da cidade, de melhoria da qualidade de vida, de integração social e de circulação de informações, ideias e criatividade. Além disso, o projeto contribuía para o surgimento de valores éticos de respeito ao outro e para a percepção da importância da colaboração de todos na construção de uma vida melhor, em torno de reflexões e debates sobre os programas sociais postos em prática na cidade.

Os jovens, por meio de sua participação em oficinas, seminários, fóruns, simpósios e outras atividades culturais, aos poucos passavam a ser agentes transformadores da família, do bairro e da própria escola. Começavam a se tornar cidadãos críticos, conscientes, questionadores, atuantes. Na escola, por exemplo, o professor deixava de ser considerado como fonte única de conhecimento, e a própria escola, como o espaço exclusivo onde a educação podia se desenvolver. Não se deve, evidentemente, negligenciar a importância da escola na educação de crianças e jovens, mas, com certeza, não é a única instituição a encarregar-se dessa tarefa. Mesmo a rua, como espaço público e aberto de convivência e troca de informações, é um lugar de aprendizagem de valores e comportamentos, daí a importância do cuidado com a sua ocupação.

Um bom exemplo do sucesso e respeitabilidade que a política da Secretaria

de Cultura conquistou junto à população de Itapecerica da Serra é o do Orçamento Participativo do Município. Das treze regiões em que o Município foi dividido, nove delas optaram pela implementação dos Barracões Culturais da Cidadania, fato já mencionado com relação à implantação do Plano Diretor de Bairro, onde os Barracões contaram com a mesma proporção de votos. O projeto obteve também reconhecimento externo, sendo premiado pela Fundação Getúlio Vargas e Fundação Ford, com apoio do BNDES. De 946 projetos realizados pelo país afora nas áreas de educação, cultura, meio ambiente, saúde e transporte, os “Barracões Culturais da Cidadania” ficaram entre os 20 projetos nacionais mais inovadores. Dentre outros, o projeto recebeu também o Prêmio de 2003 do Itaú/Unicef, Muitos Lugares para Aprender. Foi igualmente objeto de discussões e estudos acadêmicos sobre temas como identidade cultural e transdisciplinaridade, em universidades e instituições de ensino diversas. Inclusive, nas 52 escolas de Itapecerica da Serra, tem-se discutido frequentemente as contribuições do projeto para a educação, mesmo havendo ainda alguma resistência nessa área.

Entretanto, em 2004, com a mudança do governo municipal após a eleição de um novo prefeito, a gestão dos Barracões sofreu alguma alteração. Desde 2001, os agentes culturais que participavam do projeto, visando garantir sua continuidade contra os riscos de mudanças políticas, haviam criado uma instituição autônoma, a Associação Barracões Culturais da Cidadania. Esta era encarregada da sua administração em convênio com a Prefeitura, através da Secretaria Municipal de Cultura, contando também com a parceria de entidades empresariais como a Natura e instituições privadas como o Colégio 8 de Maio, além da Fundação Itaú Social, para o seu apoio financeiro. A isso se somavam recursos advindos de outros projetos aprovados mediante seleção por programas culturais de governo ou privados, contando com financiamento, por exemplo, do BNDES.

Embora até 2004 os prédios ocupados pelos “Barracões” fossem de propriedade da Prefeitura e ficasse sob sua responsabilidade a contratação dos agentes culturais que atuavam como professores no projeto, já em 2005 os prédios começaram a ser desocupados e as atividades de oficinas e outras ações socioculturais se concentraram em um único local, cedido em comodato à Associação Barracões. Grande parte da equipe se dispersou e os professores que eram concursados pelo Município voltaram em maioria às suas atividades letivas, embora continuassem a trabalhar como voluntários no Barracão remanescente. Aos

poucos algumas de suas atividades passaram a ser reagrupadas em São Paulo, em torno do antigo coordenador do projeto, sob cuja gestão enquanto Secretário de Cultura ele havia sido implantado em Itapecerica da Serra. Registrado como entidade jurídica registrada em São Paulo em 2012, o Projeto Barracões Culturais da Cidadania foi, no entanto, definitivamente transferido para a capital em 2007, quando praticamente cessaram as atividades da Associação local. Restaram desde então, associadas à Prefeitura, apenas umas poucas oficinas culturais, dedicadas ao artesanato, ao teatro e ao ensino de violão, mas estas já não têm o nome de Barracões, nem guardam relação com a visão que presidiu ao seu funcionamento como parte da gestão da Secretaria de Cultura até 2004.

Depois de oito anos de atividade em Itapecerica da Serra, o Projeto Barracões Culturais da Cidadania apresentou números significativos: 3.913 pessoas participaram diretamente das suas 192 atividades semanais de arte e cultura, distribuídas em 14 pontos da cidade. A ampliação em mais de vinte mil volumes do acervo bibliográfico distribuído entre a Biblioteca Municipal e as duas Bibliotecas Ramais então criadas, no Jardim Jacira e no Parque Paraíso, também foi uma conquista expressiva da gestão da Secretaria de Cultura, associada ao projeto.

Assim, pode-se afirmar que o Projeto Barracões Culturais da Cidadania representou uma ação diferenciada da gestão de política de cultura da Secretaria Municipal de Itapecerica da Serra por suas múltiplas realizações para o Município. O projeto, pela dimensão que assumiu nos seus mais de dez anos de atuação, cumpriu em grande medida as metas previstas em sua criação. Mobilizou a sociedade de uma forma geral, atuou sobre centenas de jovens ávidos de conhecimento, cultura e educação e que passaram a ser mobilizados também pelas questões sociais do seu entorno, além de deixar sua marca sobre as ações educativas em Itapecerica da Serra, embora não se tratasse de uma escola formal.

Tudo isso contribuiu para que o projeto se tornasse uma referência significativa para a reflexão sobre a vivência da cultura enquanto processo e sobre as ações que levam os moradores a se identificar com o lugar onde vivem e gostar de sua cidade, lutando por sua transformação, no caminho para a conquista de seus direitos enquanto cidadãos. Creio que esta experiência de gestão pública de cultura mostrou-se exitosa na exata medida em que foi capaz de dialogar com o contexto da cidade e seu entorno, sob os seus mais diversos aspectos socioculturais e políticos, buscando ampliar a participação social como princípio de cidadania.

3. A EXPERIÊNCIA DE SÃO MIGUEL PAULISTA

3.1. SÃO MIGUEL PAULISTA: DE ALDEIA A BAIRRO

São Miguel Paulista, bairro localizado no extremo leste da cidade de São Paulo – conforme ilustração da figura 2 - tem como data oficial de fundação o dia 21 de setembro de 1622, embora documentos da Companhia de Jesus informem que sua história se inicia mais de meio século antes. Em 1560, com a mudança da gente de Santo André da Borda do Campo para o núcleo de Piratininga, um grupo de índios Guaianaz que vivia junto ao colégio dos jesuítas, receoso da presença dos colonos, decidiu seguir rio acima o Anhembi, como chamavam o rio Tietê. Chefiados por Piquerobi, irmão do cacique Tibiriçá, estabeleceram-se então na aldeia de Ururaí, onde o Padre José de Anchieta, para marcar a presença cristã no lugar e não perder para a catequese as almas Guaianaz, fez erguer uma pequena capela, dedicada a São Miguel Arcanjo.

Era o início da história do que seria o bairro de São Miguel Paulista, que cresce nessas terras da antiga aldeia de Ururaí, só bem mais tarde doadas aos índios por carta de sesmaria de 12 de outubro de 1580. Meio século depois de erguida a capelinha de Anchieta, em 1622, foi preciso refazer a edificação já em ruínas, substituindo-a pela Capela de taipa até hoje existente no local. Assim, ao lado da aldeia de Nossa Senhora da Conceição dos Pinheiros, de Nossa Senhora da Conceição dos Guarulhos, Itaquaquecetuba, Barueri, Carapicuíba e outras, São Miguel Arcanjo de Ururaí faz parte do conjunto de aldeamentos indígenas estabelecidos ao redor de São Paulo de Piratininga para garantir sua defesa contra o risco permanente de ataque dos Tamoios.

As estradas que aos poucos passaram a unir essas aldeias tornaram-se rotas de bandeirantes e tropeiros ao longo dos séculos XVII e XVIII, ligando-se também às terras da Ordem Terceira do Carmo, estabelecida desde 1621, próximo dali, na imensa Fazenda da Biacica, onde, no final do século XVII, os carmelitas ergueram uma capela de taipa em louvor à Nossa Senhora da Estrela de Biacica. Entretanto, ao longo desses dois séculos, além dos tropeiros que por ali transitavam e construíam pousos junto às estradas, outros brancos, fazendo letra morta da carta de sesmaria, passaram a invadir aquelas terras, e começaram a ocupá-las de modo permanente com roças de subsistência, lavoura de cana, engenhos e alambiques, ainda que esparsamente distribuídos pela imensidão do território indígena. Então, desde meados do século XIX, foi a vez dos imigrantes ocuparem essas terras com

suas chácaras de verdura e suas olarias, que abasteciam o consumo da cidade no Mercado Central e alimentavam com tijolos e telhas para novas construções a febre de expansão e de progresso de São Paulo. E então começariam a chegar as fábricas.

Assim, três séculos depois da construção da capela de São Miguel Arcanjo, era bem outra a paisagem. De um lado, as questões urbanas da cidade que quer se transformar em metrópole, de outro, as questões do trabalho daqueles que a constroem, e, ligando ambas, as passagens da migração. Ao tecer essa trama, revela-se algo acerca das sobreposições entre classe e consciência regional, entre movimentos sindicais e movimentos sociais.

A seguir, a figura 3 mostra São Miguel Paulista, na região Leste de São Paulo, cuja localização, Leste 2, segue padrões da divisão geográfica adotada pela Secretaria Municipal de Educação.

Figura 3 – A Região Leste da cidade de São Paulo

A história do bairro de São Miguel Paulista começa na década de 1930, quando ali se instalou uma das maiores indústrias químicas do país, transformando a região em um dos principais subúrbios industriais do município de São Paulo. A Companhia Nitro Química Brasileira é a primeira do mercado nacional de nitro celulose, seu principal produto. Implantada em 1935, ela teve papel de destaque no desenvolvimento de São Miguel. Em 70 anos, empregou milhares de trabalhadores e, juntamente com as olarias e fábricas de cerâmicas, contribuiu para o crescimento do bairro na primeira metade do século XX, atraindo centenas de migrantes à procura de emprego na capital paulista. A Nitro é ainda, nos anos 2000, um dos estabelecimentos de São Miguel que mais oferecem vagas de emprego, sendo responsável por quase 18% dos empregos industriais.

Assim, a vida cotidiana nos anos 30 confundia-se com a vida das fábricas. Enquanto o apito da indústria organizava a vida das donas de casa, as relações de parentesco, amizade e vizinhança formavam as redes para contratação de empregados. Apesar do sucesso festas da Igreja, era no Clube de Regatas da Nitro Química que aconteciam as atividades esportivas, bailes, apresentação de cantores e artistas. A grande empresa tornou-se uma referência fundamental na vida dos moradores de São Miguel Paulista, em torno da qual tudo parecia girar.

O final da Segunda Grande Guerra marcou um período de expressiva participação e mobilização dos trabalhadores brasileiros, em São Miguel Paulista também aconteceram algumas experiências de mobilização política onde se destacou a proposta organizativa do PCB. Seus membros receberam, nessa ocasião, vários visitantes comunistas ilustres como por exemplo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Dorival Caymmi, Luis Carlos Prestes e Carlos Marighella. Como registra Fontes (2008), “o partido arregimentou militantes e conquistou simpatizantes não só entre operários, mas também entre comerciantes e profissionais liberais, de maneira que os idos de 1945-1946 ficariam marcados por uma intensa onda de comícios e atividades públicas organizadas pelos comunistas” (idem: 16).

O aumento nas tarifas dos serviços públicos, além da redução do poder aquisitivo dos trabalhadores assalariados impulsionou a "greve dos 400 mil", na cidade de São Paulo, mostrando a importância da atuação conjunta das entidades de bairro e do movimento operário-sindical. Os protestos contra a carestia e a

inflação marcaram, mais uma vez, as articulações política entre o chamado mundo do trabalho e as questões urbanas, como anota ainda Fontes(2008).

Essa ligação se manifesta em São Miguel Paulista na atuação do Centro Amigos de São Miguel e do Sindicato dos Químicos que primeiro, se expressa na organização de paralisações e, depois, na criação de um movimento autonomista cujo objetivo era alçar o bairro à condição de Município.

A ação da Igreja foi importante no contexto da história das mobilizações sociais na cidade de São Paulo e, em São Miguel Paulista, acompanhou a expansão dos chamados loteamentos clandestinos. São eles que deram origem às múltiplas Vilas *e* Jardins, pedaços de bairros que na década de 1970, estão marcados pela grilagem de terrenos. Os grileiros atuaram e atuam ainda por meio de escrituras falsas, tendo a cumplicidade de tabeliães e de outros tipos de negócios escusos, que geraram e ainda nutrem, nos dias atuais, a corrupção acerca da propriedade da terra. Iffly(2000) relata que uma das facilidades para surgir este tipo de negócio decorre da existência de áreas cuja propriedade é incerta – antigas áreas de povoamento indígena ou terras confiscadas aos jesuítas, após sua expulsão do Brasil no século XVIII – e que foram objeto de disputa, durante décadas, entre governo federal e estadual. Os terrenos grilados são divididos pelos especuladores em lotes. Depois de pagar mensalidades durante anos, os compradores acabam por descobrir a irregularidade de seus títulos e são expulsos.

Nasceu daí o Centro de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH) do episcopado, criado em junho de 1978 com dois objetivos: a defesa das pessoas contra a violência policial e o problema dos loteamentos clandestinos. Foram formadas comissões de moradores em diferentes bairros paulistanos para obter regularização dos loteamentos grilados ou clandestinos, e estas serviram de base para a formação do Movimento de Defesa dos Habitantes da Região de São Miguel. Contando com o apoio do CDDH, a principal reivindicação desse movimento era a definição de regras legais e normas jurídicas em torno dos loteamentos clandestinos. Nesse âmbito, o papel da Igreja foi fundamental, fornecendo recursos humanos e materiais para se atingir esse objetivo. Foram numerosos os processos jurídicos contra os grileiros, mas logo surgiram outros problemas no bairro de São Miguel Paulista, local histórico de muitas lutas.

Hoje, São Miguel Paulista tem uma área territorial de 24,3km², distribuída nos três distritos: Jardim Helena, São Miguel e Vila Jacuí (Figura 3). A população gira em torno de 378.438 habitantes. Conta com l.983 estabelecimentos econômicos, sendo 50,88% no comércio, 31,67% em serviços, 13,16% na indústria e 4,24% na construção civil. Quanto às escolas da Prefeitura, há 26 CEIs, 18 EMEIs, 20 EMEFs e 01 CEU (Centro de Educação Unificado), construído mais recentemente. A taxa de analfabetismo é de 7,34% dos habitantes. Com relação à saúde, conta, como serviços na Prefeitura, com 16 unidades (entre UBSs e Laboratórios de Especialidades), 01 hospital e 30 equipes de PSF (Programa de Saúde da Família). O rendimento médio dos chefes de família é de R$ 607,61. Há ainda 43 favelas.[2]

Figura 4 - São Miguel Paulista na Região Leste da Cidade de São Paulo

Em 2011, os dados da Fundação SEADE revelam o número de habitantes por faixa etária, nos três distritos (Jardim Helena,Vila Jacuí e São Miguel) que formam o bairro de São Miguel Paulista.

[2] Dados da pesquisa Datafolha de setembro de 2008. Ver também Prefeitura Municipal de São Paulo, http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758.

Tabela 2 - Distribuição da população de Jardim Helena por sexo e idade – 2001

Faixa Etária - Quinquenal	Homem	Mulher	Total
00 a 04 anos	5.202	4.957	10.159
05 a 09 anos	5.591	5.423	11.014
10 a 14 anos	6.617	6.448	13.065
15 a 19 anos	6.149	6.158	12.307
20 a 24 anos	6.285	6.432	12.717
25 a 29 anos	6.173	6.461	12.634
30 a 34 anos	5.565	5.981	11.546
35 a 39 anos	5.036	5.398	10.434
40 a 44 anos	4.704	4.950	9.654
45 a 49 anos	3.794	4.269	8.063
50 a 54 anos	3.126	3.725	6.851
55 a 59 anos	2.454	2.893	5.347
60 a 64 anos	1.806	2.203	4.009
65 a 69 anos	1.192	1.540	2.732
70 a 74 anos	848	1.113	1.961
75 anos e mais	841	1.362	2.203
Total Geral da População	**65.383**	**69.313**	**134.696**

Tabela 3 - Distribuição da população de Vila Jacuí por sexo e idade - 2001.

Faixa Etária - Quinquenal	Homem	Mulher	Total
00 a 04 anos	5.263	5.084	10.347
05 a 09 anos	5.630	5.485	11.115
10 a 14 anos	6.574	6.458	13.032
15 a 19 anos	6.100	6.281	12.381
20 a 24 anos	6.749	6.893	13.642
25 a 29 anos	6.594	7.069	13.663
30 a 34 anos	5.896	6.427	12.323
35 a 39 anos	5.249	5.722	10.971
40 a 44 anos	4.857	5.369	10.226
45 a 49 anos	4.316	4.886	9.202
50 a 54 anos	3.622	4.395	8.017
55 a 59 anos	2.769	3.310	6.079
60 a 64 anos	1.837	2.389	4.226
65 a 69 anos	1.197	1.576	2.773
70 a 74 anos	810	1.165	1.975
75 anos e mais	921	1.554	2.475
Total Geral da População	**68.384**	**74.063**	**142.447**

Tabela 4 - Distribuição da população de São Miguel por sexo e idade - 2001.

Faixa Etária - Quinquenal	Homem	Mulher	Total
00 a 04 anos	2.960	2.840	5.800
05 a 09 anos	3.225	3.074	6.299
10 a 14 anos	3.810	3.828	7.638
15 a 19 anos	3.692	3.626	7.318
20 a 24 anos	4.065	4.290	8.355
25 a 29 anos	3.986	4.103	8.089
30 a 34 anos	3.439	3.859	7.298
35 a 39 anos	3.331	3.543	6.874
40 a 44 anos	3.206	3.601	6.807
45 a 49 anos	2.890	3.369	6.259
50 a 54 anos	2.506	2.967	5.473
55 a 59 anos	1.912	2.300	4.212
60 a 64 anos	1.469	1.827	3.296
65 a 69 anos	1.086	1.563	2.649
70 a 74 anos	859	1.273	2.132
75 anos e mais	1.217	1.893	3.110
Total Geral da População	**43.653**	**47.956**	**91.609**

A maior parte da população se concentra, conforme dados apresentados nas tabelas acima no distrito de Vila Jacuí. Quanto a distribuição da população desses distritos por faixa etária, observa-se o seguinte: no Jardim Helena, 37.658 pessoas se encontram entre as faixas etárias de 15 a 29 anos, ou seja, 27,95% da sua população total, enquanto 8,1% tem entre 60 a 75 anos ou mais.

Na Vila Jacuí, são 39.686 pessoas na faixa de 15 a 29 anos, ou seja, 27,86% da população se encontram na faixa de 60 a 75 anos ou mais. Em São Miguel, 23.762 de sua população tem de 15 a 29 anos, ou seja, 25,94%, enquanto 12,21% se encontram na faixa etária de 60 a 75 anos ou mais. Portanto, neste distrito vivem os moradores com idade mais avançada.

Essas informações são importantes para a implantação de projetos e ações apoiadas ou incentivadas pelos gestores da Fundação "Tide Setubal".

3.1.1. Heranças históricas, culturais e políticas

Na vasta região leste da cidade de São Paulo, nota-se referências territoriais e patrimoniais, marcos históricos e culturais que foram apropriados pelos moradores e balizam as atividades e a identidade no bairro de São Miguel Paulista. Vale salientar que a região reúne diversos marcos patrimoniais da história do País, como a capela jesuítica de São Miguel Arcanjo de 1622, tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional no ano de 1938 e hoje totalmente restaurada, desde o piso original até as imagens religiosas e a estrutura. Foi acrescentado a este empreendimento a construção de uma casa de vidro próxima da igreja. Outros marcos significativos são a Capela de Biacica e a Chácara dos Fontouras, remanescente da antiga Fazenda da Biacica dos carmelitas. Situada na estrada da Biacica, no Jardim Helena, próximo ao Itaim Paulista, a Chácara dos Fontouras, de propriedade particular, ocupa uma área com cerca de 100 mil m², e a antiga capelinha de taipa que aí se abrigava, faz parte de uma casa de estilo neocolonial construída, em 1935, por seu então proprietário, Levén Vampré.

Fazendo da capela a parte central dessa casa e decorada com azulejaria portuguesa, o proprietário buscava assim reconstituir nesta sua casa de campo o que teria sido o ambiente sacro carmelita na Fazenda da Biacica. A chácara foi ocupada de 1944 a 1978 pela família dos Fontouras, de onde o nome pelo qual ficou conhecida. A recuperação – melhor se diria reinvenção – da capela e do ambiente da Fazenda Biacica teve seu valor cultural e ambiental reconhecido pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), através do tombamento, feito em 1994, como já recomendara Mário de Andrade em 1937, ao visitá-la como técnico do IPHAN, fazendo uma curiosa observação sobre o que chama de “edifício coleção”: “Se é certo que se tem a impressão de estar em casa libertinosamente de campo e ao mesmo tempo numa capela, o riquíssimo material reunido é tão bonito que não

chega a se verificar o desacerto da mistura. Quase agrada, e as revoltas são mais de raciocínio que de sensação".[3]

Outro remanescente da imensa fazenda dos carmelitas, uma parte dela chamada Fazenda Caraguaçu e depois Fazenda do Carmo, é o atual Parque do Carmo, uma ampla área de lazer na região de Itaquera, que faz parte de uma Área de Proteção Ambiental, (APA), de 867,60 ha, para preservação de fauna e flora da Mata Atlântica, contando ainda com áreas para horticultura e outras de uso residencial e industrial. O meio ambiente é também parte integrante de um equipamento de lazer, educativo e cultural do bairro de Itaim Paulista, a área de 61.900 m2 conhecido como Parque Ecológico Chico Mendes. Inaugurado em 4 de junho de 1989, a partir da desapropriação, ocorrida em 1987, da Chácara Figueira Grande, numa das áreas mais carentes de verde da cidade de São Paulo.[4]

Tombado desde 1973 pelos órgãos de proteção patrimonial, o Sítio Mirim, na Vila Jacuí, continuou, no entanto, a deteriorar-se até cair em ruínas. Esse sítio, era formado por uma grande casa em taipa de pilão, sendo um dos pontos de parada dos bandeirantes nos séculos XVII e XVIII e em direção ao interior do país permanecendo em pé, até os anos 50. Abandonado pelos poderes públicos, dele só restam hoje as grossas paredes de taipa. Enquanto se discute a preservação das ruínas ou reconstrução da casa bandeirista, o Sítio Mirim, a proposta de alguns moradores da região leste mobilizam-se para organizar abaixo assinados solicitando que seja esse sítio transformado em parque público e centro cultural, com auditório, biblioteca e um salão para oficinas.[5]

Não é estranho que reivindicações por cultura mobilizem os moradores de São Miguel Paulista. Se é verdade que nos, anos 30, a Nitro Química envolvia toda a vida de grandes partes da população, do trabalho ao lazer e deste às atividades de cultura, a partir do final dos anos 70 e, ao longo da década seguinte, São Miguel seria palco de um dos movimentos culturais mais ricos já organizados na cidade de São Paulo, o Movimento Popular de Arte. Nascido da luta travada em 1978 para transformar a capela de São Miguel em centro cultural aberto ao público, o movimento reuniu uma série de artistas locais como Sacha Arcanjo, Edvaldo

[3] In: http://www.itaimpaulista.com.br/portal/?secao=historia. Ver também http://revistaeletronicadesaomiguel.blogspot.com.br/2010/05/capela-de-biacica-e-chacara-dos.html
[4] http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/unid_de_conservacao /index.php?p=42141
[5] http://notasdesaomiguel.blogspot.com.br/2013/06/parque-municipal-sitio-mirim-e-mais-uma.html

Santana, Zulu de Arrebatá, entre outros, que perceberam a necessidade de que o bairro contasse com espaços culturais próprios para a apresentação de seus artistas. Sem outra perspectiva imediata, no dizer de um dos fundadores do Movimento, optaram **"pela criação e** ocupação cultural de outros espaços alternativos, com apresentações em praças, ruas e jardins – a praça popular de arte – atuando junto aos movimentos populares e sindicais, casas de culturas, comunidades de base, criando um caderno de poesias e intensificando a luta pela conquista de um centro cultural em São Miguel".[6]

Sendo um coletivo de artistas "nascidos da realidade social e econômica da periferia, uma tentativa de autodefesa e resistência à industria cultural, controladora dos veículos de comunicação de massa que impõem ao povo padrões culturais distantes de sua realidade", seus objetivos estão intimamente ligados à periferia e como parte integrante de sua população. Nesse sentido, no centro das suas propostas se encontra "a revitalização da arte popular como resistência a estes padrões culturais [da cultura de massa], abertura de canais de participação à população na produção artística e cultural, bem como a abertura de espaços criando novas formas de lazer."[7]

Dada a grande presença de nordestinos na região, a Praça Padre Aleixo, onde se situa a capela, passou a ser ocupada pelo Movimento Popular de Arte, com mostras de artes plásticas, apresentações de teatro e de música, utilizando um palco em forma de chapéu de couro que servia também como espaço de debate público para a população. A praça tornou-se então conhecida como Praça do Forró, um marco de identidade de São Miguel Paulista, embora tendo sido "higienizada" em 2007, com uma reforma que demoliu o palco e exilou as apresentações de forró para outra praça mais distante do centro de São Miguel Paulista. Os moradores repudiaram esse fato que tentava apagar uma parte importante da memória do bairro e de seus moradores na afirmação de uma arte e de uma cultura locais, marcadas também por lutas políticas contra a ditadura militar.

A região leste da cidade de São Paulo tem marcos históricos quanto às lutas sociais organizadas em torno de moradia, saúde, propriedade da terra, dentre outros, que ocorreram, em fins dos anos 70 e durante a década de 80. Muitas delas

---

[6] Edsinho, encarte para o disco Movimento Popular de Arte, lançado em 1985. In: http://sachaarcanjo.blogspot.com.br/2010/08/mpamovimento-popular-de-arte.html

[7] Idem, ibidem

foram lideradas e organizadas por mulheres. Esses movimentos ainda continuaram, porém com menor força política, nos anos 90 e diminuíram ainda mais, nos anos 2000. Esses movimentos foram qualificados por vários autores como, por exemplo, Sader (2010). que estudou, em detalhes, o chamado movimento de Saúde da região leste, principalmente, nos anos 80. Escreve o autor:

> "Na formação do movimento de saúde da zona leste, acompanhamos um processo pelo qual uma carência é percebida como negação de um direito que provoca uma luta para conquistá-lo. Nesse processo, impulsionado principalmente por um núcleo de donas de casa de alguns bairros mais pobres da periferia Leste da capital, detectamos a presença de dois grupos agentes cuja intervenção foi decisiva: a Igreja Católica e um grupo de médicos sanitaristas.

