

# **POLÍTICAS CULTURAIS MUNICIPAIS EM SÃO PAULO (1935-2016)**

**uma abordagem territorial**



BERNARD ALEXANDER LEMOS TJABBES

ORIENTADOR: NABIL GEORGES BONDUKI

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO - FAUUSP 2021

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

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Tjabbes, Bernard Alexander Lemos  
Políticas culturais municipais em São Paulo (1935-2016):  
uma abordagem territorial / Bernard Alexander Lemos  
Tjabbes; orientador Nabil Georges Bonduki. - São Paulo,  
2021.  
113 p.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura  
e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo.

1. Política Cultural. 2. Território. 3. Política Pública.  
4. Cultura. I. Bonduki, Nabil Georges, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor Nabil Bonduki, pela orientação do trabalho e pela possibilidade de entrar em contato direto com o universo das políticas culturais e seus processos participativos de formação de agenda.

À todas pessoas com quem tive contato na campanha municipal pelo Coletivo + Direito à Cidade e que instigaram o interesse pelas políticas culturais, especialmente ao Gil Marçal pela ajuda direta neste estudo.

Ao Armando, pela didática revisão destes textos.

À FAU, suas professoras, professores e equipe que edificam essa instituição continuamente.

À Universidade de São Paulo pela liberdade de circular por vários cursos e assuntos neste processo de formação.

Aos meus amados familiares, amigos e Sofia, por todo apoio, afeto e cores que deram e seguem dando para a vida neste caminho.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar como a questão do território foi tratada pelas políticas culturais municipais ao longo da história da cidade São Paulo. Inicialmente, pretende-se explicitar alguns conceitos importantes para o desenvolvimento do tema, como “cultura”, “política cultural” e “território”. Em seguida será feito um panorama histórico da institucionalidade municipal de cultura, desde a criação do Departamento de Cultura e Recreação (1935) sob direção de Mário de Andrade, passando pelas transformações burocráticas do século XX até a atual Secretaria Municipal de Cultura.

Nesse arco histórico-institucional serão escolhidas algumas políticas culturais por meio das quais se analisará a transformação no trato da questão do território: desde as experiências pioneiras da década de 1930, passando pelos programas concentrados territorialmente de ampliação do acesso, pelos movimentos posteriores à redemocratização que colocaram participação ativa e cidadania cultural na agenda de direitos, até as iniciativas de descentralização e o crescente protagonismo das culturas periféricas.

**Palavras-chave:** Cultura; Política pública; Política cultural; Território.

## ABSTRACT

This study aims to analyze how the issue of territory was treated by municipal cultural policies throughout the history of the city of São Paulo. Initially, it is intended to explain some important concepts for the development of the theme, such as “culture”, “cultural policy” and “territory”. Then, a historical overview of the municipal institutionalization of culture will be made, from the creation of the Department of Culture and Recreation (1935) under the direction of Mário de Andrade, through the bureaucratic transformations of the 20th century to the current Municipal Secretary of Culture.

In this historical-institutional arc, some cultural policies will be chosen through which the transformation in the treatment of the issue of territory will be analyzed: from the pioneering experiences of the 1930s, through the territorially concentrated programs to expand access, by movements after the re-democratization that have put active participation and cultural citizenship on the rights agenda, to decentralization initiatives and the growing role of peripheral cultures.

**Key words:** Culture; Public Policy; Cultural Policy; Território.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. CONCEITOS ESSENCIAIS	11
1.1 Política cultural	11
1.2 Cultura	12
1.3 Território	15
2. CULTURA NO PROJETO POLÍTICO PAULISTA (1935-1938)	18
2.1 O Departamento de Cultura e Recreação	18
2.2 Parques Infantis e a peculiaridade territorial de um projeto nacional	22
3. O VALE ENTRE ANDRADE E A SECRETARIA (1938-1975)	31
3.1 Eclipse do Departamento de Cultura na São Paulo das obras viárias	31
3.2 Entre o Departamento de Mário de Andrade e a Secretaria de Cultura	32
3.3 Convênio Escolar e a associação entre educação e cultura no território	34
4. NOVO ORGÃO DE CULTURA NA DITADURA (1975-1988)	38
4.1 Abertura “lenta e gradual” da ditadura e a institucionalidade cultural	38
4.2 Secretaria Municipal de Cultura e a ampliação de público	38
4.3 Projeto Periferia e o “bolsão do centro”	41
4.4 Projeto Cultura da Cidade	46
4.5 Clientelismo e ausência de projeto	46
5. POLÍTICA CULTURAL NA REDEMOCRATIZAÇÃO (1989-2000)	48
5.1 Redemocratização e cultura na Constituição de 1988	48
5.2 Política da Cidadania Cultural e as Casas de Cultura	49
5.3 Política de eventos no auge da Lei Mendonça	60
6. POLÍTICA CULTURAL NA SÃO PAULO DO SÉCULO XXI (2001-2016)	62
6.1 Um ciclo de avanços incrementais	62
6.2 Dos Centros Educacionais Unificados aos Territórios CEU	66
6.3 Programa VAI e o fortalecimento da produção cultural periférica jovem	74
6.4 Virada Cultural e ocupação do espaço público	83
6.5 Carnaval de Rua e o direito à folia no espaço público	87