A Igreja forneceu os primeiros elementos para a elaboração da própria noção de direitos. Os médicos sanitaristas permitiram que a população interessada na questão apreendesse os mecanismos concretos através dos quais poderia pressionar as autoridades públicas no sentido da conquista de suas reivindicações." (idem :26)

Esse estudo aponta a coerência de uma história de lutas sociais da região leste que se estende por mais de uma década. Ainda se pode observa alguns movimentos remanescentes que compõem a dimensão cultural de São Miguel Paulista. No entanto, apesar dessa história, havia pouca mobilização, exceto o movimento por moradia que resistiu ao tempo. Ainda hoje e encabeçado por um líder oriundo do movimento religioso da Teologia da Libertação, o Padre Ticão. Exercendo forte liderança, milita e atua em grande parte da região leste da cidade de São Paulo, notadamente, Ermelino Matarazzo, São Miguel, Itaim Paulista, Itaquera, Guaianazes. Vale dizer que este movimento de moradia tem sido plataforma para outras lutas sociais tais como, melhoria do ensino público, das ações culturais, saúde pública, entre outras. No contexto dessa plataforma política se torna importante entender como são articuladas as mobilizações de moradores; como a população participa e se traduziam em conquistas concretas de direitos sociais, mas também em valores subjetivos, resultado dos encontros e trocas da própria vida social.

Foi diante deste cenário de enorme riqueza social, cultural e política de São Miguel Paulista que a Fundação "Tide Setubal", em sua atuação na região, definiu as estratégias para se criarem progressivamente áreas e atividades de convivência

cultural. Com base nesse cenário histórico, foi possível a organização de ações conjuntas por parte de entidades governamentais e não-governamentais, na tentativa de modificar a situação existente no bairro. Tendo a experiência em Itapecerica da Serra como referência e a partir de uma “ação observante” mais do que "observação participante", passei a integrar a equipe da Fundação "Tide Setubal" em 2006.

3.2 - A Fundação "Tide Setubal"

A Fundação "Tide Setubal" é uma organização familiar, não governamental e sem fins lucrativos, ligada à família Setubal, tradicionalmente conhecida no cenário político paulista por seu patriarca, Olavo Setubal, ter assumido o mandato de Prefeito da capital paulista no final do ano de 1978, por indicação do governo militar. Esta mesma família é também destaque na cena econômica nacional como uma das principais acionistas de uma instituição bancária, o Banco Itaú.

A senhora Tide Setubal, esposa do então prefeito Olavo Setubal se tornou, na condição de primeira dama, uma das principais articuladoras no desenvolvimento de trabalhos sociais no Município, especialmente no bairro de São Miguel Paulista. Por esta razão, neste mesmo bairro, dois equipamentos públicos municipais (um clube da comunidade e um hospital) e uma escola estadual receberam o nome da senhora "Tide Setubal".

Embasada na relevância do trabalho social desenvolvido pela primeira dama, em 2005, a família resolveu criar a Fundação "Tide Setubal", no intuito de transformar e inovar o trabalho pioneiro de promoção humana iniciado por sua inspiradora, no bairro de São Miguel Paulista. Essa instituição nasce com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento local sustentável, o fortalecimento das instituições e o empoderamento da população local, buscando a melhoria na qualidade de vida na região.

Baseadas nos princípios de justiça social e de defesa dos direitos humanos e culturais, as ações da Fundação "Tide Setubal", mediadas pela experiência acumulada e testada no Município de Itapecerica da Serra, tentam se articular às políticas governamentais voltadas para cidade de São Paulo. Para tanto, foram estabelecidas parcerias com órgãos governamentais, organizações não-

governamentais, empresariais e comunitárias, por meio da construção de vínculos de confiança em torno de projetos e atuações conjuntas. Para tanto, foi fundamental conhecer e reconhecer toda a região e seus moradores para a implantação das várias etapas dos projetos apoiados pela Fundação "Tide Setubal".

A proposta inicial de um projeto de desenvolvimento cultural para o bairro de São Miguel Paulista se deu no ano de 2006, com oficinas de formação cultural e educativas. Esta experiência mostrou a necessidade de continuidade, para o ano de 2007, e de sua ampliação para a população de São Miguel. Esta foi uma decisão tomada pela Fundação "Tide Setubal" depois de se reunir com os seus colaboradores e consultar dados oficiais, que revelaram em alto grau a ausência de serviços públicos à população do bairro. O Programa Saúde da Família, por exemplo, contava com 30 equipes e cobria apenas 26,07% da população, numa região cujo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) era de 0,451 (São Miguel Paulista), denotando um quadro elevado de fatores negativos agregados, como violência e baixa participação de jovens no acesso a bens culturais, esportes, lazer, entre outros.

Em agosto de 2005, a Fundação "Tide Setubal" encomendou uma pesquisa qualitativa e quantitativa ao Instituto Ibope para levantar a percepção dos moradores sobre diversos aspectos que impactavam cotidianamente seu modo de vida. Entre outras informações, abordamos a qualidade e a disponibilidade dos serviços públicos, a relação de pertencimento à localidade e os sonhos e as perspectivas de futuro. Os depoimentos davam conta de que São Miguel Paulista não oferecia muitas opções de lazer, não havendo nem shopings nem cinemas no bairro. A ausência de cinema era uma das maiores reclamações entre os jovens de 18 e 24 anos, na ordem de 40%, e entre os adultos até 39 anos. De um modo geral, o lazer se restringia a assistir televisão.

A baixa atividade econômica, associada a baixos indicadores educacionais, resultava em um índice de desemprego entre jovens da região da ordem de 60%, o que se traduzia em uma média de baixos rendimentos para a população. Pela pesquisa Ibope, a renda média dos responsáveis pelos domicílios (renda familiar) era de cerca de R$ 1.000,00 e apenas 2% dos responsáveis pelos domicílios recebiam mais de 20 salários mínimos. por

Diante disse quadro pouco animador parte da população, na sua maioria composta crianças, adolescentes e jovens, sentia as dificuldades de acesso aos

bens culturais. Assim, é criado pela Fundação "Tide Setúbal", o programa de ação social intitulado Projeto "Crer, Ser e Fazer".

3.2.1 - Um percurso cultural: O projeto "Crer, Ser e Fazer"

O percurso desse projeto se baseia na experiência em Itapecerica da Serra, nas que caminhou de outro jeito na região leste da cidade de São Paulo, foi criado o projeto "Crer, Ser e Fazer", integrando as ações da Fundação "Tide Setúbal". Seu objetivo principal seria a construção de uma sociedade mais justa e solidária com a participação dos vários segmentos sociais; presentes nessa região , tendo respeito pelas diferenças culturais dos seus moradores, ao lado da valorização do trabalho voluntário.

Para isso, o projeto consistia na promoção e potencialização do uso de espaços de convivência, participação e criação, em que grupos de amigos e vizinhos, moradores das comunidades onde a Fundação "Tide Setubal" atua, pudessem trocar seus saberes, valorizando e ampliando a própria cultura. A proposta partiu do pressuposto de que não se reinventaria a roda, mas fazê-la rodar. Muitas atividades já eram desenvolvidas nessa região, então, o que cabia era enxergá-las com outros olhos, ou seja, observar, conversar, escutar as pessoas. Era importante valorizar e aproveitar, ao máximo, as experiências já vivenciadas pelos atores sociais locais e fazer valer a prática da educação compartilhada, a troca de saberes, o “pensar junto”.

Seguindo essa linha, a metodologia de trabalho do Projeto "Crer, Ser e Fazer" utilizou atividades culturais e educativas que já vinham contribuindo para o desenvolvimento pessoal e social de crianças e jovens, como era o caso das oficinas de artes plásticas, de música (canto coral e violão), teatro, artesanato e de esporte, agregando-lhes a prática do que chamávamos de ausculta social – diálogos permanentes com educadores, educandos, gestores e comunidade, privilegiando o *“fazer com”, “fazer junto”*, em contraposição ao *“fazer para”*. As “ferramentas” da ausculta social incluíam, como em Itapecerica da Serra, conversas de rua, conversas em pé de calçada e rodas de conversa, aplicadas antes e concomitantemente à realização das atividades propriamente ditas. Amplificou-se, assim, a complexidade das experiências culturais dos participantes pela introdução

de uma dimensão reflexiva, para que cada grupo buscasse o seu jeito de ser e seus valores em suas práticas cotidianas.

O projeto propôs a valorização do saber social dos moradores, procurando conhecer as raízes de seu repertório cultural e redescobrir a sua origem além da história local, afim de resgatar a memória coletiva. Estava em jogo, uma definição ampla de cultura que não ficasse restrita às Belas Artes, mas a acompanhasse, como escreveu Chauí, "em seu miolo antropológico" de elaboração coletiva e sociamente diferenciada de símbolos e valores, produto de pessoas e grupos com seus modos de vida, costumes e gostos, sendo construída no dia a dia, nas trocas e vivências coletivas. Dessa perspectiva, na sociedade em que vivemos, cultura e cidadania são inseparáveis. Não se pode falar em cultura sem se falar em participação e em conquista de direitos. Por outro lado, não há cidadania sem se levar em conta os conhecimentos e os valores os participantes do projeto. Um dos objetivos seria despertar um sentimento de pertencimento ao local de onde se vem e incentivar o pensar sobre a cultura em sua dimensão política, que se constrói no coletivo e no espaço público, seja ele o da rua ou das instituições de organização dos interesses sociais, ou seja, associação de bairro, sindicato ou partido político.

A principal contribuição do projeto foi incentivar e proporcionar o surgimento de espaços de referência comunitária nas áreas de arte e cultura, desenvolvendo ações de parceria entre as entidades locais, incentivando e/ou fortalecendo a formação de redes horizontais de relações sociais na região. O desenvolvimento de oficinas nas instituições parceiras foi sugerido como tática de abordagem e de sua gradativa abertura a outros participantes atendidos por essas entidades, para responder ao objetivo estratégico de fortalecimento dessas instituições. Visava-se, assim, ampliar o número de participantes nas atividades dessas organizações, fortalecendo a sua relação com a população local e do seu entorno a fim de fortalecer o grau de enraizamento social. Desse modo, essas instituições formaram redes regionais e/ou microrregionais de atuação articulada e horizontalizada. Os gestores da Fundação "Tide Setubal" pretendiam, assim, e ampliar a capacidade de articulação e o fortalecimento das entidades da microrregião, tanto no campo pedagógico, por meio das atividades desse projeto, quanto político-institucional, por meio de diversas iniciativas complementares a ele.

Derivado do planejamento estratégico da Fundação "Tide Setúbal", que previa a implementação inicial de suas ações na microrregião compreendida pelos distritos

de São Miguel Paulista, Jardim Helena e Vila Jacuí, o projeto "Crer, Ser e Fazer" inicia suas atividades junto a Associação Lapenna que se situa nesse distrito. O Lapenna – como é conhecido – é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que presta atendimento a 120 crianças e adolescentes, na faixa etária de 6 a 15 anos. Sempre em consonância com a instituição parceira, a proposta inicial do projeto foi que as atividades estivessem voltadas para crianças e adolescentes cujos monitores eram educadores da instituição. Gradativamente, essas atividades foram abertas à participação dos pais e de outros moradores do bairro.

A proposta de intervenção teve início com oficinas – um espaço de reflexão, participação e práticas educativas. A concepção do projeto previa a utilização das oficinas como tática, em vista da efetivação de ações que realmente permitissem a participação, individual e coletiva. A mobilização ocorreu mediante as diversas ações já em andamento na instituição parceira. Propunha-se mostrar que havia diversas possibilidades e maneiras de atuar em harmonia com as famílias das crianças e jovens atendidos, que iam desde a partilha de resultados – melhora de comportamento, elevação da autoestima – que essas crianças alcançariam, decorrentes de sua participação nas ações do projeto, até o envolvimento em atividades específicas para os pais, tais como o embelezamento do espaço de convivência ou a confecção de roupas para figurino de teatro ou de almofadas para a sala de leitura. O que se buscava com esse envolvimento dos pais e de outras crianças e jovens não integrantes do Lapenna era ampliar o alcance do projeto para além dos muros da instituição parceira.

Foi por meio da oficina e das discussões travadas em seu interior, com temas da vida cotidiana, que se pretendeu aumentar o repertório artístico e cultural das pessoas envolvidas – crianças e jovens, educadores, pais e gestores – e levar essas conquistas para fora do espaço das oficinas. Para tanto, o projeto se valeu das atividades de música, teatro, artesanato e demais expressões artísticas e culturais e de incentivo à leitura. As atividades começaram por oficinas de artes visuais (pintura, desenho, murais), pelo esporte (atividade já iniciada anteriormente no Lapenna) e por uma oficina de teatro. Nesse caso, se pretendia atingir, além das crianças e jovens da instituição, outros participantes que estavam fora dela.

3.2.1.1. A formação dos educadores

Um dos pontos-chave no desenvolvimento dessa proposta foi a participação dos educadores. Mais do que realizar oficinas, logo transformadas em outras frentes de ação que ampliavam seu alcance, extrapolando sua definição convencional, os profissionais que realizaram essas atividades deveriam se ver e se comportar como educadores para a realização das ações. Foram contratados, preferencialmente, profissionais da região em que as atividades ocorriam, para que assim houvesse maior interlocução deles com a população local. Para atender a essa recomendação e aprimorar as habilidades necessárias aos educadores do projeto junto aos profissionais que já trabalhavam na região, foi desenvolvido um plano de supervisão e coordenação das atividades. O objetivo principal do trabalho de supervisão com os educadores era o de lhes oferecer informações básicas sobre a concepção da política de cultura e suas áreas de atuação que se deveriam traduzir nas atividades por eles desenvolvidas. Além disso, o trabalho propunha-se, ainda, a colocar os participantes diante de algumas situações-problemas do cotidiano, para que tivessem a oportunidade de refletir sobre as melhores condutas em cada caso.

Para que se alcançasse esse objetivo e, paralelamente, que o projeto tivesse uma garantia mínima de que seus princípios e objetivos estavam sendo perseguidos, a proposta era de que essa atividade de capacitação dos educadores fosse supervisionada e coordenada por um profissional com experiência na área, como garantia para a consolidação e o bom funcionamento das atividades dentro da política de cultura proposta. A supervisão se dava como uma orientação técnica, com trocas de saberes, informações e experiências, leituras de textos filosóficos para reflexão e debates. A atividade era realizada por meio de reuniões quinzenais entre o coordenador e a equipe de educadores, os agentes culturais que davam realidade à proposta. De igual maneira também se avaliavam as ações, de forma processual, ao longo da realização das atividades, por meio de questionários, suporte fotográfico e de vídeos, reuniões com as equipes de educadores, com moradores do bairro e com os educandos.

O trabalho no Jardim Lapenna foi o momento inicial para se por em prática essa concepção sobre a formação dos educadores que depois iria caracterizar toda a política cultural desenvolvida em São Miguel Paulista. No Jardim Lapenna, para maior compreensão e eficácia das ações e apropriação dos conhecimentos gerados

ao longo do desenvolvimento das atividades, estava prevista a oferta de capacitação, tanto para os gestores quanto para os educadores da instituição parceira. O principal objetivo dessa ação era proporcionar aos educadores do Lapenna um processo maior de capacitação e reciclagem, que os tornasse futuramente multiplicadores das ações, dando-lhes continuidade, sem necessitarem da intervenção da Fundação "Tide Setubal".

Desde o início das atividades, o projeto foi avaliado no seu efetivo acontecer verificando a cada etapa se os objetivos propostos estavam sendo atingidos e, com base nos resultados dessa verificação, redimensionar as atividades futuras, visando ao seu aprimoramento.

3.2.2 - Um passo a mais: o projeto ArteCulturAção

A partir da experiência anterior, foi criado o "ArteCulturAção"**,** realizado durante o ano 2006, em São Miguel Paulista. Em 2007, o projeto foi ampliado com a introdução de outras linguagens artísticas e culturais, ou seja, música, luteria, artes visuais e artes cênicas, além de um curso de capacitação para educadores. Um dos seus objetivos era ampliar o impacto político das ações na região e alcançar um público mais diversificado, atendendo, sobretudo, outras áreas sociais e o desenvolvimento de atividades voltadas para a execução de políticas públicas.

As ações do "ArteCulturAção" buscavam inspirar, encorajar e impulsionar a comunidade local a alcançar melhores condições de vida, construindo e/ou fortalecendo o exercício da cidadania, um compromisso de aprimoramento que tomava como modelo a experiência do projeto anterior, "Crer, Ser e Fazer". Com base nesses objetivos, o "ArteCulturAção" seguiu na mesma linha de promover e potencializar espaços de convivência, para que grupos de amigos, vizinhos e moradores dos subdistritos de São Miguel Paulista contribuíssem com trocas de conhecimentos, além de valorizar e ampliar a própria cultura.

Norteando-se pelo princípio de valorizar e aproveitar, ao máximo, as experiências já vivenciadas pelas pessoas envolvidas em suas atividades, além de fazer valer a prática de uma educação compartilhada, o "ArteCulturAção", marcaria outra etapa de atuação, redimensionando, inclusive, lições aprendidas no caminho foi trilhado.

3.2.3. Ações culturais transversais

A estratégia política tomada pela Fundação "Tide Setubal" ao desenvolver ações sociais transversais, visando ao seu objetivo principal – “promover e estimular ações multidisciplinares e multissetoriais como eixo articulador do desenvolvimento local sustentável” – transcendia o bairro de São Miguel Paulista, abrindo diálogos com outros bairros da região leste da cidade de São Paulo como um todo. Surgiam, assim, outras frentes de atuação, onde seria necessário realizar atividades culturais, educativas e de formação política para instigar debates e reflexões sobre as condições sociais (educação, cultura, meio ambiente, saúde, etc.) e a situação política da região, com vistas ao desenvolvimento pessoal e social de integrantes de outro tipo de público, de jovens, produtores culturais, lideranças sociais locais. Desta forma, essas frentes envolveram partidos políticos, gestores de entidades públicas e privadas, estudantes e pesquisadores interessados nas condições sociais do bairro e de vida dos moradores da região Leste e de toda a cidade de São Paulo. As discussões giravam em torno da situação de moradia, saúde, educação, questões que motivaram muitas lutas nessa região e muitas delas aconteciam com a participação de representantes da Igreja Católica dos anos 70.

As atividades culturais e artísticas tinham maior abrangência, não apenas geográfica, mas principalmente em relação à possibilidade de formação dos diversos atores sociais locais. Frente a este desafio, estava em questão a metodologia. Assim, foi proposta a formação de círculos culturais, ou seja, núcleos de formação que se subdividiam em módulos. Assim surgiram:

● Núcleo de Formação Sociocultural que compreendia os módulos de Teatro, subdivididos em leitura e escrita, figurino e moda, sonoplastia, artes visuais, montagem, cinema, dramaturgia; iluminação, direção, cenografia.

● Núcleo de Formação para Lideranças Comunitárias, Gestores e Educadores Sociais que reunia com os módulos de Leitura e escrita, noções de políticas sociais, políticas públicas de cultura, gestão e administração, Terceiro Setor e elaboração de projetos sociais e culturais, leis de incentivos à cultura e editais públicos, seminários temáticos.

● Núcleo Experimental de Música e Luteria que estava dividido nos módulos de Leitura e escrita, técnicas vocais, noções de história da música, confecção de instrumentos musicais (violão, rabeca, violino, alfaia, tambores, xequerê etc.). Neste núcleo, havia aulas práticas e teóricas, ministradas de forma expositiva e acompanhadas por consultas bibliográficas relacionadas a cada uma das disciplinas. As aulas práticas eram dadas no Núcleo para grupos de dez alunos. Para aprenderem a construir instrumentos musicais e de percussão, eram orientados por um educador *luthier*, acompanhados por educadores aprendizes, jovens que já conheciam há mais tempo, as técnicas de construção e eram supervisionados de perto pelo professor *luthier.*

Cada participante produzia uma peça individualmente, mas as etapas eram realizadas em grupo, possibilitando aos educando a oportunidade de discutir seu trabalho com os colegas e o educador *luthier*. Ao final das ações do Núcleo, cada educando participou da construção de vários instrumentos e junto com outros participantes da construção de um instrumento completo. Assim, poderia a atuar como aprendiz de *luthier* e restaurador de instrumentos musicais. Além disso, os participantes teriam a oportunidade de tornarem-se multiplicadores dessa experiência, formando outras turmas de alunos.

Nesse sentido, o projeto se direcionou para uma formação mais completa dos participantes. Para tanto, eram ministradas aulas de teoria musical, visando agregar conhecimentos para aprimorar a capacidade dos educandos na fabricação ou restauração de instrumentos musicais. Cada participante, por meio de audições individuais e coletivas, passou a conhecer os mais diversos timbres dos instrumentos, como eram utilizados, seus estilos, suas peculiaridades e as suas nuances e diferenciações tímbricas, de acordo com a produção musical. Essa formação era complementada com o apoio de referências históricas, para se conhecer a origem dos instrumentos, os materiais utilizados na sua confecção e em quais situações eram usados.

Outras questões foram abordadas na educação Ambiental, sexual e Identitária que buscava levar tomada de consciência dos participantes sobre o corpo humano e a preservação ambiental. Este módulo buscava despertar nos educandos o interesse por questões políticas, sociais, pessoais, culturais etc.

No funcionamento desses módulos e no desenvolvimento do seu conteúdo, foi também aplicado o chamado método da ausculta social na implantação de projetos sociais liderados por representantes dos movimentos sociais locais, principalmente, os envolvidos com os movimentos de moradia, saúde, educação, meio ambiente, etc. A partir de janeiro de 2006, começou alguns contatos nessa direção por ocasião da realização de encontros com grupos sociais que se organizam na busca e melhorias nas condições de vida de seus bairros. O acompanhamento nesses encontros se deu de forma sistemática, de modo a permitir uma descrição e análise da sua dinâmica e do sentido dessas práticas sociais, bem como da sua contribuição para as mudanças observadas no bairro e também nos seus moradores.

Vale ressaltar que esses encontros se ancoravam na experiência valiosa de Itapecerica da Serra, na qual a estratégia da conversa em pé de calçada era meio eficaz de juntar as pessoas em menor número, para uma conversa em torno de assuntos do cotidiano, quando se buscava entender quem eram elas, o que pretendiam e quais os seus anseios em relação à melhoria das condições de vida naquele território. Também se buscava com isso incluir a população num projeto de participação popular no Município, cujo ponto de partida seria a implantação de uma política cultural na cidade pensada e executada com a participação de todos.

Na região leste, embora a ideia sobre a conversa em "pé de calçada" fosse semelhante ao que se faz em Itapecerica da Serra, era necessário contudo, refletir sobre sua função estratégica que para De Certeau (2002), significa:

> "... o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e de poder é isolável de um ambiente. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. " (idem :46)

Essa definição remete à ideia de pertencimento e de organização. Em Itapecerica da Serra, a conversa em "pé de calçada" era estratégica para reunir forças sociais capazes de se opor às relações de poder vigentes, no município onde seus moradores estavam relegados ao esquecimento pelo grupo social dirigente dos órgãos públicos, há mais de cem anos.

Na região leste da cidade de São Paulo, o cenário histórico era diferente. Então, essa experiência anterior também precisava passar por ajustes. Dessa forma,

o método de ausculta social requeria de uma atuação diferenciada, transformando-se em tática, distinta da noção de estratégia que, para De Certeau (2002), significa:

> "...um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela em si se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O próprio é uma vitória do lugar sobre o tempo." (idem :46).

Assim, a forma de atuação através da ausculta social passaria, necessariamente, por um olhar de vigia cuidadosa dos acontecimentos, buscando as ocasiões de atuar. O cenário diferenciado da "região leste" é o de um território com características e disposições peculiares à cultura desta região, tanto do ponto de vista populacional quanto das relações sociais e da diversidade cultural. Por exemplo, no Município de Itapecerica da Serra, especialmente no período de 1997 a 2004, quando ali foram implantados os "Barracões Culturais da Cidadania", havia uma população pequena, em torno de 100 mil habitantes distribuídos numa área de 132 Km², o que difere em muito de um bairro como São Miguel Paulista, com uma população em torno de 384 mil habitantes, dividida em três subdistritos que, a seu modo, também têm características próprias. Portanto, era necessário desenhar o formato dos encontros e/ou reuniões que ganhariam, aos poucos, formatos mais amplos, mais parecidos com as assembléias populares; ou seja, assembleias públicas, mas em menor escala quanto ao número de participantes, se comparado às assembleias e/ou plenárias de sindicatos ou de outros movimentos sociais, como é o caso, por exemplo do Movimento dos Sem Terra. Eram, portanto, ajuntamentos menores em relação às assembleias e plenárias, mas maiores do que os encontros ocorridos em Itapecerica da Serra, parte integrante da mesma intencionalidade metodológica de compreender os efeitos da ausculta social, na apreensão e implementação de políticas culturais.

3.3. Ampliação de parcerias

Um dos caminhos empreendidos para alcançar maior representatividade junto às instituições da sociedade civil, às empresas, aos órgãos de gestão das

políticas públicas. foi a ampliação de parcerias, especialmente com escolas, universidades, empresas locais, para um projeto cultural ancorado numa instituição privada e não governamental que atua na esfera pública, com agentes locais e ao lado do poder público local. Essa experiência tem um viés bem diferente da experiência com uma instituição governamental como aconteceu em Itapecerica da Serra.

Nesse caso, foi possível valer-se do poder constituído, facilitador do diálogo e da interlocução com todas as esferas públicas governamentais e com entidades da sociedade civil que buscavam aproximar-se de seu poder e/ou prestígio. Já a instituição não governamental exigia em suas ações um poder maior de articulação política, aceitando a legitimidade do interlocutor para buscar sua própria legitimação. Noutras palavras, não bastava que as ações fossem conhecidas, precisavam ser reconhecidas pela seriedade e eficiência que produzia sua eficácia para serem legitimadas. Um passo a mais permitiria buscar desenvolver a autonomia das lideranças e instituições locais e das comunidades envolvidas diretamente nos projetos implementados ou no seu entorno. Esse passo foi dado na realização do projeto ArteCulturAção, que proporcionou a ampliação da capacidade de articulação e o fortalecimento das entidades da microrregião, tanto no plano da educação quanto de uma perspectiva político-institucional, capilarizando ainda mais a atuação do projeto e as ações desenvolvidas na Zona Leste como um todo.

Uma importantes parceira se deu com Universidade de São Paulo, através do programa Pró-universidade, um projeto de desenvolvimento educacional e Extensão Universitária promovido pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades, EACH/USP, do campus da USP Leste, com o qual se objetivava a capacitação de jovens do terceiro ano ou recém egressos do Ensino Médio a se preparar para prestar o exame vestibular e acessar a universidade, principal mas não exclusivamente a universidade pública. A Fundação "Tide Setubal", com base em sua nova visão de ampliar as relações com a comunidade e outras entidades sociais, selou a parceria com a Universidade de São Paulo e convidou para este projeto outras entidades locais, como a Pastoral Social, ligada à Igreja católica, e as escolas públicas estaduais de Ensino Médio nos bairros de São Miguel, Ermelino Matarazzo e Itaim Paulista, com capacidade de atender, inicialmente, 1000 jovens nestes três bairros. Entretanto, o objetivo desta parceria extrapolava a preparação desses jovens para o vestibular porque envolvia debates e reflexões políticas sobre cidadania com a

participação deles nas ações sociais realizadas na região em que se desenvolvia o projeto.

O envolvimento dos jovens intensificou ainda mais a adesão das unidades escolares, de lideranças comunitárias e de movimentos sociais, contribuindo, sobretudo para o fortalecimento da participação nas lutas sociais desenvolvidas por lideranças locais. Além disso, o projeto contribuiu também com o ideário de luta por uma Universidade Federal na Região Leste, uma aspiração antiga na região. A ideia abriu caminho por meio da promoção de inúmeros encontros, com a participação maciça da sociedade civil, do poder público federal e muitos partidos políticos, constituindo-se assim uma ampla frente social em prol da implantação de uma universidade pública de âmbito federal na região. Foram muitos debates públicos e muitas idas a Brasília até que o movimento fosse recebido pelo Ministério da Educação para se discutir o pleito da universidade federal.

Outra parceria público-privado que chamou atenção e mereceu destaque nas diversas agendas e debates políticos locais foi o projeto de revitalização do Mercado Público Municipal de São Miguel, que nasceu dentro do Núcleo de Formação para lideranças, gestores e educadores sociais, anteriormente definido. Este núcleo, como já mencionado, tinha por objetivo formar lideranças locais nas diversas frentes políticas, e como teste à sua funcionalidade foi proposta a ideia de se debater a um projeto para a revitalização do Mercado Municipal, pela importância desse empreendimento público no imaginário afetivo dos moradores de São Miguel, no qual todos viam uma referência da infância e do desenvolvimento econômico do bairro. Na ocasião, suas instalações estavam em péssimo estado de conservação e sua utilização deixava a desejar pela má qualidade dos produtos hortifrutigranjeiros ali comercializados, além de suas funções de sociabilidade, como lugar de encontro e de trocas, estarem seriamente comprometidas. Diante deste quadro, o Núcleo resolveu desenvolver o debate público a partir da articulação comunitária, contando com a participação de grande parte da sociedade civil, do poder público, políticos e empresários, e dele resultou o Projeto de Revitalização do Mercado. O projeto arquitetônico ficou a cargo de Ruy Ohtake, nome conceituado da arquitetura e do urbanismo no Brasil, mas, apesar do êxito na pressão popular na mobilização pela revitalização do Mercado, o projeto não chegou a ser executado.

Contudo, o movimento social em torno do projeto de revitalização do Mercado público de São Miguel gerou um forte sentimento sobre a importância da

participação popular e muitas frentes de organização social em prol das lutas por moradia, saúde, educação, meio ambiente e melhores condições de vida na região, o que trouxe à tona intensas lembranças da efervescência dos debates públicos desenvolvidos pelos movimentos sociais no bairro, no fim da décadas de 1970 e nos anos de 1980. Inspirada nesta agenda positiva, surgiu uma nova onda de esperança com o Fórum Permanente de Participação Popular, que nasce com o objetivo de restabelecer o debate e as reflexões sobre a organização social e promover políticas capazes de desengavetar antigas reivindicações acumuladas ao longo das lutas populares. Com o tempo, elas haviam sido deixadas para trás pelo desânimo e pela frustração do povo em ver as suas aspirações reconhecidas ou seus direitos garantidos, quando nem sequer eram postos nas pautas de sucessivos governos. Entrava governo, saía governo e nenhuma das reivindicações postuladas por esta população há décadas entrava na ordem do dia das discussões. Contudo, à luz do resultado da mobilização popular em torno de uma ação voltada para a cultura, começou a reverberar, positivamente, um desejo de mobilização e organização social que aos poucos se difundiu pela região.

Ressurgia a esperança da população de se reorganizar em torno de suas pautas cotidianas com um dos primeiros pontos a ser lembrado: a promessa de criação e implantação da Unidade Básica de Saúde do Jardim Lapenna, no subdistrito de São Miguel, há décadas pleiteada pela população. Remexia-se no projeto, renovavam-se as promessas inconsistentes nas gavetas dos governantes, sem nenhuma solução. O cansaço havia tomado conta da população, enraizando-se, dessa forma, o descrédito e a palavra de ordem: “Eu não acredito mais em nada”. Era o que resmungavam alguns quando a conversa era discutir a melhoria da qualidade de vida na região.

Frente a essa realidade, misto de cansaço e esperança, o novo Fórum Permanente de Participação Popular passou a se reunir uma vez por mês com a população do bairro, lideranças políticas e gestores públicos a fim de discutir o projeto de construção do prédio da UBS (Unidade Básica de Saúde) e como deveriam funcionar. As discussões passavam a ser pautadas pela própria população, com questões que iam desde que tipos de serviços deveriam ser implantados, quais os mecanismos de avaliação sobre a qualidade destes serviços para a população, até o modo como seriam realizadas as contratações dos agentes comunitários de saúde e mediante quais critérios. Foram realizadas dezenas de

reuniões nas vilas de União de Vila Nova e Jardim Lapenna, sempre com a presença de centenas de pessoas da população destas duas vilas, de gestores públicos (Secretários de Saúde, Subprefeito), técnicos da área de saúde etc. A mobilização social se dava forma articulada, com reuniões presenciais cuja pauta constava de convites impressos.

3.4. Encontros no Jardim Lapenna

As ações desenvolvidas no Jardim Lapenna do distrito da Vila Jacuí pertencente à subprefeitura de São Miguel Paulista, região leste da cidade de São Paulo, são detalhadamente descritos a seguir. Elas e estão baseadas na minha observação participante das atitudes e reações, principalmente, não verbais que as pessoas de diferentes faixas etárias, graus de escolaridade, condições econômicas e sociais, tinham nas reuniões e encontros, para discutir problemas enfrentados no bairro em que residiam, como, por exemplo, as questões ligadas à cultura, saúde pública, saneamento básico, educação, meio ambiente, transporte público e moradia.

Os relatos, a seguir, ilustram o encaminhamento dos debates com base na proposta da ausculta social. A divulgação desses encontros era feita, através de convites impressos, onde constavam as pautas das reuniões. Os convites seguiam, mais ou menos, o seguinte modelo:

CONVITE

Reuniões do Povo do Jardim Lapenna, União de Vila Nova, Sítio Mirim e Adjacências (Z. Leste)

17 de Junho, Segunda Feira: 9:00 na Associação do Jardim Lapenna (Galpão de Arte e Cultura: Fundação Tide Setubal). Falar com o Narínho 8273.7402; Tião Saores e Equipe que trabalha no Galpão de Arte e Cultura.

15 de Julho de 2010, Segunda Feira às horas, no PROCEDU, ao lado da Igreja Nossa Sra. Aparecida, União de Vila Nova. *Falar com Rosa: 96183975.*

Assuntos da reunião para a solução urgente destes pontos:

1. Construção do *Posto de Saúde* do Jardim Lapenna. Precisa entrar no orçamento de 2010. Questões jurídicas?
2. Construção da *CRECHE* do Jardim Lapenna. O terreno é na Rua Almiro dos Reis, 54, em frente ao Mutirão do Lapenna. Depende do Prefeito Kassab e do Secretário Municipal de Educação, Alexandre Alves Schneider.

3. Construção da *Escola* Municipal do Jardim Lapenna. Depende do Secretário M. de Educação: Dr. Alexandre
4. Início das Obras da *Nova Estação de Trem* em União de Vila Nova/Sítio Mirim. Na última reunião na CPIM (Fevereiro de 2009), a licitação seria dia 19 de Março de 2009. (Edilsom e Welington)
***5. Escola Técnica* Profissionalizante (Fundação Paula Souza) em União de Vila Nova: Escola prometida pelo Governador Serra. A implantação e construção da Secretaria de Desenvolvimento do Estado e da Fundação Paula Souza. Os cursos vão começar na Escola Paulo Kobayashi, União de VIla Nova.**
***6. Centro de Convivência dos Deficientes e Idosos* em União de Vila Nova: O Prefeito Kassab prometeu em 2007. Já foi definido o Terreno com a CDHU. O Projeto está com o Secretário Municipal de Infraestrutura: Marcelo Branco. Em outubro foi realizada a sondagem do terreno. O Projeto já está pronto. Falta iniciar as obras.**
7. Construção do *Posto de Saúde* da Praça 1, em União de Vila Nova: Já tem o terreno detínido. A Construção depende do Prefeito e do Secretário Municipal de Saúde. Já tem o Projeto?
8.* Construção do *Centro Cultural e Biblioteca no Sitio Mirim para preservar o Patrimônio
***Histórico.* Secretário Mun. Cultura: Carlos Calil; Patrimônio Histórico: Walter Pires. DPH Gabinete: Av. São João, 473 • 8º andar, Centro, Te!: 3331-3813,(Divisão de Preservação)**
9. Apoiar integralmente a Cooperativa de reciclagem.
10.Sinalização das Ruas de União de Vila Novall. O Subprefeito de São Miguel vai fazer o projeto.
11. As Obras da CDBll devem garantir mais qualidade. E a solução dos inúmeros buracos no asfalto?
12. Segurança. Reuniões Mensais do Conseg na Escola Dom Pedro.
13. Ligação do Esgoto no Jardim Lapenna: a SABESP afirma que vai começar em Maio de 2010.
14. Limpeza das Ruas do Jardim Lapenna: quando as Ruas do Jardim Lapenna terão limpeza?
15. Limpeza das Bocas de Lobo do J. Lapenna: Urgência, estão entupidas e estamos com as chuvas ...
16. CURSINHO PRÉ-VESTIBULAR PARA JUVENTUDE: A USP-Leste vai organizar para 1000 Jovens em algumas Escolas Estaduais. Será uma grande parceria com a Fundação Tide Setúbal. Outros assuntos ....

Dia 18 de Julho, Domingo. Convidados*:* Prefeito Kassab e Presidente da República: Lula. Horário: 10,00 Horas. Celebração Campal pela Vitória da Universidade Federal da Zona Leste. Local: na Avenida Paranaguá, próxima da Estação de Trem de Ermelino Matarazzo. Mais informações: 7194.4426, Luis.

Dia 21 de Agosto, Sábado*,* GRANDE ABRAÇO NO TERRENO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA ZONA LESTE. Horário: 9,30 Horas. Convidados: Prefeito Kassab e o Presidente Lula.
Local do Abraço: no Terreno da Universidade Federal da Zona Leste, Avenida Jacu-Pêssego, Itaquera, Zona Leste. O terreno fica antes do POSTO POLICIAL na Avenida Jacu-Pêssego, Itaquera.

As reuniões ocorriam sempre às primeiras segundas-feiras de cada mês, ou a cada 15 dias, dependendo da necessidade. Elas se davam geralmente pela manhã, das 09h às 12h, e à noite a partir das 19:30h, iniciando-se com uma roda de apresentação, quando o número de pessoas não era muito grande. Quando o número de participantes ultrapassava quarenta pessoas, as apresentações individuais eram dispensadas, atendo-se este começo de reunião à leitura de apresentação da pauta.

Desde o início das discussões a coordenação do encontro buscava elencar, a partir da pauta sugerida, uma noção do histórico das lutas populares na região, especialmente, contando um pouco sobre a formação do bairro, indagando se os moradores teriam alguma noção da história do lugar, como ele foi ocupado, como o bairro foi construído, quem foram seus primeiros moradores, de onde vieram e o porquê da escolha daquela área para morar.

Depois deste preâmbulo, a reunião seguia com questões instigadoras a respeito de como cada um conseguiria se enxergar na pauta proposta, se estas questões tinham mesmo a ver com o que eles desejavam discutir e esperavam para o seu bairro, para a sua família e comunidade. Animados pelo estímulo instigador da coordenação do encontro, pareciam vir à tona os interesses de muitos sobre os temas sugeridos pela pauta. No entanto,a dinâmica dessas reuniões chamava atenção para os olhares e as posturas das pessoas no início de cada reunião. Gestos de timidez ou mesmo de desconfiança, como se dissessem: *"Esse filme eu já vi".* De todo modo, as pessoas começam a se aproximar devagar, mas não adentram diretamente à sala de reunião. Ficam na parte de fora, escoradas às paredes, fumando um cigarro. Outros que já se conhecem ficam trocando ideias e se perguntando o que ali irá acontecer, etc. Muitos, senão a maioria, ficam a olhar de longe, desconfiados sobre o que vai acontecer. Dado este primeiro tempo de atraso, a coordenação pede, cordialmente, aos que estão na parte de fora para entrar na sala. Os assentos são sempre posicionados em forma circular, para facilitar a comunicação e para situar as discussões de modo a resguardar o princípio de igualdade. Mas, mesmo assim, muitos escolhem sentar nas fileiras traseiras; parecem ter medo de se expor na primeira fila. Antes de iniciar a conversa, é solicitado que todos se sentem mais à frente e, aos poucos, as pessoas vão se aproximando até ocupar as filas da frente; de forma lenta, os retardatários ocuparem em geral as cadeiras de trás.

Começa a reunião e a coordenação pergunta se todos moram no mesmo bairro; alguns respondem que sim, outros não falam, não respondem, silenciam. Pede-se para que as pessoas que moram no bairro levantem a mão. Aí sim, parece tornar-se mais fácil se comunicar sem que seja preciso responder com a palavra. Levantar a mão é mais cômodo e, desse modo, se constata que todos moram no bairro, porque todas as mãos se levantam. Pergunta-se se todos se conhecem.

Alguns dizem que sim, outros ficam em silêncio, olhando de um lado para outro, como se procurassem, ali, no seu colega vizinho, algum olhar de confirmação ou de aproximação de cumprimento, mas não se pronunciam.

Assim, a coordenação pede a todos(as):

> *"Vamos levantar a mão quem se conhece? "Todos se conhecem?"*

Quando levantam as mãos, percebe-se que a maioria não se conhece. E então, a pergunta: *"Quem mora aqui há mais de dez anos?"*

Poucos respondem, timidamente, quase não se escuta as respostas. Uma voz ou outra revela morar lá, há mais de dez anos[8] pela eloquência na entonação. Uma delas questiona o próprio debate. Trata-se de uma liderança do bairro e com voz um pouco trêmula, diz:

> *"Olha, gente, eu sou o líder daqui. Tudo que tem aqui veio pelas minhas mãos e de meus amigos que represento. Vocês sabem como é minha vida, eu nem preciso dizer. Tudo que vocês precisam eu arrumo e quem está autorizado a ir buscar sou eu, em nome de vocês".*

Ao concluir sua fala, outro participante, embora com timidez, contesta:

> *"Olhe seu fulano, a gente sabe que você não é isso que você está dizendo aí. Você sempre se esconde detrás não sei do quê. Você é outra pessoa e fica se amostrando aqui na frente de todo mundo para se manter no poder que não tem. Você não tem nem coragem de ser você mesmo!".*

Com esta colocação quase se inicia um “bate-boca". Tentando ignorar o incidente, a coordenação pede: *"Levante a mão quem mora aqui há mais de dez anos?"*

As mãos se levantam e a minoria ali presente é composta por antigos moradores. É visível o mal-estar que se instala no encontro. E, em seguida, o "lider" sai do recinto, amenizando o clima de tensão.

São feitas questões algumas perguntas, mas poucos respondem até que uma senhora que se diz a moradora mais antiga do bairro e ligada à Igreja Católica, afirma conhecer a todos ou, pelo menos, desconfia conhecer e diz:

---

[8] Ver as informações apresentadas nas tabelas 2,3 e 4 deste estudo.

> *"Quando não conheço é porque estas pessoas chegaram há pouco tempo, senão conheceria. Ora, eu moro aqui desde quando ainda era uma lagoa* [refere-se ao fato de que ali era área de rios], *a gente pescava aqui. Depois foi chegando gente e aterrando tudo e aí que começou essas coisas aqui de violência, da gente não conhecer todo mundo."*

Depois desse comentário, outra senhora se levanta e diz:

> *"Olhe, minha gente, eu estou aqui desde não sei que horas, olho para um lado e para outro, e quase não conheço ninguém! Como é que vou discutir sobre isto que vocês trazem aí nesse papel* [referindo-se ao convite] *se eu não sei quem é ninguém aqui e se todos têm a mesma necessidade que eu".*

A partir dessa interpelação, todos olham para essa senhora e a maioria começa a se mexer nas cadeiras. Cotovelam-se umas às outras, cochicham e se percebe ali olhares inquietos. Mas, um senhor que se identifica como oriundo do estado da Bahia diz concordar com a fala daquela senhora comenta:

> *" Quando a senhora falou ali, eu vi todo mundo resmungando, parecendo que a senhora não tinha razão. Pois eu quero concordar com ela, precisamos nos conhecer primeiro e depois ver se é isto que a gente precisa mesmo. Quem tem criança pequena aqui? Pois é, então, se ninguém tem criança pequena, para que a gente tem que discutir creche?!"*

Neste momento, surgem outros comentários sobre o fato de não se conhecerem, mas ninguém questiona a necessidade de creche no bairro.

A reunião se inicia, finalmente, a partir da apresentação de cada um dos participantes, quando se escuta alguns comentários, quase resmungos*:*

> *"Agora sim, cada um diz quem é e a gente pode se conhecer".*

Depois dessa breve rodada de apresentações, às vezes muito prolixas, porque cada um parece querer falar de toda a sua vida, se começa a entender um pouco quem são estas pessoas, o que fazem, o que pretendem ali nesse encontro, e de que modo podem participar. Apesar do barulho e das cotoveladas de cumplicidade, há muitos olhares vazios, daqueles que olham ao longe ou até parecem não olhar para nada. Vê-se nitidamente em alguns a timidez, traduzida no olhar para baixo ou para lugar nenhum. Quando é chegada a vez da apresentação pessoal, fazem pouco ou nenhum comentário a respeito das conversas anteriores. Algumas pessoas sussurram, envergonhadas, mas chegam a dizer que têm

interesse em estar ali porque são moradores do bairro e querem participar dos seus problemas, querem ouvir, mas também dar a sua opinião.

Numa dessas rodadas, levanta uma senhora que desabafa:

> *"Já é a segunda vez que venho aqui nesse encontro e a gente fica falando mais da gente, de cada um, e não se fala dos problemas do bairro. Eu mesmo moro dentro da lama e o que a gente vai fazer com isso?*

Levanta-se outro senhor e diz:

> *"...a gente tem que fazer é levantar todos os nossos problemas e trazer aqui os governos e pedir para eles resolverem os nossos problemas e não ficar aqui resmungando e não resolvendo nada!"*

Neste momento, a coordenação pergunta:

> *"E aí, gente, que vocês acham dessa ideia? Vamos levar isso à frente ou não? Temos problemas a resolver? O que vocês acham: a gente tem ou não tem problemas?*"

Essas perguntas provocam muitas falas ao mesmo tempo: dizem uns aos outros da necessidade de se organizar melhor e não deixar apenas nas mãos de poucos. As pessoas se animam depois das conversas paralelas e resolverem fazer mini comissões para organizar os próximos encontros e encaminhar uma pauta mais adequada às aspirações do bairro.

Algumas pessoas que parecem mais tímidas, quase pedem para fazer parte das comissões. Outros, os mais falantes e reclamantes, saem de mansinho, ou seja, caem fora, não demonstrando interesse em dar andamento àquilo que diziam o tempo todo na reunião, e ainda saem a reclamar, dizendo que aquilo não dava jeito. Muitos dos que estavam mais a observar reclamam, dizendo:

> *"Olha só, os que ficam aqui dizendo um monte de coisa, quando chega a hora de resolver, foge feito um burro fujão"* [expressão popular muito usada no interior do Nordeste].

Assim, em meio ao barulho e discussões, passa-se uma lista de adesões com os nomes das comissões que se pretende organizar – por exemplo, Comissão de Habitação – registrando-se todos os interessados com nome, endereço, telefone e email. Vale notar que esta lista volta às mãos da organização da reunião sem

nenhum contato através de mídias digitais, apenas o número do telefone celular e poucos endereços postais, já que muitas ruas não têm nome porque nem são legalizadas. Desta forma, a coordenação termina a reunião avisando a todos(as) sobre a data e o horário do próximo encontro, onde a pauta será definida de acordo com o resultado dos encaminhamentos das comissões.

Dependendo disso, na semana seguinte, será ou não definida uma pauta. Caso contrário, volta-se ao encontro com os mesmos pontos da reunião anterior, na tentativa das pessoas se prepararem melhor para debater um certo assunto. O processo, às vezes, leva muitos meses.

Em resumo, no primeiro encontro, apesar da pauta inicial ter sugerido discussões em torno da Unidade Básica de Saúde, da escola, creches e habitação, as discussões ganham fôlego a partir de conversas em torno de assuntos da vida cotidiana e sobre as suas relações nos bairros, com vizinhos e parentes. Essas conversas iniciais trazem à tona a trajetória de vida de cada um, enquanto pessoa, e com cada morador(a) onde se observa a forte presença de migrantes. Numa dessas reuniões uma das participantes relata as dificuldades enfrentadas no bairro e sua insatisfação de estar morando na cidade de São Paulo em condições precárias. Conta ela:

> *"Meu marido, era um homem forte que trabalhava na roça, mas tinha alegria de viver, mesmo com pouco dinheiro. Não bebia, chegava cedo em casa todos os dias e costumava juntar os vizinhos e fazer boca de noite* [uma forma de roda de conversas que acontece no interior do Nordeste do Brasil, antes das pessoas irem dormir] *todos os fins de tarde. Lá em casa não tinha televisão e a gente conversava das coisas da roça, assunto do dia-a-dia, falta de chuva ou se ia dar cheia, das alegrias de viver, coisas desse tipo... Naquela época, mesmo não tendo dinheiro nem nada, mas a gente morava em casa, e hoje a gente mora aqui nessas condições...*[enquanto falava apontava o dedo para a direção do córrego ao lado e voltava, em seguida, o olhar para as pessoas que estavam na reunião]*...que ninguém se conhece... Um dia inventou que ia mudar para o Sul* [vir para São Paulo] *para a vida melhorar. Hoje está aí, catando papel, e meus filhos ajudando a ele, ninguém tem dinheiro nem casa para morar nem nada. Meu filho mais velho está preso. Foi preso mexendo com essas coisas erradas por aí. Então, se as pessoas aqui nem olham para nós, passam e nem olham, então, que vida a gente tem? Eu sei que tenho meu valor, eu tinha lá na minha terra, e por que aqui eu mudei?"*

Este depoimento abre uma grande discussão sobre as condições de vida dos que estão na reunião. Através dos gestos de concordância, balançam a cabeça afirmativamente, outros desviam o olhar ou ficam a cochichar com o vizinho de

cadeira ao lado, fazendo comentários sobre as suas próprias condições de vida e o que se escuta nesta reunião é que as pessoas não lembravam mais disso.

A preocupação com as condições de vida dos filhos e as relações entre as pessoas deixam transparecer revolta, desânimo, desinteresse em participar das reuniões diante os grandes problemas enfrentados na "cidade grande" onde moram. A coordenação coloca algumas questões para a reflexão, como por exemplo:

> *"Isso tudo que foi colocado tem alguma coisa a ver com o que a gente quer conquistar? Converse em casa com a sua família, com o seu vizinho sobre isso, certo?"*

As questões deixadas no ar e todos já começam a conversar entre si sobre o que ouviram e debateram no encontro. Percebe-se nos olhares algo de desânimo, mas também certa proximidade entre as pessoas.

Em reuniões posteriores, foram apresentados os resultados da primeira reunião quanto às atividades das subcomissões de habitação/moradia, educação e saúde. Segundo os relatos, as subcomissões trataram desses temas, mas a mais relevante naquele momento foi a questão da moradia.

Um dos representantes da comissão de moradia parece bem informado, até porque, segundo ele mesmo declara, já havia participado do movimento de mutirão em governo municipal de São Paulo no início dos anos 1980, ali mesmo no jardim Lapenna, local desse encontro, durante a gestão da então Prefeita Luiza Erundina. Diz ele:

> *"Esta é uma região com construções em área de risco, aqui tem enchido em épocas de chuvas e estas cheias são causadas, exatamente, por ser aqui a bacia do rio Tietê. Estas moradias foram construídas sobre o rio por conta de aterros clandestinos"*

Durante essa fala, alguns participantes parecem não concordar com o que ouvem. Alguns começam a balançar a cabeça, em sinal de negativa, e outros se dizem surpresos por não terem tido conhecimento de onde moravam. Na verdade, segundo os comentários paralelos, poucos conhecem a história do lugar. Assim a reunião prossegue levantando mais questões, que dizem respeito à forma como se davam as construções e o que eles podiam fazer para evitar a ampliação e prolongamento dessa situação etc. Em meio às preocupações e aos diversos comentários, outro depoimento ajuda a entender como pensa um participante deste encontro, quando diz:

> *"Eu ocupo o terreno ao lado do córrego por não ter onde morar, e quando me retirarem de lá, vou mesmo para outro canto para receber meu dinheiro* [citando uma pequena ajuda que os governos repassam às pessoas que moram em áreas de risco para custeio do aluguel, quando retiradas de lá], *que é pouco, mas serve."*

Outro participante chama atenção dele, ao comentar:

> *"Você não acabou de escutar o que o outro estava dizendo, não? A gente precisa é ficar atento sobre esta tramoia de dar dinheiro, isso não é bom para nós. Agora, a gente precisa vir para esta reunião para se esclarecer direitinho. Olhe, eu vim de minha terra e achava que vinha me dar bem, e vejo aqui que eu não podia nem mesmo falar. Agora vejo que posso e vou falar, já tô falando. E quero mudar, eu posso. Nós podemos falar."*

Esse assunto se estende por muito tempo e surgem novas dúvidas a respeito de como poderiam resolver a questão das ocupações em áreas de córregos. A reunião se prolonga por mais de duas horas, e ao final se tira desta discussão que para o próximo encontro seria bom trazer o Secretário de Habitação do Município. Mas não se contentam com apenas este convite. Dizem alguns:

> *"E o posto de saúde que também está sendo construído ao lado do córrego e as duas creches que também serão construídas aqui no bairro, o que vão fazer com isso?"*

Decide-se então que, além do Secretário de Habitação, seria preciso também convidar a SABESP, o CDHU, e representantes das Secretarias de Saúde e Educação para estudar qual seria a melhor saída para esses impasses. Outro traz mais uma sugestão:

> *"Vamos convidar também o Corpo de Bombeiros porque, se no dia chover, já fica todo mundo protegido e neste dia estaremos recebendo visitas ilustres!"*

Ouvem-se muitas risadas com o comentário irônico do morador sobre o Corpo de Bombeiros. Dessa forma, se encerra o encontro e muitos dos moradores presentes questionam que, apesar das conquistas do movimento, ainda há muita coisa a fazer.