6.6 Lei de Fomento à Cultura da Periferia	<i>91</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	<i>98</i>
BIBLIOGRAFIA	<i>105</i>
ANEXOS	<i>111</i>
Cronologia da política cultural municipal em São Paulo	<i>111</i>
Cronologia das gestões da Secretaria Municipal de Cultura	<i>112</i>

## INTRODUÇÃO

No adentrar da terceira década do século XXI, um olhar para os anos recentes no campo das políticas culturais na cidade de São Paulo evoca percepções bastante conflitantes. Por um lado, pode-se celebrar um acúmulo de experiências virtuosas. Nas dimensões mais basilares e fundamentais, diferentes políticas buscaram fazer valer uma definição ampla e democrática de cultura, conquistada na Constituição Federal de 1988, a adjetivada de “Cidadã”. Nas formas de atuação, iniciativas animadas pela noção de cidadania cultural deslocaram a tradicional abordagem difusionista missionária para outra perspectiva. Abandonaram a ideia de que a função da política cultural seria “levar” cultura de algum ponto a outro, baseada na premissa de que apenas alguns seriam portadores de uma “cultura legítima”, substituída pelo reconhecimento de todos enquanto criadores e participantes da vida cultural em comum. Agiu-se então na promoção das boas condições de participação, não somente da criação simbólica, mas também da própria elaboração das políticas públicas. Para efetivar essa participação política, realizaram-se, por exemplo, as Conferências Municipais de Cultura, além da criação e fortalecimento de órgãos colegiados e instâncias para a construção coletiva da política pública. Na dimensão do planejamento, subsidiados pela participação mencionada, criaram-se mecanismos estruturantes como o Plano Municipal de Cultura. No encontro entre cultura e espaço público, acontecimentos como a Virada Cultural e o Carnaval de Rua obtiveram grande adesão da população, em meio a todo um quadro de políticas multissetoriais que valorizaram a vivência da urbanidade em suas melhores facetas. O próprio planejamento territorial passou a ocupar um espaço de maior importância em meio às preocupações das políticas culturais, nesse momento em que, nos vários territórios periféricos, coletivos culturais passaram a constituir frentes organizadas tanto na demanda quanto na proposição de políticas.

Por outro lado, após a primeira década e meia – período em que, mesmo com todos os problemas complexos existentes, houve esses importantes avanços incrementais nas dimensões mencionadas –, entramos em um período de refluxo político. As políticas culturais e seus mecanismos institucionais passaram por uma série de esvaziamentos com a ascensão política conservadora nos vários níveis federativos. Os orçamentos públicos para a área da cultura, nunca tendo conseguido superar a condição de subfinanciamento, não somente foram reduzidos como, dentre os recursos disponibilizados, tiveram porções contingenciadas. Muitos programas do ciclo progressista dos anos anteriores foram cortados ou, quando haviam conseguido consolidar-se em lei como políticas de Estado, amputados em seus recursos e capacidade técnica de implementação. Muitos dos órgãos colegiados e instâncias participativas foram esvaziados em suas competências. Os Planos construídos democraticamente para

orientar as políticas culturais nacionais e municipais, até 2020 e 2026 respectivamente, foram grandemente desconsiderados.

Este trabalho propôs-se, exatamente, a recuperar a trajetória de experiências em políticas culturais no município de São Paulo, buscando acrescentar uma das contribuições possíveis que a formação em arquitetura e urbanismo pode trazer para o assunto, a abordagem territorial. Partiu-se da afirmação de uma “indissociabilidade entre cultura e território” enquanto base para elaboração, mas, também, para compreensão das políticas culturais, particularmente no nível municipal (ALBINATI, 2009, p. 76). Em outros termos, considerou-se que existe uma “dimensão territorial da cultura”, expressão utilizada por Raquel Rolnik (2016), desenvolvida posteriormente em artigo de Daniela Sandler (2018) no qual se adiciona o paralelo da “cultura como urbanismo”, na intenção de ampliar o campo discursivo do urbanismo para incluir as expressões de novos personagens que aumentaram sua agência política sobre o espaço urbano nos últimos anos, especialmente por meio da cultura.