> *"E agora? Ah! eu não acredito mais em nada, quero mesmo é que se dane tudo!"*

No entanto, outros dizem:

> *“Pelo menos a gente ficou sabendo onde mora, né?”.*

3.4.1. O "encontro" e as ações subseqüentes

O encontro com as autoridades é chamado por todos como “o encontro”, porque, explica um deles:

> *“Teremos a presença das autoridades e é por isso que a gente diz "o encontro”, até porque a gente agora vai cobrar de todo mundo a implantação das creches, do posto de saúde e toda essa história que a gente vem discutindo aqui, durante meses ou até anos! Agora é tudo ou nada”.*

A hora avança e já passam das 10h e nada da chegada das autoridades. Todos começam a se mexer nas cadeiras, a reclamar e até a falar mal de todos, com expressões fortes. Um senhor cheio de sentimentos de rancor e decepção resume:

> *"Eu sabia que essa raça não viria mesmo, só vem aqui quando é eleição. Quero ver se tivesse em época de votar se eles já não estariam aqui desde cedo. Como não é, eles não vêm não, são todos sem vergonha, um bando de corruptos".*

Com o avançado da hora, a coordenação se aproxima de todos os que já estavam inquietos, sentados naquelas cadeiras brancas de plástico há mais de uma hora de espera e de atraso, e diz: *"Olhe, gente, por motivos ainda não esclarecidos as autoridades não compareceram, e desse modo acho bom a gente aqui na plenária fazer alguns encaminhamentos. O que vocês acham? Que tipo de proposta a gente pode encaminhar? Fica aí para gente decidir no coletivo”.* Nesse momento os ânimos se exaltam e todos começam a dar opiniões das mais diversas ordens. Uns dizem que jamais voltariam ali, outros sugerem que fôssemos todos em passeata até eles. Enfim, cada um tinha uma proposta diferente. Mas, ao microfone, insiste a coordenação: *“O que vamos encaminhar gente!?”* Não há muito acordo até esse momento. Então, novamente se pede calma às pessoas e, entre tantas

sugestões, tira-se dali a proposta de que dez dias, no máximo, seria o tempo para o movimento enviar um ofício a todas as Secretarias que não haviam comparecido, comunicando a ida de todos à sede das Secretarias. Ou seja, depois de se enviar o ofício marcando hora e dia, todos ali estariam no mesmo local de sempre, no espaço onde costumeiramente se reúnem, que é um espaço de propriedade da associação de bairro, e dali todos encheriam cinco ônibus e seguiriam em direção à Secretaria de Educação, de lá para a Secretaria da Saúde e, se desse tempo, o circuito seria finalizado na Secretaria da Habitação. *“Estamos combinados assim?”* pergunta a coordenação, ao que todos respondem: *“Combinado! Estaremos aqui cedinho e vamos lá”.* Um dos presentes pede a palavra e diz:

> *"Olhe, gente, todo mundo tem que levar para esta viagem um lanchinho, água e até mesmo uns colchonetes, porque se a gente não for atendido, a gente não arreda o pé."*

No dia "D", saem todos em direção às referidas Secretarias. Durante a viagem, dentro de todos os ônibus, as discussões seguem recheadas de propostas. No percurso, as pessoas vão se organizando e elegem uma espécie de coordenação para cada grupo, bem como os temas sobre os quais irão falar e sobre como encaminhar as propostas. Eram parte daquelas subcomissões que já haviam se organizado nas reuniões anteriores.

Chegando, em primeiro lugar, na Secretaria de Educação, as pessoas ocupam um auditório para esperar a chegada dos técnicos da Educação e do Secretário. O padre Ticão, liderança do movimento, está no encontro e coordena a conversa com a equipe da Secretaria. Cobra-se, na ocasião, a falta de respeito de não terem atendido ao chamado da população e ali exigem a implantação imediata das creches e de uma escola de educação infantil. Assim, prometem que só sairão dali com o comprometimento por escrito da Secretaria e avisam que voltarão caso o compromisso não seja cumprido. Afinal, a proposta já estava em discussão há mais de dois anos e esse projeto nunca saíra do papel. Depois da fala do Secretário, e mesmo com o seu pedido de desculpas, a pressão ainda não para. Então ele cede:

> *"Eu me comprometo, na semana que vem, mandar uma equipe ao bairro e já levar o projeto para discutir com vocês lá. Aliás, este projeto já esteve em discussão em uma dessas reuniões de vocês, né? Assim, nem precisa, vamos já encaminhar isso para o departamento de engenharia."*

Nesse momento os ânimos vão se acalmando, mas ainda reina – e isto é visível no rosto de cada uma das pessoas – a desconfiança. Desse modo, exclama uma senhora: *"É palavra de homem, né?"* O Secretário responde: *“Vou assinar embaixo".*

Com o compromisso assumido e compartilhado com todos, Padre Ticão pergunta: *"Gente está tudo certo, está bom assim? Vamos ou não vamos em frente?*” Todos respondem: "*Vamos, e se não cumprir a gente volta aqui novamente para acampar".* Com esta promessa compartilhada, todos se despedem da equipe, retiram-se e seguem em direção à Secretaria Municipal da Saúde.

O desfecho da ida à Secretaria da Educação do Município deu-se com a abertura de licitação para a construção de duas creches e de uma escola de educação infantil. A conquista está em fase de acompanhamento, dado o fato já relatado sobre os riscos das construções em áreas de cheias.

Ao descer as escadarias da Secretaria da Educação, o que mais se via é o sentimento de alegria no rosto de cada pessoa e a descoberta de que uns conhecem os outros.

A caravana segue para a Secretaria municipal de Saúde de São Paulo, apesar de terem se atrasado para o encontro. No caminho se descobre que no centro da cidade não é permitida a entrada de ônibus e aí se perguntam: *“E agora?”. “Agora é ir até onde der e de lá seguiremos a pé”.* Essa ideia é aceita e assim vão todos até certo ponto e depois essa gente toda desce e segue a pé para a Secretaria da Saúde. Quem vê aquelas duzentas pessoas passando pelas ruas do centro da cidade, logo pergunta: *"Esse povo é o Movimento dos Sem Teto?"* Respondem: *"Não, somos da Zona Leste e estamos indo buscar o nosso posto de saúde lá no centro da cidade".* Animados assim, chegam à Secretaria.

No prédio da Secretaria de Saúde, diferentemente da Educação, é preciso subir por elevador. Chegando à portaria, o vigia chama ao interfone a secretária do Secretário, e ela manda o recado:

> *"Olha, mas só podem subir umas dez pessoas, todo mundo não vai dar".*

E eles respondem:

> *"... a gente veio de longe, saímos muito cedo, ninguém nem almoçou e queremos subir lá pra cima. Lá tem auditório e cabe todo mundo. Se não couber, a gente senta no chão mesmo."*

Conversa vai, conversa vem, a discussão segue na portaria, quando chega um novo comunicado: subiriam todos até o segundo andar pelas escadas. Ouvem-se gritos de entusiasmo por mais esse feito. A chegada ao auditório é marcada por uma espera de uma hora pela chegada da equipe técnica da saúde. Uma pessoa logo pergunta: "*O senhor resolve as coisas?".* Ele responde: *"Estou aqui para isto".* A comissão de bairro faz uma breve explanação dos motivos que os levaram até lá e uma pessoa diz;

> *"Nós não temos nem um posto de saúde lá por perto e o que se tem lá não pode nos atender, porque a gente não mora no bairro onde fica o endereço do posto de lá. E agora: a gente não tem direito à saúde, não é? Nós queremos o nosso posto logo. Tem um terreno para construir o nosso posto já faz mais de vinte anos, e nada! O que vocês vão nos dizer?"*

Com estas indagações a equipe de saúde, já avisada antecipadamente da ida dos moradores à Secretaria, adianta:

> *"Olhe gente, nossos técnicos já fizeram levantamento diagnóstico no território e amanhã mesmo irá uma equipe fazer uma vistoria para lá se implantar o programa Saúde da Família e irmos construindo um posto provisório enquanto não sai o definitivo, certo?"*

Com esta esperança, ressalta uma moradora: *"Nossa! Será que isso é verdade?"*

No dia seguinte, à tarde, chega ao bairro a equipe técnica da Secretaria da Saúde. A equipe era composta pelo supervisor de saúde, responsável pela gestão de toda a região Leste; uma diretora técnica de atenção básica à saúde, responsável pela tomada de decisões no que dizia respeito à implantação ou não do programa de Saúde da Família; um arquiteto e um engenheiro. Recebida pela comissão de moradores, logo se inicia a reunião com a presidência da Associação de Amigos de Bairro e mais alguns moradores que vieram participar do encontro, curiosos sobre o que iria ser resolvido, efetivamente, com a vinda da equipe de saúde.

A abertura da reunião se deu de forma muito objetiva por ser um assunto que já havia sido discutido no dia anterior e porque a vinda da equipe destinava-se a propor algumas diretrizes estratégicas para a implantação de imediato do programa de saúde, conforme o compromisso assumido. Desse modo, a diretora da equipe técnica propôs fazer uma espécie de carta convite para se iniciar as adequações físicas do prédio da Associação, que passara por uma vistoria naquele mesmo dia pelos técnicos (engenheiro e arquiteto) para ser abrigo provisório do programa Saúde da Família. Concomitante a isso, a adequação das instalações do posto de saúde propriamente dito – ou seja, a implantação do referido posto – se daria em médio prazo, por se tratar de adequações físicas da obra de engenharia. Mas foi esclarecido que o programa Saúde da Família seria um projeto implantado em caráter de urgência, colocando-se à disposição da população os técnicos da área de enfermagem, médicos, psicólogos etc. A ideia, de imediato, seria fazer uma contagem das famílias no bairro, uma espécie de mapeamento e, em seguida, estas famílias começariam a ser atendidas.

Em seguida, foi proposto uma breve caminhada pelas ruas estreitas, a fim de que a equipe pudesse ver as reais dificuldades pelas quais passa a população local. Durante o passeio pelas ruas estreitas com esgotos a céu aberto, via-se nas brincadeiras de crianças de pés descalços o perigo de contaminação, o que certamente deveria sensibilizá-los em favor da emergência do serviço de saúde pública.

Outra questão presente na caminhada era, evidentemente, a ocupação das ruas; aliás, elas sempre vivem ocupadas por pessoas o dia todo, mas ali em meio aos transeuntes e brincadeiras de crianças, viam-se muitas outras coisas, como, por exemplo, as “biqueiras” – nome dado ao espaço onde se comercializam drogas e entorpecentes – espalhadas por quase todas as esquinas das ruas pequenas e sujas, bem como o consumo de drogas entre jovens que se apresentavam no meio desse caminho.

Depois ddisso, os técnicos se despediram. Apenas poucos dias, a esperança de tornar realidade um sonho de anos começaria a se concretizar com o processo de reforma do prédio localizado à beira do córrego, mas os moradores contam com a promessa de saneamento básico e tratamento e canalização desse córrego. O projeto entrou em andamento, com o acompanhamento dos moradores do bairro.

3.5 - Encontros no Jardim São Vicente: cenário histórico

A região do Jardim São Vicente, Cidade Nova e Vila Rosária, do distrito de São Miguel, fica geograficamente situada na região central do bairro. De certo modo, ou talvez por esta condição, ela guarda certo diferencial no que se refere à participação popular nas discussões sobre políticas públicas voltadas para a saúde, educação e meio ambiente para a região. Desconfia-se, pelo que se ouve dizer, que essa característica se dê em razão do perfil diferenciado das pessoas habitantes da região, já que esta população, em sua maioria, apresenta maior enraizamento cultural[9], conforme contam os moradores mais antigos, os bairros dessa região surgiram sobre a várzea do rio Itaquera, aterrada para dar lugar ao bairro que sofreu, por essa razão, grandes cheias na década de 90, devido à subida do rio Itaquera. O rio separa esta região do bairro de Vila Curuçá.

Hoje esses bairros se caracterizam como uma região bem estruturada do ponto de vista da infraestrutura urbana, como saneamento básico, escolas, ruas limpas, casas de alvenaria e bem acabadas, linhas de ônibus que dão acesso ao centro da cidade, uma rede de comércio e outros bens e serviços públicos. Mas, embora a região conte com uma bem estruturada rede de serviços, percebe-se pouca relação de vizinhança, o que de certo modo faz parte do dia-a-dia das grandes cidades. Isso dá ao bairro, apesar de ser distante do centro da cidade, ares culturais que se aproximam das características de bairros mais centrais. Vê-se, portanto, que os moradores dessa região mantêm um maior vínculo de enraizamento cultural com a cidade de São Paulo, por assim dizer, pois essas pessoas se mantêm distantes do cotidiano do bairro. Muitos são os que se deslocam do bairro todas as manhãs para trabalhar noutras regiões da cidade, bem distantes da sua residência.

Apesar de enraizamento cultural na cidade de São Paulo, a maioria destes moradores tem origem nordestina ou em outras regiões do Brasil, mais próximas à

[9] A maior parte da população se concentra - conforme dados apresentados nas tabelas 2,3 e 4 deste estudo - no distrito de Vila Jacuí. Quanto a distribuição da população desses distritos por faixa etária, observa-se o seguinte: no Jardim Helena, 37.658 pessoas se encontram entre as faixas etárias de 15 a 29 anos, ou seja, 27,95% da sua população total, enquanto 8,1% tem entre 60 a 75 anos ou mais. Na Vila Jacuí, são 39.686 pessoas na faixa de 15 a 29 anos, ou seja, 27,86% da população se encontram na faixa de 60 a 75 anos ou mais. Em São Miguel, 23.762 de sua população tem de 15 a 29 anos, ou seja, 25,94%, enquanto 12,21% se encontram na faixa etária de 60 a 75 anos ou mais. Portanto, neste distrito vivem os moradores com idade mais avançada.

região Sudeste, e até de outros países, por exemplo, muçulmanos, portugueses e japoneses.

A presença da colônia portuguesa é de muitos anos e se tornou uma referência no comércio e em manifestações culturais, como o grupo de dança folclórica de Portugal. Todo ano esse grupo se apresenta nas festas do bairro de São Miguel. Além da colônia portuguesa, há também uma mesquita que indica a presença da cultura muçulmana. Não é raro ver circular pelas ruas do bairro mulheres com a cabeça coberta e homens com roupas diferentes das costumeiramente usadas na cultura brasileira. Conforme relatos essas pessoas pouco frequentam os encontros promovidos nos bairros e quando comparecem se sobressaem porque falam mais, reclamam mais.

O cenário histórico e a composição da população fazem com que a participação dos moradores nas discussões de interesse da região se dê de forma diferente da participação nos encontros promovidos em outros bairros. Percebe-se, nesse caso, um jeito diferente de colocarem assuntos voltados ao convívio social, às políticas governamentais e outros assuntos julgados relevantes para a melhoria das condições de vida dos moradores de São Miguel Paulista.

Tais encontros, ocorriam, quinzenalmente, e se pautavam pelas temáticas de saúde, educação, cultura, segurança pública e meio ambiente, entre outros. Deles participavam moradores do Jardim São Vicente, Cidade Nova e Vila Rosária e o relato, a seguir está centrado na implantação de uma Unidade Básica de Saúde (UBS), cuja luta se dá, há mais de dez anos com muitos debates públicos sobre a implantação deste Posto de Saúde, encabeçados por lideranças comunitárias como associação de moradores, clubes da comunidade, entre outras. A retomada dessa questão visava que os próprios moradores assumissem a liderança nessa luta, fora dos interesses eleitorais de representantes políticos partidários e de seus cabos eleitorais. De certa maneira, essa experiência deixa evidente um sentimento de descrença e de desconfiança quanto à eficácia da participação popular na luta pela UBS.

Inicia-se a reunião com uma apresentação pessoal de cada um dos presentes sem falar somente da pauta da UBS, mas partilhar um pouco do que cada um é e espera desses encontros. O seu objetivo principal seria expressar por meio de palavras, os anseios e desejos e ainda conversar sobre o modo de vida daregião, ou

seja, como as pessoas vieram morar nessa região, as histórias de sua família, a fim de se entender quem eram e o que buscavam com os encontros realizados.

Os olhares dos participantes são atentos, mas era nítido a frieza com que se cumprimentavam. Nas conversas paralelas, se expressava o descrédito na realização de mais uma reunião. Um deles confessa:

> *"Eu não estou acostumado a frequentar encontros com este tipo de preocupação, de ficar me perguntando coisas. Quando eu participei, e olha que já participei de muitas reuniões, a pessoa já vinha com a coisa pronta e nós só escutava".*

A surpresa do encontro, no dizer de muitos, é que nunca se realizaram reuniões ali nas quais se começasse pedindo para que as pessoas falassem e se pronunciassem a respeito de suas aspirações, ou simplesmente discorressem sobre as questões banais da vida cotidiana e, a maioria das pessoas parecia se envergonhar de se apresentar e, quando o fazia, pouco falava. Instigadas pela coordenação, as pessoas lentamente começavam contar a sua história, além de simplesmente falar dos problemas de sua rua, de seu bairro. E logo se destacava a questão das enchentes. que anima o resgate da memória local. As pessoas têm muito a falar de suas dificuldades, mas também de suas enormes conquistas, com o fato vitorioso de não mais conviverem com a situação das enchentes.

O Jardim São Vicente foi um bairro marcado por enchentes nas últimas décadas, especialmente nos anos 90 e meados dos anos 2000, pois suas construções ficam às margens do Rio Itaquera que, a todo ano, entrava nessas casas e os moradores perdiam todos os seus móveis e pertences. Graças à luta junto aos poderes públicos locais, os moradores conseguiram a drenagem dos córregos e o aprofundamento do leito do rio. Isso fez com que as enchentes não mais atingissem suas casas, mas resultou na valorização do bairro, que se observa com o aumento dos preços dos imóveis e a ampliação do comércio e das áreas de convivência.

A reunião seguiu com muitas falas paralelas, muitas queixas e reclamações a respeito da falta de atenção dos governos e a pouca participação da população. Há muitos olhares atentos em meio a tantos falares, e outros desatentos também, devido ao não entendimento do porquê se falava tanto, numa discussão, de certo modo, conflituosa.

Uma observação importante se refere ao comportamento dos participantes de origem nordestina e nortista que têm um olhar atento mas falam pouco. As demais pessoas que já vivem no lugar, há mais tempo, parecem mais descontraídas, faladoras e as suas aspirações se voltam para coisas muito concretas: o buraco da rua, a ausência de serviços públicos, sinalização de trânsito em sua rua, por exemplo.

Raramente, falavam de assuntos mais próximos de seus afazeres ou de suas origens. Eram pessoas que tratavam dos assuntos relacionados às políticas sociais do bairro e da região. Apesar de sua eloquência, havia pouco brilho nos seus olhos e suas palavras eram pouco carregadas de emoção. Parece que o objetivo principal da sua participação estava na demanda pessoal e, portanto, o que lhes importava menos era as demandas coletivas. E um dos presentes afirma, por exemplo:

> *"A questão da saúde pública no bairro só não funciona porque não temos a participação das pessoas nas discussões sobre este assunto".*

Este comentário não recebe devida atenção, dos demais, apesar dos objetivos comuns, a busca por melhores condições de vida e pela melhoria no relacionamento entre os moradores dos bairros. Em todas as reuniões,algumas pessoas, depois de explicar sua demanda e, mais que isso, dar sua opinião sobre as ações subsequentes, quase sempre, se retiravam do local.

A participação desses moradores mais antigos – e esclarecemos que se trata não somente dos moradores de outra nacionalidade, mas também dos de outras regiões do Brasil que moram há mais tempo no bairro – parece sempre marcada de algum modo pela intolerância e carregada de resistência em relação à opinião de outras pessoas mais humildes, portanto, invariavelmente, dos moradores recém chegados. Os olhares e os gestos de incômodo dessas pessoas mais eloquentes ou, no dizer de muitos, mais “autorizadas” por morarem ali há mais tempo, são nitidamente percebidos quando alguém com um jeito simples de dizer a sua palavra, com dificuldade de se pronunciar ou mesmo com muita timidez para se expressar, pede a palavra. Há, nesse momento uma total dificuldade de escutá-los. Embora todos se conheçam, não se nota ali muito respeito ao ponto de vista do outro.

Entre as pessoas de origem mais humilde, as formas de comunicação pareciam mais carinhosas ao tentarem escutar com mais atenção, apesar da desatenção dos outros em relação as suas falas. Quando começam a falar, baixam

a cabeça, envergonhadas. Muitas delas interrompem o seu raciocínio e param de se colocar. Mas também se observa que, apesar das curtas palavras ou de sua interrupção, essas falas estão sempre carregadas de significado e até parecem querer dizer mais do que dizem. Apesar do pouco vocabulário, há esperança em seus dizeres, carregados de sotaques e de citações de provérbios e ditos populares, acreditar no que estão fazendo nestes encontros aparece na participação mais ativa e continuada nas reuniões. A desistência sempre é muito baixa, a assiduidade é sempre marcante, mesmo quando sua principal reivindicação não é contemplada. Vê-se nesse tipo de participação um sentimento mais coletivo, muito bem ilustrado no uso do dito popular tão sintético: *"Um por todos, todos por um".*

Quando se encaminham as decisões, após o término das reuniões, como uma ida ao centro da cidade para encontros com Secretarias de Saúde, Educação etc. estas pessoas estão sempre dispostas a participar, a colaborar, enquanto o outro grupo daquelas pessoas mais articuladas quase sempre se nega a se deslocar até o centro para fazer reivindicações, alegando falta de tempo ou, de forma mais explícita, dizendo *"não vou perder meu tempo".* A negação, ao que tudo indica, e conforme se escuta nos comentários em voz baixa, se daria pelo fato de terem vergonha de serem vistos como pessoas de menor poder aquisitivo, pobres vindos de uma região menos favorecida. Um deles chega a dizer abertamente: *"Eu mesmo não quero aparecer como uma pessoa pedinte".*

Esse tipo de comportamento foi uma constante nas reuniões e em outros encontros no bairro, como é o caso dos encontros artísticos, de música ou de espetáculos teatrais que ali acontecem. A presença de pessoas do bairro era muito rara nessas atividades, e a alegação recorrente era a de que esse tipo de evento se destinava aos pobres, porque eram atividades de "baixa qualidade." Uma parcela dos moradores preferiam, portanto, ir ao bairro do Tatuapé, mesma região leste da cidade de São Paulo, que oferece outras possibilidades de acesso a eventos artísticos e de consumo. Esse fato pode ajudar a entender a participação diferenciada por segmentos sociais nas reuniões organizadas para discussões dos problemas do bairro.

Em contraposição as pessoas mais humildes mostram maior disposição para participar nos encontros e suas falas são mais veementes e firmes, mas parecem mais voltados para o coletivo, seja com a família, seja com a melhoria do bairro e as

condições de vida de seus filhos, embora estes participassem pouco da vida social do bairro, quando muito, dos jogos de futebol.

A forma diferenciada de participação,se relacionaria com a crença ou esperança de que se mudar uma situação a partir, inicialmente, das discussões. Mostram através de suas falas a riqueza de valores culturais e humanos que trazem e podem se revelar diante da eloquência do outro. Desse modo, ressalta-se assim também a importância política de se instigar sua participação por meios e artifícios colaborativos, buscando, na presença muda de alguns, uma boa desculpa para pedir-lhes que se expressem, a partir de seu silêncio. A condição de entrave, de dificuldade de falar, pode ser assim o disparador para que comecem a falar e se revelar em sua inteireza.

Não é difícil inferir que, nesta região, por se tratar de um ambiente com melhores condições de vida, aparentes ao menos, muitos participantes das reuniões, ao sentar-se na roda de conversas, se envergonhavam de contar sua história, segundo relatos feitos depois, em particular, por alguns deles. Isto se dava pela forma como os moradores que estão há mais tempo no lugar, e que também estavam presentes nas reuniões, viam esses moradores vindos de uma outra região do Brasil e/ou recém chegado ali, de uma forma preconceituosa ou minimamente discriminatória, causando neles, certamente, um receio de falar e tomar posição. Isto era muito claramente observado por muitos dos que participavam da reunião. O episódio ocorrido em uma das reuniões ilustra bem esse fato.

Uma participante contava, por exemplo, como veio para São Paulo, e, de repente, se cala quando outra, moradora mais antiga, comenta:

> *"... que você está contando aí não tem nada a ver com nada, aqui não tem dessas coisas não, essa história que você conta é história de outro povo".*

O silêncio repentino da participante, silencia o próprio grupo. Olhares e acenos são vistos em toda a roda de conversa. Alguns chegam a balançar a cabeça, dando sinal de reprovação, ou mesmo de aprovação, dependendo quem é quem no grupo.

A coordenação, buscando devolver uma atmosfera de equilíbrio à reunião, procura trazer à tona o sentido do que está sendo dito, ou seja, a dimensão consensual de uma experiência humana, para amenizar a tensão que ali se formou. e chama atenção o fato de que cada um tem um jeito de se colocar e, quem sabe

isso poderia ajudar entender os vários muitos modos de vida a partir dos quais se mobilizam para participar das reuniões. Assim, toca a conversa para que aquela pessoa se sinta autorizada a continuar a sua palavra recheada por metáforas. Apesar dos diversos ruídos, as pessoas que se sentiram feridas ou tocadas por algumas colocações, se aproximam da coordenação e dizem:

> *"Olha, a gente entende o jeito mal educado que alguns aqui agem, mas a gente quer ajudar a discutir as nossas coisas. Fico envergonhada, mas quero voltar sempre aqui. Não é porque esse fulano ou fulana me xinga que vou deixar de vir."*

3.5.1. Sacolão: outra conquista

No curso de muitas idas e vindas, o sacolão reuniu centenas de pessoas da região. Tratava-se, então, da conquista desse espaço para ser o futuro abrigo de um posto de saúde, luta antiga dos moradores da região, como já referido. Os sacolões são pontos de venda de produtos hortifrutigranjeiros criados pelo governo municipal de São Paulo no final da década de 70 e início dos anos 80, na gestão de Luiza Erundina à frente da Prefeitura da capital. Eles se encontram espalhados por todos os bairros da cidade, hoje, na sua maioria, desativados ou gerenciados mediante convênio pela iniciativa privada, representada tanto por apadrinhados políticos quanto por pequenos empresários desse ramo de negócio ou mesmo de minimercados.

O sacolão do Jardim São Vicente e da Cidade Nova São Miguel era um desses espaços, mas que não teve o mesmo destino de comércio terceirizado dos muitos outros sacolões presentes nos bairros da cidade de São Paulo. Este espaço estava desativado há mais de vinte anos, tendo já então havido diferentes acenos para a sua destinação. Muitos queriam, em algum período, que ele se transformasse em um espaço cultural para a juventude, e para isso o poder público chegou a fazer alguns investimentos financeiros, contemplando reforma física para a sua adequação e outros pequenos gastos. No entanto, a população do entorno do sacolão discordava veementemente dessa ideia, alegando que na região já havia muitos outros espaços para a juventude e, como se podia facilmente constatar, não havia equipamentos públicos para área da saúde, sendo esta uma reivindicação

antiga de toda a comunidade. Desse modo, as discussões com os moradores reacenderia a chama da luta pela destinação daquele espaço à instalação de uma UBS, o Posto de Saúde.

Muitos caminhos foram trilhados e muitas promessas foram feitas por diversas administrações públicas municipais, mas esse pedido nunca saía do papel. Inúmeros ofícios de vereadores encaminharam pedidos aos órgãos públicos para que este espaço fosse repassado, efetivamente, à Secretaria da Saúde do município de São Paulo, uma vez que o prédio pertencia à Secretaria de Abastecimento do mesmo município.

Na organização dos encontros para tratar de pautas da educação, saúde, cultura ou do esporte, sempre aparecia a questão do sacolão, até que se tornou um tema para debates.

Um primeiro encontro foi palco de muitas discórdias, devido a presença de muitos representantes políticos que reivindicavam a autoria dos primeiros ofícios aos órgãos governamentais, mas, também, porque havia muitos outros que reclamavam essa autoria entre os membros da própria população. Todos disputavam a autoria. Dado que aquele encontro poderia mostrar uma luta mais organizada que, pelo visto, haveria de ser vitoriosa, seria também uma oportunidade para que a atribuição da autoria fosse fundamental para determinar como “pai” ou “mãe” do projeto qualquer um que se destacasse naquela luta ou ocasião.

Os ânimos se agitam a cada vez que alguém pede a palavra, e fica difícil dar uma ordem à pauta do dia, até que é apresentada uma síntese histórica da luta, começando pela leitura dos ofícios encaminhados por todos os políticos. Leitura realizada, os ânimos ficam mais calmos. Apesar de centenas de ofícios encaminhados, não havia, um documento oficial do poder público e reconhecido como legítimo do ponto de vista jurídico. Seria preciso, então, transformar a causa num processo administrativo, com todos os passos e pareceres necessários, segundo as regras da burocracia do serviço público. Diante disso, os ânimos voltam a se exaltar, pois mostram o nível de desorganização na participação e o grau das discórdias entre as pessoas.

Apesar da importância da participação dos políticos presentes e de outros que por ventura, venham a entrar na luta, as suas diretrizes não podem mais ficar nas mãos deles. A sugestão é acolhida prontamente por todos que decidem criar, imediatamente, comissões que se encarregarão de organizar uma audiência na

Secretaria de Saúde e outra na Secretaria de Planejamento, responsável pelo repasse do prédio à Secretaria de Saúde.

Quinze dias depois, é organizada a ida à Secretaria de Municipal de saúde com mais de cem pessoas para serem atendidas pelo Secretário. Cercados pela polícia, poucos puderam entrar na Secretaria, mas todos conservavam o entusiasmo pela possibilidade de fazer valer seus direitos, o que animaria a continuidade da luta. Apenas uma comissão de vinte pessoas foi recebida na Secretaria, mas de lá saíram todos com a promessa de que um processo de mais de dez anos, sairia do papel, no máximo, em dez dias. A alegria e a esperança aumentavam pois,as pessoas veem a importância de acreditarem em si mesmas. E, no final de dez dias, o sacolão foi, de fato, repassado para a Secretaria de Saúde.

Para celebrar a conquista, finalizada uma confraternização dentro do espaço físico do sacolão, a fim de comemorar a vitória. Para o encontro de celebração foram convidadas entidades da sociedade civil, a população envolvida e entidades do governo como a Subprefeitura de São Miguel e a Secretaria de Saúde.

3.6 - Algumas ressonâncias de encontros e lutas

A efetiva participação da população como garantias de seu protagonismo possibilitaram ampliar os serviços públicos oferecidos para a população. Assim, assuntos como educação se tornaram prioridade para estas pessoas, de tal maneira que a discussão sobre a implantação de uma Escola Técnica profissionalizante ganhou grande interesse, provavelmente associado à luta pela Universidade Federal na Região Leste. A reverberação destas lutas se dá em sintonia com a participação do Movimento Nossa São Paulo – um movimento que articula centenas de entidades sociais com o objetivo de discutir a melhoria das condições de vida em São Miguel Paulista com o movimento São Paulo e, mais particularmente com o Movimento Nossa Zona Leste onde se destaca, a discussão sobre o Plano Diretor da cidade de São Paulo, responsável pela qualificação de serviços na cidade e uso de equipamentos coletivos urbanos. Esses debates trouxeram a ideia de se discutir o tema São Paulo 2022, visando refletir sobre a cidade como ela se encontra na atualidade e o que queremos para o futuro. Foram realizadas plenárias em toda a Zona Leste, transpondo as fronteiras de São Miguel, sobre temas ligados à

educação, cultura, meio ambiente, segurança pública, política para mulheres e idosos, orçamento público do Estado e do Município, entre outros.

A questão da cultura foi encabeçada também pelo desejo de se ter na região um Museu do Migrante, uma aspiração antiga da comunidade e principalmente da Igreja católica, que via neste projeto uma forma de salvaguardar a memória da região e sua história de lutas, como no caso do movimento pela moradia, e contribuir para o diálogo desta região, notadamente marcada pela presença de migrantes de todo o Brasil e de boa parte do Ocidente e do Oriente, com o restante da cidade, com o país e com o mundo. As discussões em torno desse museu se aprofundaram a partir de um seminário sobre Desenvolvimento Cultural, realizado pela Fundação Tide Setubal, com a presença do Ministério da Cultura, e cuja mobilização articulou atores sociais como a Universidade de São Paulo e escolas públicas estaduais para debater esta questão tão cara à região e sua importância para a história e a memória social. Um ponto importante nessas mobilizações sociais foi a realização de seminários temáticos, que se desenvolviam dentro da proposta da política de cultura da Fundação, aumentando a cada ano a participação social nesses debates.

A publicação dos conteúdos discutidos nestes seminários certamente contribuiu para a ampliação do leque de temas, bem como do número de interessados nas discussões. Foram debatidos temas como o papel das organizações não governamentais e os movimentos sociais no Brasil, por exemplo, chegando a reunir personagens que vêm desenvolvendo estas reflexões durante décadas e, isto de certa maneira reavivou a necessidade de se discutir estes temas e fazer valer práticas sociais de grande relevância para os movimentos sociais locais, como de moradia e de cultura, entre outros movimentos que começaram a nascer a partir destes encontros. Provavelmente, um dos pontos-chaves desse processo foi a publicação de livros e revistas sobre os conteúdos dos seminários, e que eram distribuídos nas organizações sociais, escolas públicas e bibliotecas, afim de que estes temas ampliassem sua circulação na comunidade, criando uma consciência crítica e reflexiva acerca dessas problemáticas tão pertinentes à região.

A importância destas publicações desencadeou debates públicos com jovens, intelectuais e pessoas interessadas em temas sobre os quais as políticas públicas vêm refletindo nos últimos anos, e isto se deu de tal maneira que estas experiências vivenciadas na região leste acabaram sendo levadas a outros espaços de debates. Entre eles, só para citar alguns, destacamos o Fórum Social Mundial, a

Conferência Nacional de Cultura, o Seminário Internacional sobre Cidades Sustentáveis, produzidos e realizados por organizações governamentais e entidades da sociedade civil, nacional e internacional. Esta participação, por sua vez, propiciou o convite para colaborar de forma permanente com programas de rádio, TV, o jornal *Voz da Comunidade, Notinhas de São Miguel,* Jornal e revista *Acontece, Jornal do Comércio, Leste News, TV Itaim, Folha de São Miguel,* entre outros**.**

3.7. As atividades artístico-culturais se ampliam

Outra história de São Miguel Paulista se estende e se revela na pluralidade e a diversidade cultural que caracteriza, inclusive, os seus distritos. Um dos destaques foi o Encontro da Cultura Hip Hop, incluindo-se a linguagem do grafite com intervenções artísticas e diálogos com a cidade, por meio dos chamados trajetos urbanos. Estes eram caminhos delineados pelos artistas que percorriam os bairros promovendo o embelezamento da paisagem e fazendo circular, entre os moradores, conversas sobre a paisagem urbana, instigando-os a refletir sobre o que havia em sua rua, em sua vila que merecesse ser valorizado e preservado. A circulação da linguagem do grafite também instigou os rappers a andar pela cidade e recolher junto aos moradores dos bairros sua visão e apreço da poesia, traçando diálogos a partir do entendimento sobre o que a linguagem poética tinha a lhes dizer, quais seriam os seus significados e o que isto poderia ou não trazer como contribuição aos debates sobre o cotidiano do bairro, da família e da sociedade. Assim, DJ's e MC's se abriam a novas perspectivas e eram também afetados pelos resultados sociais alcançados pela promoção deste debate da arte com as pessoas e a rua. A partir destas ações, foram lançados filmes e gerados documentários e exposições, que circularam nas escolas públicas municipais e estaduais e em outros espaços do bairro.

Uma realização muito importante da política de cultura em São Miguel Paulista foi o Encontro de Cultura Caipira durante as festas juninas, comemoradas em todo país de modo bastante diversificado, desde a quadrilha[10] e o casamento

[10] A quadrilha foi uma dança palaciana francesa do século XVIII importada pelas elites brasileiras em meados do século XIX e que hoje é de domínio do povo. É a mais popular das danças do Brasil. Não há São João sem quadrilha. Compõe-se de cinco partes de danças que são comandadas pelo

caipira, típicos da festa junina paulistana, o Encontro levou a São Miguel manifestações culturais como congadas[11], moçambiques, samba de roda, samba rural[12], catira, forró com sanfoneiros, fandango de chilenas[13] e a Banda de Pífanos de Caruaru[14], entre outras. Muitos destes grupos percorriam as ruas do bairro em cortejo anunciando o início da festa. Logo na entrada do espaço da festa, uma autêntica casa caipira de taipa levava os visitantes ao universo interiorano. Tratava-se de um tipo de construção milenar usado no Brasil desde a colônia, feito de madeira, galhos ou bambu trançados e recobertos com barro, tendo a cobertura de sapê, tipo de capim característico do Sudeste e do Sul do país.

Para garantir o gosto e o cheiro das festas juninas, foram instaladas barracas com comidas e bebidas típicas: vinho quente e quentão, tapioca, bolo de milho, arroz doce, além de arrumadinho, escondidinho, milho cozido, etc. Não poderiam faltar o pau de sebo, a fogueira e um autêntico arraial. Sempre presente nas festividades juninas, o forró – um típico arrasta-pé nordestino – era uma das manifestações presentes nos dias em se realizava o Encontro Caipira. A banda de forró era composta de triângulo, acordeón e zabumba, fazendo a animação do

---

marcador, o *puxador* da quadrilha. Sobre a origem da quadrilha, conta-se uma lenda cristã. Dizem que, quando Nossa Senhora estava grávida, trazendo Jesus em seu ventre, foi visitar sua prima Isabel, que também esperava um filho, João Batista. A Virgem Maria perguntou à prima que sinal ela lhe daria quando nascesse o seu filho (São João), e respondeu-lhe Isabel que mandaria plantar num morro um mastro bem alto, com uma boneca e muitas flores lá em cima, e acenderia uma grande fogueira. Passados uns tempos, quando Nossa Senhora viu a fogueira e o mastro, foi visitar a prima e o menino recém-nascido, que estremecera de regozijo ainda no ventre de Isabel quando esta anunciou a Maria que Jesus, seu filho, era o Filho de Deus. Quando João Batista ficou mocinho, em homenagem à alegria daquele encontro, inventou uma dança de pares, regida por ele como marcador, em que todos dançavam animadamente. Nascia assim a quadrilha.

[11] Congos, Congadas são folguedos que comumente se apresentam na forma de préstitos ou cortejos, em que os participantes, cantando e dançando, em festas religiosas ou profanas, homenageiam, de forma especial, São Benedito, além de Nossa Senhora do Rosário, santos considerados protetores dos negros. Na sua instrumentação há um destaque para a percussão, estimulando muitos momentos de bailados vigorosos e manobras complicadas.

[12] Variando conforme a é para localidade, aparece no Estado de São Paulo uma modalidade especial de samba que pode ser denominada, como, samba antigo, samba caipira, samba campineiro, samba de bumbo ou samba rural. O único representante deste estilo tipicamente paulista, o Samba de Pirapora, nascido nos anos 20.

[13] Fandango de chilenas é uma dança com palmas e sapateado, executada por homens que calçam botas de meio cano – as botas dos tropeiros paulistas – nas quais são atadas as chilenas, espécie de grandes esporas com várias rosetas que tinem durante o sapateado e o entrechoque de botas. O acompanhamento é feito com violas. Catira e cateretê são denominações de outras tantas de nossas danças de sapateado, derivadas do antigo fandango português. Ponteiam todo o Estado, incluindo-se a grande São Paulo.

[14] A Banda de Pífanos de Caruaru, a mais famosa do seu gênero no Brasil, tem muita história para contar. Formada por membros da família Biano, a Banda de Pífanos de Caruaru tem suas origens no ano de 1924, quando Manoel Clarindo Biano, sertanejo das Alagoas, herdou de seu pai dois pífanos (ou pifes), um bombo, um prato e a missão de manter viva a Zabumba Cabaçal criada por seu avô, banda de pífanos, ou "esquenta mulher", como é conhecida nas Alagoas.

autêntico forró-pé-de-serra. O maracatu, expressão típica dos afro-brasileiros de Pernambuco, participava do cortejo com suas alfaias, gonguês e as saias floridas das mulheres do grupo.

Vários grupos das culturas populares e tradicionais também participaram do Encontro de Cultura caipira com, por exemplo, a Congada de Sta. Ifigênia está sob o bastão da filha do antigo mestre Zé Baiano, um mestre tradicionalmente conhecido no meio das culturas populares e tradicionais, oriundo do estado de Minas Gerais e radicado na região metropolitana de São Paulo.

Com a presença dessas manifestações, o Encontro objetivava desenvolver o diálogo com dezenas de grupos tradicionais da cultura brasileira nem sempre conhecidos pelos paulistanos, exceto nos núcleos onde é mais forte a presença de migrantes. Acrescentavam-se às apresentações desses grupos as exposições de arte popular, com destaque para o curso de fabricação de bonecos de mamulengos pelo artista popular da cidade de Carpina, no estado de Pernambuco, Mestre Saúba. Considerado um dos maiores mamulengueiros, excepcional criador dessas figuras tradicionais de um teatro popular, a obra de Mestre Saúba pode ser vista no acervo da Fundação Joaquim Nabuco no Recife e em muitos outros acervos de museus e Casas de Cultura Brasil afora. O Mestre foi convidado a participar do Encontro para compartilhar os seus saberes através de um curso para professores da rede municipal e estadual de ensino durante os dois meses que antecediam o mês de junho, mês da realização do Encontro Caipira e da festa junina. O resultado do trabalho realizado junto aos professores foi apresentado à cidade através de uma exposição aberta à população, onde os trabalhos dos alunos se misturavam a obras importantes de Mestre Saúba como “A casa de Lampião” e "A casa de escravos”; a primeira retrata a história do cangaço na região Nordeste, entre as décadas de 1920 e 1930, e a segunda mostra um pouco da história da escravidão no Brasil, principalmente no Nordeste.

A presença de mestres da cultura popular brasileira no Encontro de Cultura caipira sempre foi considerada um dos pontos-chave e indispensável para se fomentar as trocas de saberes e de experiências, na geração de conhecimento e de reconhecimento da diversidade cultural, que caracteriza a história de formação da cidade de São Paulo, onde se inclui as diversas formas de alimentação.

Nesse sentido, foi convidada a mestra Mara Sales, estudiosa da cultura alimentar brasileira, para ministrar um curso sobre a diversidade da alimentação

brasileira,um dos objetivos seria despertar a atenção para a riqueza da culinária brasileira e, sobretudo, refletir sobre os novos hábitos e as novas formas de se alimentar na grande cidade. O curso reuniu 30 pessoas no intuito de promover a reflexão sobre a importância da alimentação para a melhoria das condições de vida das pessoas, e que isso pudesse ser compartilhado umas comidas preparadas para o consumo durante as festas.

As múltiplas ações se relacionam também com a literatura. Para tanto, buscou junto às escolas públicas da região, a criação de um concurso de Produção Literária e Ideias Inovadoras de Incentivo à Leitura. O concurso foi direcionado a alunos do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, no quesito “produção literária”, e a escolas públicas de São Miguel e região, no quesito “ideias inovadoras” para uso das bibliotecas e salas de leitura. O objetivo do concurso era desenvolver as habilidades de escrita e leitura dos alunos e incentivar as escolas a melhorar seus espaços de leitura e bibliotecas, muitas vezes subutilizados. Entendia-se também com o concurso promover, mais diretamente, o envolvimento das escolas no Festival do Livro e da Literatura de São Miguel.

O Festival do Livro e da Literatura compreendia ainda os "Corredores de Livros" em São Miguel Paulista. Inspirado nos corredores de ônibus, que segundo os técnicos de transporte facilitaria a locomoção urbana para livrar os ônibus do tormento dos engarrafamentos urbanos. O "corredor de livros" buscava contribuir para que os espaços públicos . Praças, pontos de ônibus, calçadões, escolas, clubes comunitários voltassem a ser lugares de livre expressão da vida social e da sociabilidade, reunindo moradores em conversas com autores, lançamentos de livros, contações de histórias, trocas de livros, assegurando a promoção de espaços de circulação e de leitura, do encontro e da construção de sonhos e significados para vida, assim, se investia a ideia de “crianças e moradores de rua”, para “ruas de crianças e de moradores”. A rua passava a ser um lugar de trocas, de saberes e de experimentações sociais, e não apenas espaço da violência, do medo, da pressa.

Não é fácil levar adiante essas experiências, pois, como define Montes(2008) ao refletir sobre a questão do desenvolvimento cultural como fator de mudança social. Escreve essa autora: “mudanças de hábitos não são fáceis, porque implicam uma mudança de visão de mundo, alterações de perspectivas com relação aos valores que se traduzem em nosso comportamento cotidiano" (idem: 8). Ou seja,

apostar em métodos inovadores de revitalização da rua, do espaço público e da gestão cultural se constituem num enorme desafio.

O evento do Festival de Literatura foi marcado por conversas com diversos autores, como por exemplo, Ricardo Azevedo, Pedro Autran, Bruno Paes Manso, Max B.O, Jeferson D, Fernando Bonassi, Luis Fulano de Tal, entre outros que abordaram temas como educação, esporte, cinema, teatro, sempre no contexto da literatura. Além disso, houve o lançamento do *Almanaque Um olhar sobre São Miguel Paulista – Manifestações culturais, ontem e hoje,* um livro elaborado pelos alunos do Projeto São Miguel Paulista e Brasileiro; do livro *Mundo Jovem: desafios e possibilidades - uma proposta de trabalho com adolescentes,* um trabalho elaborado pelos educadores do Projeto Mundo Jovem, e *Cenas: Trajetos, vivências, histórias de Ser Jovem*, resultado dos trabalhos desenvolvidos pelo projeto ArteCulturAção – ambos os projetos pertencentes à Fundação Tide Setubal – onde se incentvava para que jovens alunos de teatro se tornassem dramaturgos. Também foram lancados os livros *Um Nordeste em São Paulo*, de Paulo Fontes, e *A noite dos cristais*, de Luis Fulano de Tal (Luís Carlos de Santana),morador da região leste da cidade de São Paulo.

3.7.1. Movimento Popular de Arte, 30 anos

Além das diversas ações artístico-culturais já mencionadas, o teatro de rua foi um dos destaques especiais das atividades da política de cultura ali posta em prática. Assim se realizaram Mostras de Teatro de Rua, reunindo dezenas de grupos artísticos habituados ao convívio com a cultura da rua. Grupos culturais circulavam pelos bairros durante dois fins de semana ao ano, e isto se repetiu por três anos seguidos na região. A mobilização social que se verificou em todas as ações da política de cultura desenvolvida em São Miguel Paulista foi significativa. E uma das ações merecedora de maior destaque foi a celebração dos 30 anos de nascimento do Movimento Popular de Arte (MPA).

Adalberto Akira, Edvaldo Santana, Raberuã, Sacha Arcanjo e Zulu de Arrebatá, membros e fundadores do MPA, fizeram apresentações, acompanhados de convidados, para comemorar com a população um feito notável. O primeiro agrupamento de artistas realizado na periferia de São Paulo foi o Movimento Popular

de Arte, criado no final dos anos 70, em São Miguel Paulista. Ali era então um bairro com fortes características operárias e com a maioria da população composta por migrantes nordestinos, e ao levar em conta esse perfil do bairro, o MPA se tornou um dos mais importantes movimentos culturais de São Paulo. A cada final de semana, o movimento promovia shows, peças teatrais, apresentações de poesia, mostras de pintura, fotografia e filmes, garantindo a ocupação de praças, favelas, salões de igrejas e até mesmo das ruas do bairro como espaços culturais. Isto propiciou novas perspectivas para o artista e, consequentemente, levou ao nascimento de um público interessado nas ideias que refletem o seu cotidiano.

Trinta anos depois, São Miguel Paulista retomava através da gestão cultural a herança do MPA, porém agora repensada e readequada às circunstâncias dos seus bairros. Programas como Festival de Rock, Festival de Jazz, Encontro de Sanfoneiros, Encontro de Samba e de Chorinho, Encontro das Artes, publicação de livros e realização de fóruns e seminários refletiram a diversidade cultural de São Miguel Paulista e fizeram da região um lugar de transformação e de formação de pessoas, um passo decisivo para a apreensão e a implementação de uma política de cultura.

A programação artístico cultural desenvolvida a partir do bairro de São Miguel, nas suas mais diversas linguagens, entre 2006 e 2011 reflete a função social destas ações, que reverberaram de forma transversal e positiva nas políticas governamentais propostas para essa região em diálogo com a cidade de São Paulo, trazendo para análise e debate, entre outros, o tema da gestão cultural no que se refere ao "fazer para"e o "fazer com" que serão abordados no próximo capitulo.

4. A GESTÃO DA CULTURA: DO “FAZER PARA” AO “FAZER COM”

4.1 - Duas experiências de gestão cultural: cenários dissonantes, origens comuns

Itapecerica da Serra, Município da Grande São Paulo, São Miguel Paulista, bairro da capital paulistana, cenários vivos de duas experiências de gestão política da cultura. Do nome tupi aos marcos patrimoniais, os dois cenários guardam, como pano de fundo, importantes relíquias da cultura indígena brasileira, cuja memória, ainda que nem sempre de forma consciente, impregna o imaginário dos moradores, pelo enraizamento cultural peculiar às duas realidades sociais.

Itapecerica, antiquíssima aldeia indígena de outrora, localizada na região Sudoeste da cidade de São Paulo, passa à condição de Município há quase 150 anos. A cidade guarda em sua história recente um longo trajeto de transformações territoriais e socioculturais, em razão do rápido crescimento da metrópole que avança em direção à região. Desta forma, Itapecerica da Serra, como é comum a quase todos os Municípios da região metropolitana da cidade de São Paulo, faz um percurso em direção ao crescimento desordenado e adentra na zona de periferização da grande metrópole. Por razões peculiares ao seu lento ritmo de desenvolvimento, passa a ser então caracterizada como cidade dormitório e, notadamente, ao longo do tempo, vem perdendo a sua identidade. Uma cidade que tinha uma feição própria, marcada pelo forte sotaque caipira e pelo modo de vida tradicional de sua gente simples, aos poucos foi perdendo essa condição pacata, que hoje dá lugar às lembranças nostálgicas de seus antigos moradores.

Por outro lado, São Miguel, que se origina de um aldeamento indígena plantado às margens do Rio Tietê ainda no século XVI – tal como a aldeia de Itapecerica, criada como parte do cinturão de defesa de Piratininga – também vive por alguns séculos no tempo lento da longa duração da história. Entretanto, o que o diferencia de Itapecerica é o modo de sua ocupação territorial a partir do século XIX, primeiro por imigrantes que se fixam na zona rural e, depois, por trabalhadores assalariados da indústria, que rapidamente faz incorporar São Miguel como bairro industrial do subúrbio de São Paulo. Desde então, será o mesmo ritmo de crescimento desenfreado da cidade que irá marcar o lugar pela carência crônica de serviços e equipamentos urbanos.

Coincidência ou não, os dois lugares são palco de experiências, aqui relatadas, que guardam sinais de interlocução minimamente curiosos, por assim

dizer. Em ambas são implementadas ações sociais voltadas ao desenvolvimento sociocultural com vistas a sua transformação social, apesar das condições de deteriorização social e urbanas. Entretanto, em que pese a semelhança das condições socio-culturais as duas experiências mostram também diferenças significativas quanto ao seu formato, abrangência e, sobretudo, com relação ao arcabouço político-institucional dentro do qual elas são realizadas, e cujas consequências é preciso explorar.

Em Itapecerica da Serra, no período entre 1997 a 2004, em que tiveram lugar ações sociais com vistas ao desenvolvimento cultural, através do projeto "Barracões Culturais da Cidadania", enquanto política cultural para o Município teve sua gestão ancorada em uma instituição pública governamental, a Prefeitura Municipal, em parceria com outras instituições locais, como a Secretaria de Educação, e entidades da sociedade civil, como Sociedades Amigos de Bairros, grupos culturais, igrejas etc., além de contar com algum apoio empresarial e, eventualmente, alguns poucos recursos de entidades de financiamento estatais, ligadas ao Governo Federal. Já em São Miguel Paulista, o projeto de desenvolvimento cultural integrava-se a um amplo programa de intervenção sociocultural realizado por uma instituição privada, a Fundação Tide Setúbal, entidade não governamental sem fins lucrativos, mas majoritariamente sustentada por uma instituição financeira, o Banco Itaú. Também nesse caso o projeto e o programa contavam com parcerias de entidades da sociedade civil, como grupos empresariais, Sociedades Amigos de Bairro, igrejas (principalmente a Igreja católica), grupos culturais locais, bem como também de instituições de governo, como a Prefeitura do Município, o Governo do Estado e suas respectivas Secretarias, e instituições educacionais ligadas ao Governo Federal, como a USP-Leste. Além disso, haveria que se mencionar o apoio, pontual ou eventual, e nem sempre direto, de entidades sindicais e patronais e movimentos sociais.

Nos dois casos, a gestão de um projeto cultural esteve sujeita a forças sociais e políticas díspares e que se invertem, delegando um maior protagonismo decisório à responsabilidade de uma instituição pública, com poder de governo ou a uma entidade não governamental, gerenciada por um conselho que não tem contas a prestar senão aos particulares, acionistas de empresas ou pessoas privadas, que sustentam financeiramente a instituição. Também as parcerias, nos dois casos, são

significativas em termos de escala, de recursos disponíveis e de abrangência das ações.

Itapecerica da Serra é um município, sem tradição de programas culturais, à época, mas contando com uma cultura, aparentemente homogênea e fortemente enraizada nas elites locais. Além disso, Itapecerica da Serra contava com orçamentos limitados devido à arrecadação tributária restrita e que deveria ser distribuída entre várias demandas urgentes e inadiáveis. Paradoxalmente, talvez tenha sido esta a razão principal do impacto dos Barracões Culturais da Cidadania, projeto concentrado em um único foco, ainda que contemplando uma significativa diversidade de ações, de grande visibilidade e prestígio por seu caráter inédito na cidade.

Ao contrário, São Miguel Paulista desde o início ofereceu às propostas de política cultural e ação social da Fundação "Tide Setúbal" um panorama marcado pela diversidade cultural e uma forte tradição de organização social e de luta política. As inúmeras parcerias e a disponibilidade de recursos permitiu que suas ações se diversificassem em várias frentes, tendo, portanto, uma maior abrangência social do que a política de cultura proposta em Itapecerica da Serra. No entanto, a abrangência das ações significou também sua dispersão. Embora conhecidas e prestigiadas no bairro e em toda a Zona Leste, suas iniciativas socioculturais não teriam o mesmo impacto que as ações dos Barracões de Itapecerica da Serra. Cada uma de suas iniciativas seria por certo bem acolhida, mas apenas como mais uma entre várias outras ações e mobilizações sociais existentes, ou que ao menos já haviam existido, no bairro.

O objetivo principal das ações e atividades artístico-culturais, em ambas as situações, visava a possibilitar o acesso aos bens culturais, aos equipamentos coletivos urbanos e aos serviços ligados à saúde, educação, meio ambiente, da população, principalmente, de baixa renda, na perspectiva de contribuir para a construção da cidadania. Importante notar que a metodologia e/ou os meios com os quais ambas as experiências foram desenvolvidas tiveram como fio condutor a questão do desenvolvimento cultural, onde a cultura era vista como eixo norteador das ações sociais que a partir dela se encadeavam, em processos considerados fundamentais para se tentar reduzir as desigualdades sociais de todos os envolvidos. As duas dimensões da cultura, a simbólica e a do direito, intensificavam a preocupação com os saberes e as práticas culturais daqueles para os quais se

voltava a gestão cultural no sentido de serem fossem reconhecidos e de serem valorizados seus sentimentos de pertencimento e as suas trajetórias de vida.

Assim, as duas experiências parecem sem divergências. Em ambas, a cultura foi um eixo essencial, embora pareça razoável dizer que não teve a mesma função, num e noutro caso. Em Itapecerica da Serra, a ação cultural se realizava por meio de oficinas de arte, mas esperava-se delas que abrissem caminho a uma discussão mais ampla, que levasse a reflexões sobre a vida cotidiana, os vários modos de se viver em sociedade. Embora este fosse um meio de acesso por excelência à compreensão da cultura em seu sentido mais amplo, como sistemas de valores, crenças, práticas etc. que moldam experiências de vida e lhes atribuem sentido, no entanto, isso pareceria ter apenas um valor instrumental. Ou seja, acessar a visão de mundo do outro era condição necessária para que ele pudesse entender, em termos de seus próprios referenciais culturais, os problemas sociais mais amplos sobre os quais se julgava necessária a sua reflexão. Nesse sentido, a cultura seria ponto de partida e recurso de uma ação cultural, cuja finalidade era despertar para o conhecimento da realidade social vivida e experienciada por atores s atrizes sociais presentes nessa realidade.

Em São Miguel Paulista, em contrapartida, o eixo da cultura, nos projetos e programas de gestão de cultura, não parecia pretender estender a ação cultural para além dela mesma, para um plano de ação social que dela estivesse separado. Dada a grande diversidade de atividades e os inúmeros projetos de arte educação desenvolvidos pela Fundação "Tide Setubal", seria os cursos e oficinas se concentraram mais na própria atividade-fim como, por exemplo, o ensino do teatro ou da luteria. Nesses casos, não serviram de ponte a uma ação social. A própria atividade já era em si mesma a ação social e, quanto às reivindicações sociais mais amplas, como a demanda por escola ou saúde, elas tinham um fórum próprio de encaminhamento. Assim, talvez se possa dizer que a política de cultura em ação nesse projeto estivesse ancorada mais profundamente na dimensão simbólica da cultura, sendo possível encaminhar, nesse plano, diversas discussões sobre temas como modos de vida, valores, afetividade etc.

Por outro lado, os atores sociais envolvidos, embora tivessem em comum, como referência identitária, longínquas raízes nos aldeamentos indígenas de suas origens, não seria por conta disso que demonstravam sentimentos semelhantes no jeito de ser nostálgicos, por exemplo. Talvez se possa dizer que a forte presença de

migrantes na população seja parte da explicação, ou talvez o fato de estas pessoas ficarem à margem da sociedade e à margem da cidade, no subúrbio, carregando em seus sentimentos a lembrança do passado, presos à nostalgia, e sem forças para organizar ações no presente, que permitiriam olhar para frente. Ficavam presas àquilo que viveram como sendo um valor, mesmo que apenas na lembrança. Era comum ouvir nas conversas: "Outrora a vida era bem melhor, agora parece que nada mais presta" ou então "Bom mesmo era naqueles tempos". Em ambos os cenários eram recorrentes as declarações em torno da saudade, como se estivessem diante de uma ausência de valores, numa espécie de vácuo cultural. Talvez por isso muitas ações desenvolvidas nestas localidades não tenham tido avanços ou continuidade e, quando tiveram continuidade, isto se devesse ao fato de haver alguém “puxando a carruagem”, ou seja, alguém que mobilizasse desejos, tocasse a motivação do presente, empurrasse as ações para frente e promovesse o debate em torno dos problemas existentes. Esse papel das lideranças era notório nas duas localidades.

Ressalta-se, porém, que embora seja necessária a existência de atores sociais com a função de mobilizar vontades e empurrar para frente as ações, se faz ainda mais necessário que haja um outro ator por trás da cena, o que apoia, sustenta e patrocina, política ou financeiramente, o realizador direto, e este ator pode ser o governo em suas diversas esferas (municipal, estadual e federal) ou a entidade privada que paga a conta ou promove a motivação. Quando estas condições de ação empreendedora cessam, na maioria das vezes, não há continuidade nos projetos sócio culturais. Pergunta-se, então: A que isto se deve? À ausência de um sentido de pertença e identificação por parte da população? Sua falta de ânimo? À sua recusa do presente, sob a pretensão de que no passado tudo foi muito melhor? Seria essa atitude apenas expressão de conservadorismo?

4.2. Continuidades, ausências e vácuo instituído

Na experiência de Itapecerica da Serra, a prática de gestão pública de cultura fez parte da administração municipal parte que foi viabilizada e implementada com o apoio de partidos políticos de diferentes correntes ideológicas formando uma coalizão de governo, mas, sobretudo, graças à intensa participação da sociedade

civil. Esta participação, conforme já mencionado, se devia, sobretudo, ao fato de se tratar de um Município praticamente sem qualquer tradição de política cultural guardada na memória de sua população, que não fosse a celebração rotineira de efemérides prestigiadas pela cultura dominante das elites locais. Assim, a participação das pessoas comuns da maioria da população foi condição *sine qua non* para que o governo da época desse crédito a ações desta envergadura na cidade. A presença dessas pessoas nas discussões sobre a gestão da cidade, no quadro do Orçamento Participativo, por exemplo, tornou-se um marco na sua história.

Todos se mobilizavam e aferiam escalas de prioridades para os seus bairros, e isto se dava em torno da ideia do projeto "Barracões Culturais da Cidadania", talvez por conta da facilidade de mobilização e acessibilidade de suas ações de arte e cultura. Foram ações que mobilizaram milhares de pessoas de todas as faixas etárias em torno da participação nas oficinas culturais. Naquela ocasião, o que legitimava politicamente essas ações era a visão que se tinha no governo sobre a arte e a cultura como recursos importantes para reduzir o grau de violência e, em pequena escala, como atividade voltada à formação artística das pessoas. Por sua abrangência e diversidade, esse foi o principal caminho trilhado, já que, através dele, se tinha acesso à cultura colocada na vida cotidiana.

A cidade passou a ser conhecida pelos participantes dos "Barracões". Era a evidente a surpresa deles, ao se deslocavam pela cidade. Constatavam, talvez, a importância de se ver como parte, de se reconhecer na cidade e ser por ela reconhecido, nos termos próprios de sua cultura, criando-se, como isso, o sentido do direito à cultura e aos demais bens da vida social. A cidade era, então, um ambiente que respirava arte e cultura. As atividades se espalhavam pelos bairros e as pessoas iam se apropriando, recriando, fazendo e refazendo-se no seu cotidiano. A vida da cidade, em Itapecerica da Serra, tanto de fora quanto de dentro, estava sendo mudada pela cultura. Estava sendo posta em prática uma política que abrangia o meio ambiente, a saúde, o transporte público, e que permitiu à população opinar com discernimento nos debates públicos da cidade, como foi o caso das discussões sobre o Plano Diretor de Bairro desenvolvido, nesse período.

Em 2004, começou a se discutir na cidade a mudança de gestão do governo com as próximas eleições e, como um dos carros chefes da bandeira política da situação, o projeto Barracões Culturais da Cidadania era apresentado como a

plataforma da política cultural da cidade, considerada responsável por todo o avanço social e político no Município. Nas eleições de 2004, o partido político e toda a coligação partidária em que a administração estava ancorada perdem a eleição. O então Prefeito não consegue fazer o seu sucessor, de forma que a administração começa a se desmontar e, com ela, a gestão de cultura na cidade, desde o coordenador do projeto "Barracões Culturais da Cidadania", que exercia também a função de Secretário de Cultura da cidade, até a equipe atuante, nesse projeto, exceto os arte educadores concursados e outros funcionários da área administrativa.

Milhares de jovens, crianças, adultos e idosos moradores nos diversos bairros do município ficam sem as atividades artísticas e culturais que se haviam habituado a ter ao seu alcance. Diminui a fruição da cultura na cidade, desaparecendo vários eventos, espetáculos, apresentações de bandas de música e também bibliotecas. Zera-se o que havia sido construído, inclusive o orçamento de 1% no mínimo, destinado, até então, para as atividades artístico-culturais.

Muitas questões permanecem sem respostas. Onde estavam e ou para onde foram os que participavam da política pública de cultura do Município? Os alunos, os pais, os movimentos, os políticos e os seus partidos, as parcerias? Não houve reação e/ou nenhuma forma de mobilização com o objetivo de reverter esta situação. Ao que podia parecer, aquela política não existira, não obstante tantos resultados no campo da cultura e tantas transformações sociais na cidade. Qual a hipótese que se pode levantar diante desse quadro desolador, se os próprios moradores não se mobilizavam em torno da manutenção artístico-culturais desenvolvidas em Itapecerica da Serra? Para onde foram os beneficiados diretos a elas? Onde estava a população que ganhou outra percepção da própria vida cotidiana?

A experiência de São Miguel Paulista carrega,por sua vez, aspectos comuns à política desenvolvida em Itapecerica da Serra, mas de natureza diferente. Ao contrário de Itapecerica da Serra, a experiência de São Miguel é desenvolvida a partir de uma entidade privada, a Fundação Tide Setubal, embora contando com parcerias governamentais e não governamentais. Isto parece garantir à experiência, desde o primeiro momento, um aspecto positivo, de se ter assegurada a continuidade das ações pela continuidade de sua gestão. Em outras palavras, tratava-se de uma entidade que teoricamente não mudaria o seu foco de atuação nem declinaria em dar continuidade ao que se está dando certo, exemplo que se

contraporia ao de uma entidade governamental como em Itapecerica da Serra, onde as vicissitudes da política poderiam levar, como de fato levaram, a rupturas irrecuperáveis. O trabalho de São Miguel Paulista era sustentado por um leque de parcerias mais amplo que o de Itapecerica da Serra, tanto em termos de entidades governamentais, em nível municipal, estadual e federal, quanto da sociedade civil, basicamente representada por Associações de Amigos de Bairro e grupos culturais locais, mas também contanto com o apoio, embora eventual e nem sempre direto, de grupos empresariais, entidades patronais ou sindicais e movimentos sociais.

Nessa experiência, a construção da almejada política de cultura se deu desde o seu início por meio do diálogo permanente com a sociedade, algo muito inspirado na experiência de Itapecerica da Serra. O enfoque destes diálogos transitava desde a formação de público para frequentar espaços culturais até o desenvolvimento de oficinas artísticas para jovens e não jovens, já que neste primeiro momento o foco não era, propriamente, as crianças. Em ambas as experiências também as discussões se desenvolviam, basicamente, como eixo norteador para um enfoque de alcance maior da política, como a discussão da saúde, da educação, da articulação política etc., em dimensão menor em Itapecerica da Serra, e com foco mais abrangente em São Miguel Paulista, como explicitado nos capítulos II e III. A ampliação de parcerias e a distribuição das atividades em diferentes bairros fez da experiência de São Miguel um passo largo na promoção de diálogos mais abrangentes com a cidade e com a sociedade, no tocante às demais políticas públicas.

Também com relação ao público-alvo dessas ações, podem ser constatadas semelhanças e diferenças com relação a Itapecerica da Serra. São Miguel Paulista traz as marcas de importantes mobilizações políticas e de lutas sociais, como, por exemplo, a questão da moradia, de instalação de postos de saúde. No entanto, no início do programa desenvolvido pela Fundação "Tide Setubal", essa trajetória de lutas era vista com uma certa nostalgia do passado. Assim, o bairro ser considerado como o lugar do "*já teve"*. As lideranças dos bairros diziam, frequentemente, que São Miguel Paulista já havia sido referência política e que, ali, começara os mais importantes do Brasil.

São Miguel Paulista apresenta, no entanto, algumas características da expansão da capital paulista nos anos 70 quando o bairro se integra cada vez mais a essa cidade do ponto de vista territorial. Apesar disso, seus moradores não se

percebem como parte dessa cidade. Nas reuniões e nos encontros, declaravam que não se sentiam moradores de São Paulo. Esse fato ficava mais nítido quando se perguntava para as pessoas sobre onde faziam suas compras ou para onde iam quando desejavam assistir a uma sessão de cinema. Muitos respondiam que, para essas atividades, precisavam “ir à cidade”, como se o bairro não fosse parte de São Paulo, tamanha era a falta de relação com a cidade e os seus bens sociais e culturais.

A gestão cultural partiu, nesse caso, na própria visão dos moradores sob seus bairros, enquanto as atividades artísticas e culturais exigiriam um olhar mais abrangente sobre cultura e a importância de uma política cultural,. Neste caso, estaria imbricada e articulada com os diversos debates públicos sobre a cidade sem problemas sociais. Isto compreendia desde o envolvimento com os movimentos sociais – de moradia, educação, saúde, cultura, meio ambiente, planejamento urbano etc. – até a participação nos debates sobre a compreensão de uma política pública de cultura que atravessa a vida da cidade. Os moradores de um bairro precisariam se ver e percebem-se como parte da cidade. Para tanto, a circulação, a fruição e a produção da cultura foram temas permanentemente perseguidos e incluídos nas pautas de toda e qualquer ação que dissesse respeito à cidade de São Paulo.

Entretanto, os pontos aqui levantados também marcam algumas diferenças com relação a implementação da política cultural em São Miguel Paulista e Itapecerica da Serra, o que motivou uma reflexão sobre a possibilidade de se executar uma verdadeira política cultural. Para que isso fosse possível, seria necessário insistir sobre o tema da autonomia da cultura, já que isso pode incidir sobre a continuidade e as descontinuidades das ações. Minha participação no projeto em São Miguel Paulista, de janeiro de 2006 a dezembro 2011, se deu sob a tutela de uma mesma entidade social, responsável pela formulação da linha geral e pelo patrocínio das ações, a Fundação "Tide Setubal". No entanto, embora não houvesse nenhuma ruptura institucional como aquela causada pelas eleições em Itapecerica da Serra, a entidade passou por alguma reorientação política no que diz respeito à prioridade de suas ações. Embora os gestores atuais da Fundação "Tide Setubal", tenham continuado a desenvolver suas atividades na região, muitas de suas ações não tiveram continuidade diante das mudanças introduzidas na coordenação dos projetos como, por exemplo, os festivais de música e as atividades

do teatro de rua, que promoviam diálogo de grupos culturais locais com a cidade e os bairros. Também deixou de ser realizado o concurso de literatura que envolveu as escolas públicas municipais e estaduais. Alguns programas foram alterados como, por exemplo, a participação de pessoas do bairro nos diálogos sobre as políticas da cidade através de Conselhos Populares.

Não obstante, outras atividades tiveram continuidade, apesar da ruptura com a entidade patrocinadora do trabalho social, como no caso da participação em movimentos sociais de moradia, de saúde, de creches, movimento cultural da região, articulação institucional no bairro e na cidade como um todo, realização de mostras culturais e de diálogos com a cidade.

Em Itapecerica da Serra, houve uma efetiva ruptura com a mudança dos governantes e do gestor da política cultural no município.

Em São Miguel Paulista, a Fundação "Tide Setubal" tenta manter, através de seus gestores, as atividades artístico-culturais nos bairros, mas com menor reverberação social e quase nenhuma ressonância nas diversas políticas públicas com as quais o projeto cultural esteve envolvido e muito bem estruturado no período de 2006 a 2011. Por outro lado, muitas ações antes ligadas àquela entidade permanecem firmes na região, evidenciando que, se a Fundação interrompeu seu apoio a essas atividades, elas puderam ter continuidade graças ao esforço de antigas lideranças antigas conhecidas e com o apoio do coordenador dos projetos anteriores desenvolvidos pela Fudação "Tide Setubal". Assim, os atores sociais permaneceram unidos em torno do desenvolvimento de ações político-culturais, até mesmo com certo fervor na sua apropriação, apesar da ausência de apoio financeiro.

As diferenças entre a experiência de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista, são, portanto, evidentes nesses aspectos. No primeiro caso, a progressiva ausência de suporte financeiro levou a que, aos poucos, se desarticulasse totalmente a antiga proposta de gestão cultural. No segundo, a ruptura do financiamento não resultou em abandono de certas ações que a Fundação "Tide Setúbal" deixou de apoiar. Se elas puderam ser continuadas, isto se deveu, sobretudo, à presença de lideranças capazes de impulsioná-las, muito provavelmente em razão das antigas tradições de luta do bairro, o que faltava em Itapecerica da Serra. Assim se evidencia que, entre a organização e o apoio financeiro, que constituem elementos essenciais ao desenvolvimento de uma política

de cultura, é o primeiro deles que assegura a participação e a apropriação das propostas, mesmo na ausência de financiamento, que, afinal, com o correr do tempo, poderia conseguido com outros patrocinadores.

4.3. Vida cotidiana e o "fazer com" na gestão da cultura

Na busca do "fazer com", "fazer junto" nas experiências de gestão cultural desenvolvidas em Itapecerica da Serra e em São Miguel Paulista, narradas nos capítulos anteriores, tentei mostrar que as suas bases de sustentação são a construção de laços sociais mais estreitos entre os moradores de um bairro ou região. Os silêncios, aspectos ocultos, sinais e gestos corporais, olhares e posturas, ou seja, elementos não ditos através de palavras teem na proposta do "fazer com" os participantes, público-alvo de uma gestão da cultura, uma grande importância. O relato detalhado das experiências mostra que esses códigos de comunicação são predominantes na vida cotidiana. São códigos não verbais e informais de cultura, em seu sentido mais amplo, enquanto produção simbólica.

Entender realidades vividas, imersas na vida cotidiana mas expressas, de modo oblíquo nas conversas requer uma sutileza para se perceber os interlocutores por parte dos gestores da cultura. O que se diz nos diálogos constitui a base do “fazer com” de uma política de cultura. Um mergulho necessário e em profundidade na experiência do outro poderia ajudar a modificar a própria visão dos agentes empenhados na construção de uma gestão cultural. Neste aspecto, se funda o que denomino por ausculta social.

A ausculta social exige um roteiro para se decifrar as relações sociais e as suas tramas, traçando os fios em circuitos de teias embaralhadas que dificultam ver o todo em suas partes e estas no interior dele. Ou seja, a partir de fragmentos de uma história de vida compartilhada em momentos da vida cotidiana ou nos relatos das trajetórias biográficas de cada um que pode contar como chegou a um lugar e ali estabeleceu sua morada, buscando entender os muitos segredos existentes nesse viver comum indizível e invisível, que se revelava aos poucos dentro do processo de elaboração de referências culturais comuns. Vivências e experiências que se emaranhavam na construção da realidade de cada encontro realizado com a população, grupos artísticos e culturais, para discutir as questões sociais

sintonizadas às pautas de discussões voltadas para a melhoria da qualidade de vida na cidade de Itapecerica da Serra e no bairro de São Miguel Paulista.

Por esses caminhos, buscava-se apreender a diversidade cultural tal como se apresentava no cotidiano do ambiente do próprio bairro, nas vilas de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista, dando forma às inquietudes intrínsecas a cada ação, reveladas seja na expressão verbalizada, seja por meio de outras formas de comunicação, um gesto, um olhar. Os indivíduos, com seu jeito peculiar de se expressar, de falar ou silenciar, revelavam, de certo modo, as dificuldades de se encontrarem consigo mesmos e na localidade onde moravam. Assim, nas vivências locais no bairro enquanto espaço de vida cotidiana, se encontraria o primeiro lugar de onde tirar as pessoas do seu isolamento, abrindo-as à participação da vida social mais ampla. O próprio bairro precisava ser decifrado. No dizer de Certeau (2002) "o bairro é uma noção dinâmica, que necessita de uma progressiva aprendizagem"(idem: 42). Após compartilhar vivências e colher informações, por meio da observação atenta e da escuta respeitosa de moradores do bairro sobre as condições de moradia, os modos de vida, as aspirações de um futuro melhor ou até mesmo o direito de acesso aos bens e serviços públicos e à cultura, tornava-se possível vê-los persuadir-se de que eles próprios eram produtores de cultura, entendida como uma política de direito à vida, à cidade e aos bens sociais.

Uma vez reconhecida essa condição, ou seja, o de poder falar sobre o bairro e a cidade tornava-se uma experiência importante para as pessoas envolvidas no trabalho cultural em Itapecerica da Serra e em São Miguel Paulista. Mas também causava estranheza entre os moradores. Viu-se assim aparecer o silêncio como forma de expressão, diante de questões que pressupunham uma condição de autonomia das pessoas para decidir sobre as políticas desejadas para o bairro. Então, alguns preferiam trancar-se num silêncio cheio de desconfiança a expor-se diante de todos, emitindo opiniões que talvez não fossem bem recebidas, e preferindo assim simplesmente se esconder atrás de um silêncio que, não obstante, falava por meio dos gestos, olhares e posturas que traduziam o conflito experimentado. O que estava em jogo era um processo de progressiva aprendizagem do debate público ou, no dizer de Certeau (2002), "de uma repetição de engajamento do corpo do usuário no espaço público até exercer aí uma apropriação".(idem:42)

Basta lembrar, nesse sentido, o exemplo em que foi descrita a forma como as pessoas se dirigiam aos encontros realizados em São Miguel Paulista e o modo como interagiam.Vinham devagar e, ao chegar, não entravam na sala onde iria acontecer a conversa, ficavam do lado de fora, encostadas às paredes, fumando um cigarro. Outros, que já se conheciam, trocavam ideias, mas a maioria se mantinha afastada, olhando de longe, observando com desconfiança, à espera do que iria acontecer. Fica evidente a forma tímida, acanhada ou mesmo envergonhada de alguns dos participantes de se apresentarem diante dos outros companheiros de reunião, mas depreende-se também que essa vergonha poderia ser consequência de uma vontade de não se expor diante dos demais, temendo não se reconhecer ou não ser reconhecido em seu meio. Essa atitude frente a um espaço desconhecido tem algo a ver também com a forma pela qual as pessoas se deslocam em seu bairro, como um ato que aponta para a apreensão de uma nova configuração urbana, em busca da construção de um novo espaço público. Assim também, de modo análogo, nas reuniões, só aos poucos, mesmo envergonhadas, as pessoas iam procurando a maneira de interagir.

No entender de Certeau (2002), não há uma distância intransponível entre o espaço público e o privado. Eles não se opõem de maneira frontal, de modo que o bairro não tem nenhuma significação sem uma certa dimensão de desconhecimento e mesmo perigo. Para esse autor, "o bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua, é efetuar antes de tudo um ato cultural, não arbitrário" (idem:43). Ele pressupõe a saída da comodidade íntima da residência para outro espaço externo, não seguro, o lado “de fora”. E explica: "Pelo fato de seu uso habitual, o bairro pode ser considerado como a privatização progressiva do espaço público. Trata-se de um dispositivo prático que tem por função garantir uma solução de continuidade entre aquilo que é mais íntimo (o espaço privado da residência) e o que é mais desconhecido (o conjunto da cidade ou mesmo, por extensão, o resto do mundo): existe uma relação entre a apreensão da residência (um dentro) e a apreensão do espaço urbano ao qual se liga um fora" (idem: 43). Desse modo, é oportuno caminhar pelas ruas do bairro e nelas se encontrar consigo mesmo, por meio das lembranças de infância ou de antigos e novos conhecidos, buscando um jeito de se reconhecer e ser reconhecido.

O bairro se torna um espaço de mediação entre a casa e a rua, aquilo que Magnani (1998) denomina o “pedaço”, espaço onde cada um é ainda uma pessoa, com laços de afeto, parentesco, amizade e vizinhança reconhecidos, e não o indivíduo anônimo isolado no meio da multidão. Assim, o comportamento dos moradores numa reunião para se discutir questões políticas sobre o bairro e a cidade era, de certo modo, a reprodução de uma trajetória de criação desses espaços intermediários, como aprendizado de cidadania, isto é, de um aprender a tornar-se um indivíduo igual aos demais por terem todos os mesmos direitos, a todos reconhecidos. Entretanto, é preciso buscar também mais longe a razão do silêncio intimidado dos moradores nessas reuniões, porque ali se escondem as marcas do poder, ou seja, quem poderia falar nessas reuniões, quem teria o direito de expressar opiniões acerca do lugar onde todos moravam? A tentativa de alguns moradores de falar, mesmo timidamente, nessas ocasiões, por vezes despertava reações quase iradas de outros moradores, mas também o silêncio trancado de muitos deles, cheio de desconfiança. Assim, a não verbalização do que alguém sentia e/ou gostaria de dizer, como numa situação de confronto consigo mesmo, talvez ocorresse por não se sentir *autorizado*.

Em Itapecerica da Serra, talvez essas situações ocorressem com menos frequência, porque era nos espaços públicos, mas íntimos, da rua, nas conversas em pé de calçada que os moradores eram convidados a dizer o que achavam do bairro, de suas condições de vida, o que precisava ser melhorado, embora uma atitude de receoso acanhamento se verificasse também em reuniões públicas mais amplas, quando confrontados com pessoas vistas como *autoridades*. No entanto, nos primeiros encontros realizados no bairro de São Miguel Paulista – assim como também em Itapecerica da Serra, nas mesmas circunstâncias – se constatou a ausência da participação ativa dos moradores pois, em nome deles, falavam as chamadas lideranças de bairro, em sua maioria representantes de partidos políticos e/ou outros atores sociais detentores de cargos públicos.

Dessa forma, a condição de silenciar se dava diante dessas presenças “desautorisadoras”, e quando esta condição se invertia, com o morador tentando falar por ele mesmo, isso certamente causava um estranhamento diante do encontro com o novo, mesmo para o próprio morador, que se perguntaria: Agora posso falar? Isto é de minha alçada? Então, nessas situações, às vezes melhor seria recolher-se ao silêncio, deixando a opinião manifestar-se, talvez mesmo involuntariamente, por

expressões não verbais dos gestos, posturas e olhares. Por outro lado, nessas mesmas situações, as supostas autoridades, vendo-se contestadas, também reagiam de modo semelhante, porém deixando transparecer a contradição entre o seu discurso e os gestos que claramente negavam o que a fala afirmava. Isto tem relação com o que Goffman (2011) chama de necessidade de “preservar a fachada”. Afirma ele: "Um indivíduo pode reconhecer o constrangimento extremo nos outros e até em si mesmo através dos sinais objetivos de perturbação emocional: enrubescimento, balbucios, gaguejar, uma voz estranhamente aguda ou grave, a fala trêmula ou entrecortada, suor, palidez, piscadelas, tremor das mãos, movimentos hesitantes ou vacilantes, distração e disparates”(idem: 95)

Isso foi claramente o que se viu em São Miguel Paulista quando uma liderança do bairro, que reclamava para si a autoria de todas as melhorias conquistadas, foi frontalmente confrontada por um morador que, embora tímido, denunciava a inverdade, acusando-o de reivindicar em público, através das palavras, o que era incapaz de fazer na prática privada cotidiana. Assim, nervosamente, a suposta liderança se pôs a representar o papel pelo qual pretendia se ver reconhecida, encenando-o como podia, em meio a tiques nervosos e voz trêmula, escondendo nas palavras o que a linguagem dos gestos denunciava. Fazia desta representação uma teatralização de uma pretensa indignação, escondendo por trás dela a verdade real que não podia aceitar – diferentemente da verdade escondida no silêncio barulhento da linguagem gestual do morador desautorizado no uso de sua palavra.

Por razões opostas, tratava-se, no entanto, de se preservar e melhor conviver com os outros e/ou enganá-los ao enganar a si próprio, em nome de uma “fachada”. No dizer de Goffman (2011): "O termo fachada pode ser definido como um fator social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma" (idem: 13-14)

Na fala encenada de uma liderança local ou de um representante político, em muitos dos encontros realizados com a população, notava-se claramente o ar de nervosismo, as mãos trêmulas, o que certamente denotava uma inverdade naquilo

que estava a dizer, isto é, não havia convicção no que estava sendo dito. Mesmo assim, a necessidade de se esconder atrás dessa máscara impelia ao esforço de fazer soar a fala como demonstração de poder que, no entanto, se revelava um poder vazio.. É importante situar neste episódio as duas condições postas: a do chamado representante que teatralizava a situação comunicando outro tipo de informação, escondendo-se por trás de sua fala que a linguagem corporal denunciava como falsa; e a da população, que não se manifestava por não se achar autorizada e, por isso silenciava, mas apresentava neste silêncio um barulho denunciador de que tinha muito a dizer, comunicado por meio de balbucios, gestos, olhares firmes, verdadeiros, ou então escondidos na atitude cabisbaixa, balançando negativamente a cabeça, em sinal de descrença ou desaprovação.

É necessário considerar, neste caso, que há uma espécie de força emocional que, em certas situações, deixa as pessoas constrangidas em se colocar diante de uma situação social por elas vivenciada. Assim, elas deixam de se expressar, por se acharem aquém dos padrões sociais autorizados, aqueles que dizem respeito à conformação com a situação vivida no momento, mesmo que elas não a julguem adequada. Tal postura tem a ver com a manutenção das aparências, a tentativa de se mostrar da forma mais apropriada na sociedade. O que diriam a família, os vizinhos e os amigos, se julgassem que aquela pessoa estava apenas querendo “se amostrar”? Por outro lado, como enfrentar a crítica desses conhecidos e da própria assembleia, caso sua opinião fosse julgada irrelevante ou mesmo errada? Tudo isso, de acordo com Goffman , indica a busca da preservação da fachada. E convém explicar que o termo "fachada" é considerado nessa descrição situacional como sendo uma defesa social pública apropriada para si através de uma agenda positiva. Assim fica claro que esta apropriação da agenda positiva é o que o autor definiu como "a imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados”.

A situação vivida nos dois casos é parte integrante dos relatos colhidos na pesquisa e, nesse caso, não se limitou a São Miguel Paulista, podendo-se mencionar situações semelhantes encontradas em Itapecerica da Serra. O importante a se compreender é a lógica desse contraponto entre as duas situações, ou seja, de um lado, o morador do bairro e, do outro, a liderança que se pretende representante da população. Um se esconde por trás de uma fachada e, por isso, se mostra uma pessoa frágil, aparentando ser aquilo que não é ao esconder-se detrás de um silêncio denunciador, que comunica por gestos outra verdade sobre a

situação. O outro se mostra através de uma fachada apresentada por um excesso de comunicação, verbal e gestual, denunciando-se através do conflito desses dois códigos que revelam inverdades visíveis. Além disso, a primeira situação diz respeito a uma fala não dita, mas carregada de um querer dizer, já que dentro do silêncio há algo que é revelado pelos gestos, passíveis de serem apreendidos em seu significado por um olhar atento, capaz de enxergar, através silêncio, outra forma de comunicação. A segunda situação denuncia, por excessos verbais de uma fachada, o que se gostaria de silenciar ou esconder, mas que se revela por detrás de outros dizeres gestuais, também não ditos, e que diferem em muito do que se está a dizer.

Dessa forma, a percepção dos enunciados verbais e não verbais das pessoas que participavam dos encontros, fosse nas conversas em pé de calçada ou em reuniões sobre pautas reivindicatórias, se fazia presente e visível, em ambos os cenários deste estudo, pelos diversos jeitos que elas tinham de dizer a sua palavra ou de omiti-la em nome de uma fachada a ser preservada, e que revelavam uma imagem segundo a forma como o outro as viam e não a forma como de fato se pensavam ou sentiam. Viam-se, em muitas falas e também nos gestos das pessoas, certo código indizível publicamente, mas revelado depois em conversas paralelas, tornando-se um dito explícito, ou seja, uma fala “para dentro”. E é nesta “fala para dentro” que se observa o quanto se tem a dizer e não se revela a um público mais aberto e nem quiçá a si mesmo, o que impede uma pessoa de vir a ser e se reconhecer como tal. Claramente, essa conduta reflete a preocupação em preservar a fachada, como bem definiu Goffmam, e que, para nós, aparece como um código a decifrar que define uma das tarefas da ausculta social. Dito de outra forma: a fala “para dentro” dialoga com o exterior por meio de códigos indizíveis e que são revelados por uma ausculta atenta, ou seja, o meio pelo qual se observa e se escuta o sensível não dito, não verbalizado.

Este é, portanto, um dos sentidos que se pode atribuir ao fato de as pessoas não ficarem à vontade na discussão em grupo, e tampouco no mundo social em que interagem, convivendo cotidianamente com as pessoas, o que contribui para que não queiram se expor no debate. Além disso, há presenças “desautorizadoras” que invocam seu poder de forma explícita e assim negam ao outro o direito à palavra e inibem sua expressão, o que contribui para aumentar sua timidez. Este é o caso citado da liderança de bairro presente em um encontro, que ao procurar preservar

uma fachada de poder de que de fato não dispõe, constrange os demais a não se pronunciarem nesta situação, criando uma fronteira delimitadora do campo das ações possíveis, e colaborando para que as antigas instituições em nome das quais se apresenta, possam afirmar-se como sendo as únicas autorizadas a falar em nome do coletivo. É desse modo que contribuem também para inibir a interação social.

Nos encontros, o modo das pessoas interagirem ilustra a mesma função de constrangimento e desautorização exemplifica o outro caso típico que Goffman definiu como preservação da fachada. Ora, nesse sentido, se nos referimos à construção do espaço público, podemos entender que o seu uso habitual pode ser considerado como um modo de promoção da sua privatização progressiva. Não no sentido considerado por de Certeau, ao ver no bairro um dispositivo positivo para assegurar o contato e a transição entre o espaço privado e o público, a casa e a rua. Ao contrário, trata-se, neste caso, de um dispositivo de poder, como forma privada de apropriação do que por natureza é público, o espaço coletivo do debate dos moradores de um bairro

sobre suas reivindicações e expectativas acerca do lugar que todos partilham em comum, como o espaço onde vivem. Assim, as duas formas antagônicas de se tentar preservar a fachada em um espaço de debate sinalizam diferentes tentativas de apropriação do espaço público, sendo uma delas excludente de qualquer outra forma de partilha. É nessa disputa que vemos a forma pela qual as pessoas vão construindo o seu espaço social e assegurando seu lugar no espaço público, vendo-se, conhecendo-se e se reconhecendo pela sua cultura e pelo direito de acesso aos bens culturais e sociais. Isto, porém, naturalmente, dentro de um esforço de fazer valer na prática o poder da cultura e da sua forma de gestão no espaço público, como o que se buscou nas experiências de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista.

Por outro lado, se voltarmos à definição de Goffman sobre a fachada, observamos que o fato de alguém não se expor por meio da fala ou evitar se pronunciar diante de vizinhos e conhecidos, moradores do mesmo bairro, pode ser uma condição de preservar a autoimagem pelo fato de terem que se ver cotidianamente, o que provoca inibição, caso essa imagem venha a ser abalada frente àqueles com quem a pessoa se encontra no cotidiano. A fachada existe para que, desta forma, se possam preservar as outras relações envolvidas nesse

convívio. Ainda segundo Goffmann (2011): "Assim, apesar de a preocupação com a fachada enfocar a atenção da pessoa na atividade em curso, ela deve, para manter a fachada nessa atividade, levar em consideração seu lugar no mundo social além dela. Uma pessoa que consegue manter a fachada na situação em curso é alguém que se absteve de certas ações no passado que teriam sido difíceis de encarar com coragem (*face up to*) posteriormente. Além disso, ela teme perder a fachada agora em parte porque os outros podem tomar isto como um sinal de que não precisarão demonstrar consideração pelos seus sentimentos no futuro. Ainda assim, há uma limitação a essa interdependência entre a situação em curso e o mundo social mais amplo: um encontro com pessoas com as quais ela não terá mais interações no futuro a libera para assumir uma linha "altiva", frente a humilhações que tornariam interações futuras com elas algo constrangedor para enfrentar" (idem: 14)

Há ainda outra dimensão a ser explorada sobre a questão do silêncio, que remete a mais uma forma de exercício do poder que promove a inibição ou mesmo a cassação do direito à fala no espaço público. O fato de alguns participantes dos encontros e reuniões de moradores de bairro se envergonharem ou se intimidarem em falar, e/ou terem uma participação mais ativa nas discussões, pode ser entendido como uma forma de autoproteção, e que não diz respeito apenas à preservação de uma fachada. O silêncio pode ser uma estratégia para enfrentar o medo de serem tratados como “forasteiros”, condição atribuída aos novos moradores do bairro e que, portanto, são vistos como pessoas não autorizadas a falar sobre os problemas de todos. Está em jogo o medo da discriminação, do preconceito, da rejeição e da exclusão. Naturalmente, as discussões geradas em torno de uma gestão política de cultura em que são levados em conta o conhecimento e o reconhecimento de relações sociais integradoras, devem acenar para outros modos de se conviver em grupo. Entretanto, não puderam ser evitadas nos debates posturas desautorizadoras e discriminadoras, fundadas em um preconceito muito particular sobre a cidade ou o bairro, corrente entre seus próprios moradores.

Baseando-se no estudo de Elias (2000) desenvolvido em Winston Parva, nome fictício dado a uma pequena cidade da Inglaterra, explica que o grupo estabelecido há mais tempo naquele local tendia a chamar o conjunto do outro grupo por *outsiders,* atribuindo-lhe características ruins e colocando-o numa condição de inferioridade. Esse autor mostra que o tipo de estigmatização em Winston Parva

requeria uma investigação sobre as relações vigente entre os dois grupos principais, onde um deles lançava o outro no ostracismo. Escreve Elias (2000): “Em outras palavras, o problema a ser explorado não consistia em saber qual dos grupos estava errado e qual tinha razão, mas em saber quais eram as características estruturais da comunidade em desenvolvimento de Winston Parva que ligavam os dois grupos de maneira que os membros de um deles sentiam-se impelidos – e tinham para isso recursos de poder suficientes – a tratar os do outro, coletivamente, com certo desprezo, como pessoas menos educadas e, portanto, de valor humano inferior, quando comparadas com eles" (idem: 24). Não faltaram exemplos, observados nas reuniões e encontros tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista, a ilustrar o mesmo tipo de “condição de inferioridade” atribuída por um grupo de moradores aos demais, que deles pareciam diferenciar-se.

Em Itapecerica da Serra, o pequeno grupo da elite local, do qual faz parte vários artistas, sempre procurou distanciar-se da população de gente simples das vilas mais pobres do município, e mais ainda dos moradores dos bairros rurais. A presença de migrantes é significativa nesses bairros, sendo, muitas vezes chamados por “roceiros caipiras” e “nordestinos” como se formassem um grupo de condição inferior. A eles é ainda atribuído, o aumento da violência que, na época, grassava por toda a cidade. Em São Miguel Paulista, o mesmo perfil de ocupação territorial contribuiu para que se atribuísse à população migrante a condição de “forasteiros”. De fato, é grande no bairro a quantidade de habitantes recém-chegados dos diversos cantos do Brasil, que para ali se deslocaram em busca de moradia e abrigo por ser um lugar mais acessível, do ponto de vista dos preços dos imóveis, tendo em vista as condições quanto à de habitação, saúde, educação, segurança pública etc. Assim, curiosamente, a condição de ser considerado “forasteiro” é determinada – à falta de reais critérios de diferenciação socioeconômica, como em Itapecerica da Serra – pelo tempo de moradia no bairro.

No capítulo III descreve-se minuciosamente uma das reuniões com moradores do Jardim Lapenna em que, nas apresentações iniciais solicitadas pelo coordenador, se constatou que, sendo todos os presentes moradores do bairro, poucos se conheciam, e que os que ali viviam há mais de dez anos eram uma minoria. Este era, pois, o grupo que olhava com desdém os forasteiros, desautorizando sua palavra nos encontros e, tal como em Itapecerica, atribuindo a piora das condições de vida no bairro desde a chegada daquela gente que “ninguém

conhecia". "Agora o bairro é violento", diziam, e uma senhora afirmava: "Quando não conheço é porque estas pessoas chegaram há pouco tempo". Esse tipo de distinção discriminatória era o que alimentava, em Itapecerica tanto quanto em São Miguel, o sentimento nostálgico de que, "antes", tudo era melhor no bairro.

É importante entender o que constitui um lugar como um bairro para se avaliar essas afirmações. Segundo de Certeau (2002), o bairro "inscreve o habitante em rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares, etc.)". Mais ainda, este é "o lugar de uma passagem pelo outro, intocável porque distante e, no entanto, passível de reconhecimento por sua relativa estabilidade". Deste modo, afirma esse autor que "a prática do bairro é desde a infância uma técnica do reconhecimento do espaço enquanto social" (idem: 43). Espaço social, lugar aprendido, conquistado e apropriado sobre o já dado, o bairro é redes de sociabilidade, lugares de encontro, da morada ou do lazer, da devoção e da amizade, das trocas entre vizinhos e colegas. Por isso o bairro pode se inscrever na trajetória biográfica como uma experiência do sentimento de pertencimento que gera raízes identitárias.

De forma semelhante, ao descrever Winston Parva, Elias (2001) apresenta os "estabelecidos" como pessoas com características de moradores desses núcleos mais sólidos de vizinhança de um bairro, mais unidas entre si, que se conhecem e reconhecem os seus valores. Entretanto, a partir daí há um salto valorativo importante, que irá definir o perfil dos "outsiders". Esse autor esclarece: "Todo o arsenal de superioridade grupal e desprezo grupal era mobilizado entre dois grupos que se diferenciavam no tocante a seu tempo de residência no lugar. Ali, podia-se ver que a antiguidade da associação, com tudo o que ela implicava, conseguia, por si só, criar o grau de coesão grupal, a identificação coletiva e as normas comuns capazes de induzir à euforia gratificante que acompanha a consciência de pertencer a um grupo de valor superior, com o desprezo complementar por outros grupos"(idem: 21). Por certo, caberia perguntar, como justamente faz o autor: "Será que estes seres humanos se mostram melhores do que outros? Que meios utilizam eles para impor a crença em sua superioridade humana aos que são menos poderosos?"(idem: ibidem).

A resposta, à primeira vista, pareceria paradoxal: "Andando pelas ruas das duas partes de Winston Parva, o visitante ocasional talvez se surpreendesse ao saber que os habitantes de uma delas julgavam-se imensamente superiores aos da

outra. No que concerne aos padrões habitacionais, as diferenças entre as duas áreas não eram particularmente evidentes. Mesmo examinando essa questão mais de perto, era surpreendente, a princípio, que os moradores de uma área tivessem a necessidade e a possibilidade de tratar os da outra como inferiores" (idem: 22). Portanto, não seriam clivagens sócio econômicas que estão em jogo nas relações sociais cotidianas, mas ao estabelecer discriminações e estigmas no plano da cultura, de fato, afirma Elias (2011): "O grupo de antigos residentes, famílias cujos membros se conheciam havia mais de uma geração, estabelecera para si um estilo de vida comum e um conjunto de normas. Eles observavam certos padrões e se orgulhavam disso. Por conseguinte, o afluxo de recém-chegados a seu bairro era sentido como uma ameaça a seu estilo de vida já estabelecido, embora os recém-chegados fossem seus compatriotas. Para o grupo nuclear da parte antiga de Winston Parva, o sentimento do status de cada um e da inclusão na coletividade estava ligado à vida e às tradições comunitárias" (idem: 23).

O paralelo com a situação de São Miguel Paulista é evidente. Por certo, no vasto território do bairro, seria difícil encontrar um único grupo nuclear com as mesmas características de Winston Parva. Entretanto, em seus três subdistritos, São Miguel, Vila Jacuí, Jardim Helena, o próprio processo de ocupação, desigual e com significativas defasagens de tempo, teria sido capaz, no entanto, de criar núcleos de verdadeiros “pioneiros”, os primeiros moradores do lugar que, com muita luta, haviam aos poucos conseguido a instalação de serviços mínimos – água, luz, condução – para transformar as áreas inóspitas dos terrenos geralmente grilados em espaço de moradia. A vizinhança e uma história comum teriam feito com que partilhassem os mesmos valores, mas de forma mais vaga, algo como uma ideia corrente do senso comum mais do que uma força organizada, mas suficiente para uni-los contra a ameaça dos “forasteiros”, os migrantes, sobretudo nordestinos, a quem se atribuía a crescente violência no bairro, como se ela não fosse um fenômeno então comum a toda a cidade de São Paulo. Daí porque a preocupação, externada pelos moradores nas reuniões, de se conhecer ou não quem mora no bairro. Definir quem mora há mais tempo no lugar pressupõe uma condição importante para se saber se são ou não pessoas que se podem considerar melhores que os demais. Moradores mais antigos devem ser mais experientes, com maior conhecimento do lugar, e isso os autoriza a reivindicar o direito à palavra como seu

privilégio, quando se trata de discutir os problemas do bairro. Para isso, os "forasteiros" são desqualificados.

Do lado desses forasteiros, porém, os migrantes novos moradores do bairro, os mesmos argumentos se espelham, mas com sinal trocado. Na mesma reunião em que os “estabelecidos” reivindicavam sua condição de porta-vozes do bairro, como descrito no capítulo III, são pungentes os fragmentos de história de vida registrados, que atestam o quanto as carências da condição de vida que lhes impõe a metrópole acabam quase por desumanizá-los. Marginalizados pelo espaço a que são confinados, muitos deles vivendo de modo precário à beira de um córrego infecto, parecem, no entanto, ressentir-se ainda mais dos efeitos de sua marginalização social, de que reclamam publicamente no encontro. Nem mesmo entre si esses migrantes se conhecem, o que aumenta sua desqualificação aos olhos dos moradores antigos. Na vizinhança, quando passam, não são vistos, “ninguém nem olha pra gente”, reclama uma mulher. Onde as redes de sociabilidade, os lugares de encontro, de trocas amistosas com os colegas ou o morador da casa ao lado? Onde o bairro que deveriam habitar? Essas pessoas parecem apenas ocupar um lugar no espaço do bairro, mas não fazer parte dele.

Em contraste com seu local de moradia anterior, para esses migrantes a vida atual não faz lembrar a miséria – que, afinal, os impeliu a vir tentar a vida em São Paulo – mas o convívio afetuoso, as trocas, as conversas sobre as coisas do cotidiano, a alegria simples da vida. Caberia dizer deles o que constata Elias a propósito de Winston Parva: "A principal privação sofrida pelo grupo *outsider* não é a privação de alimento. Que nome devemos dar-lhe? Privação de valor? De sentido? De amor próprio e autorrespeito?" (idem: 25).

Essas questões chamam atenção para uma gestão de cultura voltada para esses aspectos e a importância de sua intervenção. Não se trata apenas como, por exemplo, no festival em São Miguel Paulista, de resgatar e legitimar o patrimônio de outras tradições culturais brasileiras que também faziam parte do cenário cultural do bairro, legitimando a presença dos migrantes que as trouxeram de longe para a capital paulistana. Não é apenas afirmar a diversidade cultural, mas enfrentar os desafios de uma gestão cultural voltada para um “fazer com”, “pensar junto”, tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista. E era em vista do seu processo contínuo de implementação que se tornava necessário mergulhar na vida cotidiana para buscar resgatar, nas suas tramas sutis e quase invisíveis, retalhos de

conversas, fiapos de falas, balbucios, linguagens truncadas de gestos e olhares, posturas corporais, piscadelas cúmplices, códigos eficientes de comunicação que, nos encontros, permitiam aos mais humildes externar a desaprovação dos discursos articulados e arrogantes que pretenderiam desautorizar sua fala, e ainda dizer sem palavras do seu desejo de participação. Era esse desejo que pedia resgate, organização, expressão. Estas formas de comunicação, a enunciação dessas linguagens não verbais, são um alerta, que fornece pistas significativas sobre o próprio cotidiano, colocam-se para observação, formas ricas e enigmáticas de se falar do mundo, cujo significado ia sendo explicitado, no decorrer dos encontros ou depois deles, em conversas paralelas e mais íntimas, mostrando uma forma critica de dar uma nova dimensão à reconstrução social vivenciada.

Decifrar o silêncio, ouvir o não dito, sondar nos encontros os códigos farejadores que serviam, entre outras coisas, como antídoto aos códigos verbais e à palavra eloquentemente dita dos que se julgavam donos do dizer, são base do "fazer com", "pensar junto", ou seja, enfrentar o desconhecido, tentando decifrar seus enigmas, como sugere Machado Pais (2003): "estimulam conjecturas, pois as inquirições são sugeridas pelas instâncias enigmáticas do social." (idem: 67)

Ao buscar não perder de vista esses enigmas, o real vivido, emoções e sentimentos de que são carregam gestos e palavras, não desprezando "os desperdícios do social", para usar um termo emprestado de Machado Pais, devagar se pode descobrir como falam as vozes não ecoadas por meio das formas não verbais de comunicação que desmentem seu silêncio. Só, assim, parece possível realizar uma gestão de cultura que fosse, de fato, um “fazer com” aqueles aos quais era destinada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências de gestão cultural no Município de Itapecerica da Serra, na grande São Paulo, e no bairro de São Miguel Paulista, na região leste da capital paulista, se desenvolveram tendo como referência a definição da cultura proposta pela UNESCO, depois apropriada pelo MinC, como produção simbólica, direito de cidadania e fator de desenvolvimento econômico e social. Essa definição implica a participação daqueles a quem se destina uma determinada política de cultura, num diálogo constante com os diversos segmentos sociais na vida cotidiana.

Dessa perspectiva, é impossível pensar separadamente as dimensões simbólica, política e econômica que se acham envolvidas na cultura. Todas essas dimensões se entrelaçam, condensadas nas experiências da vida cotidiana que parecem simples e banais.

As questões sobre a cultura abordadas, neste estudo, fazem parte da vida cotidiana, de tal modo que, muitas vezes, não se deixam ver de forma clara. Machado Pais (2003), chama atenção, frequentemente, para os enigmas da vida cotidiana, ou seja, no que acontece quando nada parece acontecer, considerando o duplo sentido do social que se apresenta aos olhos de um pesquisador. Escreve esse autor: "Viajando no cotidiano, o pesquisador não vê as coisas em si, ou melhor, vê as coisas reduzidas aos seus signos, os quais irrigam e avolumam as representações sociais, as visões de mundo. E é esta natureza ideológica mundano e as representações sociais, as visões de mundo. E é esta natureza ideológica mundano e do social que o leva a ter um caráter enigmático, bem como ao seu duplo sentido: literal e secreto, visível e invisível, mundano e transcendente. A ambivalência da realidade social é, afinal, o fundamento da própria sociologia" (idem: 56).

Tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista, a vida cotidiana ora revelada, ora mascarada, ocultada ou desapercebida esteve no centro das reflexões e das atividades artístico-culturais ali desenvolvidas. Deste modo, nos interstícios sociais e aparentes ruídos silenciados da vida cotidiana, haveria de se encontrar argumentos para a construção de uma gestão que pudesse sensibilizar e provocar alterações nas realidades sociais vividas no dia a dia dos destinatários dessa gestão mas que estão invisíveis aos olhos de quem promove as políticas também governamentais. Os caminhos percorridos mostraram a importância do

“como fazer”, onde a observação atenta acompanhada por perguntas estratégicas despertam o olhar para as coisas não ditas que se revelavam e eram desnudadas.

Seguindo a trilha de Machado Pais, este estudo sugeriu a análise da vida social não aparente ou visível. Assim, lembra esse autor que o cotidiano se tornaria alavanca do conhecimento" se for perscrutado, segundo a “lógica da descoberta e não da demonstração de hipóteses pré-estabelecidas"(idem: 16). As ações culturais, desenvolvidas nas duas experiências buscaram sempre responder às indagações metodológicas colocadas por Machado Pais(2003): "Vida cotidiana de quem? Em que situação? Em que contexto?".(idem:115; grifos do autor)

Na riqueza das falas, dos gestos e nas várias expressões surgidas nos encontros e nos diálogos entre seus participantes se pode descobrir, portanto, o que queriam dizer com certas atitudes e como as pessoas sentiam e percebiam as situações que estavam vivendo.

A conversa em "pé de calçada", inicialmente utilizada na gestão de cultura em Itapecerica da Serra, contribuía para desvelar realidades obstruídas na vida cotidiana dos moradores nos vários bairros. O mesmo ocorreu, nos encontros realizados em São Miguel Paulista, envolvendo um número muito maior de pessoas e num contexto por assim dizer artificial, longe da imediatidade do cotidiano, no formato de uma plenária ou assembleia. No entanto, num e noutro caso, no contato direto com as pessoas, se obtinham informações importantes sobre a vida cotidiana e a dimensão social da cultura. Eram percepções valiosas, mas ainda, restritas ao imediato vivido precisando ser refletidas em um contexto mais amplo do que aquele que resultava das informações obtidas no contato direto com a população. Por esta razão, no caso de Itapecerica da Serra e em São Miguel Paulista, o esforço para se entender e explicar as condições sociais que se inscreviam em cada realidade foi enorme. O que exigiu dos gestores de cultura imersões diárias, aliadas aos diálogos constantes com a população e a sua participação direta nos encontros sociais promovidos pelos moradores.

As questões pareciam ser vistas, mas não eram enxergadas, pois, esta ambivalência, no dizer de Machado Pais, compõe uma realidade social que teria o fundamento dos estudos sociológicos. Embora seja difícil identificar as múltiplas representações sociais elaboradas na vida cotidiana, estaria no seu duplo sentido as pistas e as brechas para que se possa, através de indícios, decifrar e desvelar os "não ditos". Ou melhor, encontrar sentidos reveladores em outros códigos que estão

certamente inseridos também na vida cotidiana e nos signos trazidos pelas pessoas que participam de uma dada realidade social. As vivências, os diálogos com a população e a participação direta em ocasiões distintas, nas oficinas ou nos movimentos sociais, traziam uma série de aportes ao estudo proposto por essas experiências, buscando entender em que medida sua análise poderia contribuir para que as práticas sociais se conformassem de maneira sistemática a uma proposta de gestão da cultura, a partir da compreensão dos modos de vida e das ações sociais envolvidas na experiência de Itapecerica da Serra tanto quanto na de São Miguel Paulista.

O que há de comum entre elas e em que elas se diferenciam? O que se sustenta e o que cessa com a diminuição dos incentivos às ações sociais promovidas diretamente pelos agentes culturais que executam uma gestão de cultura? Há de fato continuidades, avanços e construção de sentidos de autonomia? Há uma legítima apropriação pública das ações desenvolvidas? Há apreensão real dessas ações, e em que medida elas se sustentam e se mantêm ou declinam e desaparecem?

Nos dois casos, era reconhecido desde o início, que se tratava de populações vivendo em contextos sociais desprovidos de políticas governamentais quase sem atendimento básico. Esta situação já aponta para as dificuldades de se sustentar demandas significativas por cultura ou equipamentos artístico- culturais e/ou de lazer. Ou seja, quando nem mesmo existem serviços públicos para atender a população, minimamente, como obter melhores condições de vida, como, por exemplo, o acesso às escolas públicas, saúde, segurança pública etc? Desta forma, procurando compreender em maior profundidade as teias sociais que dão suporte a vida cotidiana, este estudo buscou entender uma questão preliminar: a questão do poder e o entendimento da cultura como política. Em outras palavras, de que modo e em que medida a população, participante ou não de determinados projetos culturais, vê e entende política de cultura, sua importância em suas vidas e com relação às demais políticas públicas, seja no bairro, seja na cidade ou mesmo no país?

Entender cultura como política exige que se leve em conta a argumentação divisão social e os conflitos sociais que movem as sociedades capitalistas. Assim, há que entender não só a demanda cultural de uma dada população, mas a realidade socioeconômica e política que a condiciona e determina a possibilidade, ou não, de

sua expressão. Frente a essa realidade, é inevitável a necessidade, como enfatiza Marilena Chauí (2006), de se marcar posição, escolher um lado, tomar partido e enfrentar o embate ideológico e político que irá se seguir, para sustentar as próprias posições que se expressam numa proposta de gestão da cultura. É, dessa perspectiva, que se torna necessário considerar também o contexto institucional em que se dá a prática de gestão. Portanto, há diferenças quando uma instituição pública de governo ou uma entidade privada, promove intervenções no plano da cultura, embora ambas se deem no espaço público, qualificando também suas ações como uma forma de gestão pública da cultura, embora não estatal?

Desse ponto de vista, caberia ainda refletir em que medida a realização de atividades artístico-culturais voltadas, principalmente, para crianças e jovens consideradas "em situação de risco" ou de "vulnerabilidade social", como definem alguns programas de intervenção social, seria na prática, propostas de um assistencialismo cultural. Partindo das condições sócioeconômicas observadas em lugares desprovidos de equipamentos coletivos urbanos e de serviços de atendimento básico, o foco principal de atuação governamental, através das Secretarias de Assistência Social e de Cultura, ou de atenção dos projetos traçados por ONGs e entidades privadas. Seriam soluções milagrosas atribuídas à cultura e à arte. Apareceriam como remédio certo e indispensável à cura dos males sociais, uma vez que nelas está embutida a ideia de salvar almas diante da chamada situação de vulnerabilidade social.

Assim, a cultura é considerada meio de uma da ação social e quase nunca é considerada como fim em si mesmo, a não ser da perspectiva de uma elite que sempre defendeu a “arte pela arte”. Portanto, não há razão ou sentido misturar essas "nobres atividades do espírito" com as carências sociais. Dessa forma, a arte é algo que deve ser tomado como sendo a única e a verdadeira cultura, confundindo-se com ela. A ideia da cultura enquanto dimensão simbólica da vida social, que impregna toda a experiência vivida dos indivíduos ou comunidades, quase sempre passa à margem de toda e qualquer discussão desenvolvida por organizações que trabalham com a cultura para “fins sociais”, e não se leva em conta nem se busca entender que significado esta dimensão simbólica da cultura, que também envolve direito de cidadania e produção econômica, poderia acrescentar às suas propostas de ação social.

As atividades culturais são oferecidas, portanto, como “produto artístico” acabado, a ser usufruído ou ensinado a populações carentes ou em situação de vulnerabilidade social, passam a ter um cunho altamente assistencialista e deixam à margem o aprofundamento da discussão sobre a cultura enquanto processo de permanente re-significação de vivências humanas, das quais podem resultar genuínas criações artísticas. Este tem sido um problema de visão política que é necessário analisar, quando se desenvolvem ações voltadas a uma política de cultura.

Notadamente, este é também um eixo importante para se analisar a situação da cultura na realidade brasileira, que nos permitiria reconhecer a ausência de uma verdadeira política cultural. Arriscamos a dizer, com Safatle (2013), que o discurso sobre a cultura no Brasil está atualmente prensado entre a economia e a assistência social, já que as ações no âmbito das políticas culturais se justificam por meio de dois eixos: "ou o fortalecimento da *economia criativa* ou o uso da cultura como instrumento de integração social de classes desfavorecidas[15]". Em larga medida, esta falta de entendimento ou mesmo incapacidade de implementação de uma política cultural estiveram presentes tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista. Quando eram abertas as discussões para a implantação das atividades artísticas ou culturais nos bairros onde se desenvolviam as ações sociais, a compreensão por parte dos protagonistas e/ou dos financiadores (governos ou entidades não governamentais) revelava seus limites.

Partiam do princípio – no qual de fato acreditavam – de que as pessoas podiam e deveriam vivenciar a arte como antídoto aos males causados à criança, ao jovem e não jovens pelo convívio em ambiente de "média", "alta" ou "altíssima" vulnerabilidade social. Bastava o antídoto por si só, apenas. Nunca se revelava que o problema social era de outra ordem, da ausência de equipamentos, serviços e bens públicos, sociais ou culturais. As chamadas oficinas artísticas, ao contrário de sua função formadora, na maioria das vezes eram colocadas como meio necessário para transformar vidas de jovens, crianças e de pessoas envolvidas com questões de criminalidade, violência, exclusão social. No entanto, as atividades artísticas fazem parte da educação, da cultura e da sociabilidade. Os conteúdos

[15] Vladimir Saflate, Carta Capital, 06/02/13 - pag 15

desenvolvidos nessas atividades, podem provocar um melhor entendimento das condições sociais em que se vise no dia a dia.

As chamadas oficinas culturais, através de aulas de teatro, dança, música (violão, canto coral etc.), são vistas pelos gestores de projetos sociais e reforçadas pelos meios de comunicação social como remédio insubstituível para cura de mazelas sociais. Bastaria uma oficina de "arte" para que, desde as questões relacionadas ao mau comportamento do indivíduo, até o mal estar na modernidade ou as carências sociais do bairro, encontrassem encaminhamento e solução.

Salvo exceções, pode-se dizer que, em grande medida, muitas atividades artísticas são orientadas, nos projetos sociais, por uma pretensa despreocupação com a qualidade dos conteúdos nelas desenvolvidos, ou seja, contextualizados e adequados à realidade social local ou àquela onde se desenvolvem esses mesmos projetos sociais. Não é rara a presença de jornalistas e representantes de empresas de comunicação social, nas localidades e territórios onde estes projetos se realizam, para enquetes com jovens e moradores da locais, em busca de informações ou, mais comumente, de respostas prontas no que tange às mudanças que a arte e/ou as atividades artísticas promoveram em suas vidas individuais o impacto causado na vida cotidiana local.

Trata-se, geralmente, de encomendas de empresas patrocinadoras desse tipo de ações sociais que, equivocadamente ou não, acreditam que danos e mazelas sociais são reduzidos ou mesmo resolvidos por meio da arte ou da cultura. Crianças, jovens e não jovens são instados a repetir aquilo que o jornalista e a empresa patrocinadora querem ouvir. “Em que medida a sua mudou, depois de participar destas atividades?” pergunta um jornalista. A resposta esperada não surpreende, ela está pronta antecipadamente, para afirmar que a vida está ótima e tudo mudou depois da participação nesta ou naquela atividade.

Tal afirmação reforça que a arte e a cultura são usadas como meio e têm, neste caso, uma função assistencialista. Totalmente distinta era a situação em que os agentes culturais de Itapecerica da Serra, que trabalhavam como arte educadores, faziam esse mesmo tipo de afirmação, mas com outro sentido. Para eles, o convívio com os participantes das oficinas tinha servido para por em questão sua própria relação com a arte e com sua atividade profissional. Ao constatarem o insucesso na apresentação de uma dança que, no entanto, fora antes cuidadosamente ensaiada, eles se davam conta de que procuravam impor aos

alunos sequências de gestos que eles próprios haviam aprendido na escola, sem se questionar se e como tais gestos se relacionariam com o repertório cultural desses alunos. Daí a necessidade de integrar ao próprio corpo os movimentos inusitados do "break" e dançá-lo desafiadoramente junto com os jovens rappers para assim ganhar seu respeito e confiança, antes que se pudesse alargar seu repertório cultural, ao introduzi-los a outros tipos de dança. Não se tratava, portanto, de entregar-lhes um produto acabado em "sistema de delivery" como é o caso habitual das oficinas, mas antes de compreender a atividade artística como um processo de trocas, em que a cultura era entendida em seu sentido mais amplo como base de visões de mundo distintas, o que tornava impossível reduzi-la ao universo fechado das Belas Artes, tal como se entende por cultura erudita ou de elite.

Alguns arte-educadores ainda não compreenderam, por sua vez, qual o sentido da arte e da cultura para melhor entender o seu papel social. Assim, acabariam, na prática, por negar o próprio valor da arte e da cultura como forças que si mesmas são capazes de circunscrever seu campo de atuação, sem que seja necessário considerá-las como meios para outros fins. Nesse sentido, as atividades artístico-culturais, se tornam práticas de assistência social, como aparece muitas vezes nas ações desenvolvidas pelas organizações não governamentais.

Muitas empresas apoiam projetos sociais para atender às exigências de uma legislação federal voltada para responsabilidade social. O objetivo seria que as empresas cumprissem, minimamente o seu papel social, proporcionando algo para a população de seu entorno ou que invistam uma parte mínima de seus ganhos de capital em ações sociais. O governo atribui um certificado a empresas com esse perfil, reconhecendo-as como empresas socialmente responsáveis, por terem assumido a postura "politicamente correta" de redistribuir à sociedade parte de seus ganhos através de benefícios sociais.

Esta é uma contrapartida social que lhes garante uma boa performance como empresas socialmente responsáveis e, dessa forma, uma condição de destaque diante do mercado, do governo e da sociedade. O faz de conta está basicamente apoiado na colaboração e na cumplicidade de todos os envolvidos. De um lado, o projeto social que necessita de apoio financeiro e, de outro, o da empresa financiadora, que carece desse demonstrativo no seu balanço financeiro. Mais ainda, há que se acrescentar o não comprometimento dos profissionais ditos educadores ou os chamados arte educadores que, por ignorância ou uma atitude de

mea culpa diante das desigualdades sociais, seguem a postura da empresa que lhes garante o salário. Dito de outra forma, na ausência de uma reflexão sobre o tema, todos se encarregam de usar a arte e a cultura como meio assistencialista e de fazer disso o eixo articulador na resolução da questão da chamada responsabilidade social das empresas.

A disseminação dessa perspectiva desqualifica o próprio exercício das práticas culturais no interior de projetos sociais e poderia contribuir para se entender melhor as dificuldades enfrentadas na implementação da gestão cultural nas duas experiências apresentadas.

Se partirmos do princípio de que tanto em Itapecerica da Serra quanto em São Miguel Paulista as ações desenvolvidas tiveram implicações que se relacionam ao perfil da transformação da cultura em setor de assistência social, podemos dizer que não estamos diante de realidades tão estranhas às práticas desqualificadoras do exercício de ações culturais dentro de projetos sociais. Em Itapecerica da Serra, a questão da violência, e em São Miguel Paulista, a prioridade à ação social, foram eixos aos quais inegavelmente foi preciso em certa medida subordinar a gestão cultural que ali se buscava implementar. Embora a compreensão desse fato instale uma reflexão sobre o que se entende por política cultural, questionaria também sobre o papel da coordenação de programas ou de projetos sociais voltados a estas práticas, desse modo, avaliar sua eficácia e os limites de sua atuação da perspectiva de uma gestão política da cultura. Pode o papel do coordenador, como mediador de ações sociais na área da cultura e/ou da arte na realização de projetos sociais, dar o tom e mostrar o papel social de uma gestão política da cultura, vista como um fim em si mesmo, para uma verdadeira política cultural, ou ainda contribuir para a efetivação desta política e sua autonomia? As respostas a essa questão são complexas, mas desde já se pode apontar para um fator essencial, que é o sentido de equipe no desenvolvimento do trabalho.

As experiências de Itapecerica da Serra e de São Miguel Paulista mostraram que o lento processo de aprendizado das técnicas, o retorno frequente às tradições culturais envolvidas no entorno social, aos conceitos de cultura e o sentido de uma política cultural tiveram um papel importante nesse processo. No seu conjunto, as atividades artístico-culturais referenciadas nessa concepção forneceram subsídios fundamentais para os debates e as reflexões sobre as realidades locais. É ao longo desses processos que se formam equipes de trabalho, de cuja integração e

coerência na atuação conjunta depende em grande medida a eficácia da gestão cultural. Em Itapecerica da Serra, um convívio anterior mediado por experiências comuns de trabalho foi decisivo, para a formação de uma extraordinária equipe de agentes culturais, professores e arte educadores, que transformaram em realidade concreta a proposta de política cultural oferecida ao Município. Em São Miguel Paulista, a formação de equipes, mais amplas e heterogêneas, demandou mais tempo e os espaços foram maiores.

A formação dos professores foi uma das estratégias usadas em ambas a experiências – com maior intensidade em São Miguel Paulista – para que se evitasse o conhecimento simplificador, aquele que ignora o problema de seus próprios limites. Desse modo, a formação dos professores/ educadores procurava criar condições propícias a um olhar mais aberto, pelo recurso do diálogo interior, mas também posto à prova por olhares externos. Um diálogo que tentava compreender o poder de descentrar-se e distanciar-se de si mesmo para olhar o outro e entender seu pensamento. Naturalmente, em ambas as experiências foi preciso enfrentar a resistência dos educadores em arriscar-se, preocupados que estavam em se afirmar "segundo o nosso próprio olhar", como diziam. O trabalho de formação foi desenhado num formato de comunicação e de diálogo com olhares diferentes dos nossos, já dados. Avaliava-se que era preciso uma visão ampla e que ela deveria se constituir pelo confronto de múltiplos olhares, que nos despissem de tudo aquilo sobre o que nos havíamos fechado.

A proposta do autoavaliação foi uma das técnicas utilizadas nos encontros com os educadores. O desejo estava nos próprios educadores que não poderiam se fechar em si mesmo, mas refletir sobre o que era trazido. Buscava-se assim, num debate reflexivo, provocar o aprofundamento das questões sobre a vida cotidiana sobre cultura e as políticas públicas que permitissem das ambivalências da realidade social dos moradores. Estava em debate a compreensão da cultura e sua dimensão simbólica da vida social, e que por este ângulo se poderia abordar as pessoas, o seu modo de vida, composto por antagonismos, conflitos, rupturas. Com esta perspectiva, a questão era de manter vivas as práticas dos educadores, reverberando na vida cotidiana das pessoas e nas atividades voltadas para educação, saúde e na própria cultura. Questões dessa dimensão sempre foram colocadas em pauta para que fossem entendida a dimensão da cultura como política e a importância dessa visão para a gestão cultural.

Este estudo tentou apontar implicações de gestão de cultura baseada no “fazer para”, e no “fazer com”, As duas experiências aqui narradas são exemplos de caminhos factíveis dessa proposta que pode influenciar de modo na vida cotidiana de seu público alvo.

No confronto dessas duas experiências, em perspectiva comparativa se destacam com alguns aspectos importantes considerações em diferentes da gestão de cultura a serem consideradas em diferentes realidades sociais. Por isso, este estudo focaliza parcialmente esse problema, não permitindo generalizações, além de seus limites empíricos

O que essas experiências chamam atenção para os interstícios da realidade viva da ação social envolvida em um projeto de gestão da cultura. Daí o foco na vida cotidiana e o relato das tentativas de mergulhar na decifração do caráter enigmático do social no exercício de um olhar atento e uma escuta cuidadosa, a fim de entender os códigos ocultados ou quase invisíveis de comunicação, pelos quais uma realidade – de desejos e aspirações, valores e emoções, percepções críticas e vontade de ação – se apresenta como matéria prima para atuação de um gestor da cultura.

Ganham, portanto, destaque neste estudo as falas e comportamentos das pessoas, seu modo de vida, seu jeito de ser, as relações interpessoais, o lugar onde moram, trabalham, criam os filhos, realizam atividades de devoção e de lazer ou simplesmente trocam, com parentes, vizinhos e conhecidos, histórias e experiências de vida. É à luz desse contexto que são analisados depoimentos colhidos dos participantes das atividades artístico-culturais, dos encontros e debates sobre políticas culturais e sociais, flagrando momentos de sua história que são parte de suas trajetórias biográficas. São trajetórias que esclarecem os dados de observação e também abrem outras possibilidade para atuação de gestores da cultura.

Este estudo mostra o grande esforço tanto dos participantes das experiências de Itapecerica da Serra e São Miguel Paulista, quanto da equipe de agentes culturais envolvidos na gestão dessas propostas de gestão de cultura. Esforço que se traduz nas tentativas de decifrar e identificar as transformações sociais ocorridas nos territórios e no modo de vida dos participantes nas duas experiências. Desse modo, pretende contribuir para o descortinamento dos enigmas na vida cotidiana, das quais dependem, em grande medida os resultados esperados pelos programas de intervenção social, deixando claro os desafios da gestão cultural a serem

enfrentados; os seus alcances e limites.

Importa enfatizar mais uma vez que as duas experiências de gestão de cultura em Itapecerica da Serra e São Miguel Paulista partiram de uma concepção ampla da cultura que orientou as suas ações. Essa concepção não se identifica com as Belas Artes, mas antes busca acompanhar, como escreveu Chauí (2006), "em seu miolo antropológico", que implica a elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos e valores presentes na vida social, como sendo produto de pessoas e grupos com seus interesses, modos de vida, costumes e gostos, construída no dia a dia, nas trocas e vivências compartilhadas. Desse ponto de vista,, cultura e cidadania são inseparáveis. Não se pode falar em cultura sem se falar em participação e em conquistas de direitos.

Resta, entretanto, a questão: como garantir uma gestão cultural nos estados, municípios ou mesmo numa organização privada de um bairro de uma cidade onde essas diretrizes estejam contempladas?

Isto foi o que também se tentou mostrar neste estudo, procurando levantar, nas duas situações concretas analisadas, elementos que pudessem trazer algumas respostas a esta questão. Acredita-se que, para construir uma política democrática de cultura, é preciso que ela se articule com a formação de gestores capacitados nessa área, comprometidos e abertos ao diálogo com os diversos atores sociais envolvidos, para que as estratégias de sua implementação não se limitem apenas ao discurso bem intencionado ou ao que se fixa no papel para fins burocráticos. Embora o discurso de um gestor seja um dos elementos do êxito de uma política de cultura, isto significa dizer que há muitas outras estratégias a serviço dessa política, a serem desenhadas, desenvolvidas e implantada.

A recusa, como ponto desafiador às formas de gerir as atividades artístico-culturais, foi, aliás, um dos caminhos encontrados e adotados nos exemplos de política cultural levada a cabo nas duas experiências de gestão aqui analisadas.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, L. M., *Jovens do Recife e o lugar de cada um*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientradora: Profª Doutora Leila Maria da Silva Blass. São Paulo, 2002.

ARENDT, H., *A condição humana*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
_____*. Vida Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.

BECKER, H. , Outsiders: *estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 2008.
_____**.** *Segredos e truques da pesquisa.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007
_____. *Falando de Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social;* tradução Maria Luiza X. de A. Borges;Karina Kuschnir.-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BLASS, L. M. S. . *Os Circuítos da Cultura na Virada Cultural em São Paulo*. Ponto-e-Vírgula (PUCSP), v. 04, p. 33-45, 2008.
_____. (Org.) ; PAIS, José Machado (Org.) . Tribos urbanas: *Produção artística e identidades* (2ª impressão). 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007.
_____. *Desfile na Avenida Trabalho na Escola de Samba*: A Dupla Face do Carnaval. 1. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2007. v. 1. 176p .

BOTELHO, Isaura. *Por artes da memória: a crônica de uma instituição* – Funarte. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1996 (tese de doutorado).
_____. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990.* Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001.
_____. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BOTELHO, Isaura e FIORE, Maurício. *O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo*. In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Universidade Federal da Bahia, 14 e 15 de abril de 2005.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*- Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALDEIRA, Tereza P.R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, EDUSP, Ed.34, 2000.

CÂMARA Municipal de Itapecerica. *Sobre a História de Itapecerica*. http://www.camaraitapecerica.sp.gov.br/Municipio/Pagina.aspx?tipo=historico

CANCLINI Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*; tradução Ana Goldeberg- São Paulo, Iluminuras, 2008.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*; tradução Klauss Brandini Gerhardt. - (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.2): São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2008.

Censo Populacional 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (29 de novembro de 2010). Página visitada em 11 de dezembro de 2010.

CERTEAU, Michel de*. A invenção do cotidiano*. v.1, vol 2. Petrópolis: Vozes,1994.

CHAUÍ. Marilena. *Cidadania cultural*. 1. ed. - São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

_____. *Cultura e democracia*. 4. ed. São Paulo, Cortez, 1989.

_____. *Secção memória: política cultural, cultura política – reflexões sobre a política governamental na cidade de São Paulo* – 1989/1992. In: Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, 88 (6): 69-82, novembro – dezembro de 1994.

_____. *Cultura política e política cultural. Estudos Avançados*, vol.9, no. 23, São Paulo, jan-abr 1995.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário, arte e política pós-2001*- São Paulo, Iluminuras: Itau Cultural, 2008.

CORRÊA, Dora Shellard. *O Aldeamento de Itapecerica: fins do século XVII a 1828/ Dora Shellard Corrêa*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

DURAND, José Carlos. *Cultura como objeto de políticas públicas*. In: *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, 15(2): 66-72, abril / junho de 2001.

DURHAM, Eunice R. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*/Eunice Ribeiro Durham;organização de Omar Ribeiro Thomaz; prefacio de Peter Fry. – São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*/Norbert Elias e John L. Scotson; tradução, Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sussekind; apresentação revisão técnica, Frederico Neirburg - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.
_____. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1994.

FARAH, Marta Ferreira Santos; BARBOZA, Hélio Batista (Org.).*Barracões Culturais da Cidadania*. In *20 Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. São Paulo: Programa Gestão Pública e Cidadania, 2001.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.150.
_____. *Pedagogia do oprimido*. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
_____. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista* (19451966). Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008, 346 pp.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
_____. *O saber local***.** Rio de Janeiro: Vozes, 1983

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Autoidentidade: o eu e a sociedade na Idade Moderna tardia*. Cambridge: Polity Press. 1991.
_____. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: ensaio sobre o comportamento face a face*/Erving Goffman; tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva - Petrópolis,RJ : Vozes, 2011.

HESS, Sharon. *Reforma da Lei Rouanet*, 2009. Disponível em http://www.magela13.com.br/index.phd?option=com_content&task+view&id+1978&Itemid+183.Acesso em: 8 maio 2011

IBGE (10 out. 2002). *Área territorial oficial*. Resolução da Presidência do IBGE de n° 5 (R.PR-5/02). Página visitada em 5 dez. 2010.

IFFY, Catherine. *Transformar a metrópole – Igreja católica, territórios e mobilizações sociais no Brasil*, 1970-2000/Catherine Iffy; tradução de Maria Clara Cescato, Henri Decoster, Sebastião Nascimento, com a colaboração de Catherine Iffy. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MAGNANI, J.G.C. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Editora Hucitec, 1998 (2a. edição)

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala***.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MATTA, Roberto da. *A casa e a rua*. 5.ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997

MONTES, M.L. *Arte e desenvolvimento cultural*. In: I Seminário Cultura: Diálogos para o Desenvolvimento Humano. São Paulo, Fundação Tide Setubal, 2008.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa, Instituto Piaget, 1990.

NASCIMENTO. A. E. *Fazer artes entre jovens: escolha, formação e exercício profissional*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientadora: Profª.: doutora Leila Maria da Silva Blass. São Paulo. 2005.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Ganchos, tachos e biscates:Jovens, trabalho e futuro*. Lisboa. Âmbar, 2001.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Dispõe sobre a articulação de políticas culturais mais consistentes. Portal do Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf

PREFEITURA Municipal de Itapecerica da Serra (ver Histórico e também Formação Administrativa). Disponível em: http://www.itapecerica.sp.gov.br/sobre_municipio/sobre_municipio/sobre_municipio.php

RANKING decrescente do IDH-M dos municípios do Brasil. Atlas do Desenvolvimento Humano. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (2000). Página visitada em 11 de outubro de 2008.

RELATÓRIO da Comissão Gulbenkian sobre a Reestruturação das Ciências Sociais. Para abrir as ciências sociais. São Paulo, Cortez, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Cultura e Políticas culturais*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do azougue, 2011.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo*, 1970/80/Eder Sader.-Rio de Janeiro: Paz e Terra.1988.

SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo, Cortez, 2000.

_____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo, Cortez, 2006.

SANTOS, A. C. *Trajetórias juvenis para ganhar a vida*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade católica de São Paulo. Orentadora: Profª Doutora Leila Maria da Silva Blass. São Paulo. 2008.

SHAHEED, F. *O novo papel dos direitos culturais* – Entrevista in: REVISTA Observatório Itaú Cultural/OIC - n°11(jan/abr.2011) - São Paulo: Itau Cultural, 2011.

SOARES, S. J.. Os Barracões Culturais da Cidadania. A Experiéncia de Itapecerica da Serra. In: FARIA, Hamilton; NASCIMENTO, Maria Ercilia do. Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo. São Paulo: Pólis, 2000.112p. (Publicações Pólis, 36)

_____. *Barracões Culturais da Cidadania*. In: Seminário Desenvolver-Se Com Arte. São Paulo, novembro, 1998. Anais. Organizado por FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de. São Paulo, Polis, 1999.176p. (Publicações Polis, 33).

_____. *A busca pela autonomia política e a qualidade da participação cidadã*. In: O papel das Organizações não governamentais e a cultura dos Movimentos Sociais - Fundação Tide Setubal, 2011; 52p. São Paulo - ISBN 978-85-62058-11-0

_____. *Política Cultural: Queremos uma para Viver, Formar e Transformar*; In: Cultura e Sustentabilidade: Diálogos para a construção de um projeto de desenvolvimento cultural - Fundação Tide Setubal, São Paulo. 52p. 2010. ISBN 978-85-62058-06-6BN 978-85-62058-09-7ISBN 978-85-62058-09-7

_____. *Educações de Rua: Livre Escola de Expressão*; Artigo, 2010- Site: www.fundacaotidesetubal.org.br e www.auscultasocial.blogspot.com

_____. *O Fazer Saber de Cada um na Construção de Práticas Sociais*. In: Olhar, Ouvir, Tocar: Experiência da Educação pela Arte – Fundação Tide Setubal, São Paulo -2010. 88p. ISBN 978-85-62058-090-7

_____. A cultura como política: O olhar da ausculta social, uma metodologia possível. VIII ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2012. Universidade Federal da Bahia – Salvador/BA - Anais: I.S.B.N. 85-60186-00-X

_____. Política Cultural: Uma análise da experiência da arte e da cultura na periferia de São Paulo. Arte, Educación y Cultura / Aportaciones desde la periferia, 2012 - Ciudadanía y comunidad. . Universidad Jaén - Espanha. Edita: Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados. En Bellas Artes de Andalucía - I.S.B.N.: 978-84-937651-0-1

_____. Auscultação Social: Revelações e a Trama enigmática do cotidiano nas relações do indivíduo com uma cultura estabelecida.- I Encontro Paulista de Pesquisadores da Cultura - Universidade de São Paulo/Escola de Artes, Ciências e Humanidades - São Paulo/ 2012.

TOURAINE, A. *Crítica da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1994.

TURINO, C. *Ponto de Cultura: O Brasil de baixo para cima*, São Paulo. Ed. Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*; tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Cultura e Sociedade*: de Coleridge a Orwell; tradução de Vera Joscelyne.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.