Existe uma grande variedade de agentes em política cultural na cidade de São Paulo. Sendo a maior e mais rica capital do país, concentram-se nela muitos equipamentos públicos de cultura, especialmente municipais e estaduais, mas também alguns federais. As leis de incentivo à cultura dos três níveis federativos têm na cidade uma grande parcela dos projetos beneficiados. No setor privado há também grandes museus, espaços e instituições culturais em geral, além de uma série de institutos e fundações empresariais. Incluindo as organizações da sociedade civil, a enumeração iria longe. A atuação desses agentes muitas vezes se desenvolve de maneira complementar, portanto uma compreensão realmente efetiva das políticas culturais na cidade demandaria um estudo aprofundado do modo como se dão essas complementaridades e as sobreposições na composição geral. Na impossibilidade de abarcar neste trabalho todo esse universo mencionado, optou-se aqui por restringir a análise às políticas desenvolvidas pelo órgão municipal de cultura, nas diversas denominações que teve ao longo do tempo. Na política cultural pública, o município é o nível federativo mais propício para as discussões e análises territoriais, por sua proximidade com os processos e efeitos das ações promovidas.

Temporalmente, adotou-se como ponto de partida para a recuperação dessa trajetória a experiência do Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo, criado em 1935 sob a direção de Mário de Andrade, por ser recorrente sua menção como marco inicial das políticas culturais tanto no município quanto no país. Na outra ponta, o calor dos acontecimentos alimentou o desejo de se estender a análise até o momento atual. Aquele processo de esvaziamento foi coroado por uma pandemia que, além de ter provocado a trágica perda de inúmeras vidas – montante agravado por decisões políticas em nosso país –, também afetou duramente o campo cultural. Nesse cenário surgiu a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, construída para socorrer esse campo em suspensão, mas, no âmbito municipal, repetidamente perdeu-se a chance de utilização de muitos dos mecanismos das políticas culturais de anos recentes, as quais teriam feito os recursos chegarem mais facilmente àqueles que mais precisa-

vam, geralmente em situação informal e distante da política pública. No entanto, na interpretação do que parece ter sido o fechamento de um ciclo de caráter progressista que durou até 2016, tanto na política nacional quanto na municipal, somada ao cuidado de manter certo distanciamento temporal mínimo, situou-se nesse ponto o limite temporal do recorte para o trabalho.

O primeiro passo do trabalho foi sistematizar a sucessão das direções do órgão municipal de cultura, como instrumento de apoio na pesquisa das políticas desenvolvidas em cada período. O resultado disso foi incluído em anexo ao final deste trabalho, mas, apesar da obtenção de informações sobre todo o recorte temporal, foram incluídas somente aquelas para o período entre 1975 e 2016, a porção para a qual surgiram fontes confiáveis e precisas sobre o início e término de cada gestão. Com base nessas informações, foram compilados e analisados textos oficiais, leis, balanços, livros, teses e artigos sobre as políticas culturais desenvolvidas em cada gestão, ao menos daquelas sobre as quais se encontrou algo. Buscaram-se ainda mapas que tivessem sido produzidos sobre as diferentes políticas, elaborando novos onde foi útil e possível.

Como instrumento de análise para as políticas estudadas, adotou-se o método de buscar compreender, de acordo com a pertinência para o tipo de política em cada caso, qual era a noção de cultura incorporada, quem se entendia como público-alvo da política e em que condição surgia – seja de receptor, criador cultural e/ou sujeito da construção da própria política –, além do modelo de política adotado. Essas dimensões foram então utilizadas para compreender a abordagem territorial proposta e gerada por cada política, com o apoio de mapas não na intenção de compilar onde tudo foi feito, mas para explicitar uma determinada lógica territorial envolvida. Após essa breve introdução, o texto se estrutura na seguinte ordem:

No capítulo 1, apresentam-se os três conceitos principais mobilizados no trabalho, ou seja, elaboram-se as definições e significados de política cultural, cultura e território. Desse ponto em diante, os capítulos foram associados a períodos delimitados por algum momento em que se percebeu um tipo de transformação maior na forma de atuação, seja pelo olhar do autor ou pela maneira com que foram tratados pela bibliografia. Aplicou-se em cada etapa o método de análise descrito às políticas culturais destacadas no caminho, buscando analisar a abordagem territorial adotada quando se encontrou o material disponível para tal. A divisão se fez da seguinte maneira:

O capítulo 2, temporalmente mais curto, trata da criação do primeiro órgão municipal de cultura na cidade, o Departamento de Cultura e Recreação, e dos 3 densos anos em que foi dirigido por Mário de Andrade, até 1938, abordando mais a fundo o caso da política dos Parques Infantis. No capítulo 3 apresenta-se a maneira pela qual a bibliografia da política cultural municipal trata um longo período, de quase 40 anos, após a saída de Andrade do órgão de cultura – um período de “ausência” –, e mostram-se os caminhos possíveis para fundamentar essa afirmação ou encontrar elementos de contraponto a essa ideia, como se tentou

fazer com o caso do Convênio Escolar. No capítulo 4, explorou-se a criação da Secretaria Municipal de Cultura em 1975, no contexto de um aceno cooptador do regime militar para o campo cultural, bem como seu processo de implementação e um breve estudo de caso do Projeto Periferia e do discurso nele envolvido, com breves passagens sobre algumas gestões seguintes para as quais não se encontrou muito material. Mesmo que a redemocratização seja habitualmente associada ao ano de 1985, o capítulo 5 adota como momento de transição a data de promulgação da Constituição Federal de 1988, na qual se afirmou uma série de importantes direitos culturais e suas garantias, muitos dos quais apareceram na Política da Cidadania Cultural no ano seguinte, consolidada como certa referência na política cultural paulistana. Nesse trecho, direcionou-se um olhar mais atento para a criação das Casas de Cultura, encerrando o bloco com a criação e auge da lei municipal de incentivo à cultura em uma política de eventos. O capítulo 6 trata do século XXI, os anos recentes, que parecem ter composto um ciclo progressista no qual houve uma série de avanços em diversas dimensões das políticas culturais, com mais continuidades do que rupturas em vários dos programas criados, tendo sido abordados os Centros Educacionais Unificados, o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), a Virada Cultural, o Carnaval de Rua e a Lei de Fomento à Cultura da Periferia.

No decorrer do desenvolvimento dos temas apresentam-se as análises, que ao final serão retomadas na tentativa de compreender qual é essa trajetória da “dimensão territorial da cultura” atravessando as políticas culturais municipais em São Paulo, desde seu marco fundante até os últimos momentos do ciclo progressista do início do século XXI.

# 1. CONCEITOS ESSENCIAIS

Antes de dar início à análise da forma pela qual as políticas culturais municipais em São Paulo historicamente lidaram com diferentes concepções de cultura, de público e de agentes culturais produzindo respectivas abordagens territoriais, entende-se necessário apresentar conceitualmente alguns temas básicos. Constituem essas noções-base a política cultural, a cultura e o território.

## 1.1 Política cultural

O objeto de estudo básico deste trabalho é o conjunto das políticas culturais implementadas pelo órgão público municipal de cultura em São Paulo, nas diversas denominações que teve. Dessa forma, sem deixar de reconhecer que a política cultural pode ser feita por diversos agentes além do Estado, o ponto de partida para delimitar os termos em que se desenvolverá este estudo é o da política pública, que entre outras formas pode se apresentar resumidamente como um “conjunto de ações e programas que se articulam em torno de diretrizes específicas e que são estabelecidos pelo Estado em algum de seus níveis de governo” (SÃO PAULO, 2016b, p. 9).

Construindo o campo a partir dessa fundação, vê-se a peculiaridade da política cultural enquanto política pública como, dentre esses conjuntos de ações e programas, aqueles que têm por objetivo “satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 313). Teixeira Coelho afirma também que essas intervenções poderiam ser instrumentos normativos regendo a atuação do Estado e de outros agentes ou então da ação cultural direta, abrangendo desde o fornecimento de infraestrutura para as manifestações culturais até diversas formas de apoio.

Aquelas que se designam por necessidades culturais foram consideradas por alguns autores como partes das necessidades básicas naturais e, por outros, como decorrentes de processos educacionais, portanto adquiridas e não inerentes. Uma interpretação aponta a origem dessa noção junto ao que seria um possível marco inicial da política cultural, no moralismo público da Revolução Francesa (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 298-300), constituindo-se como uma reelaboração do desejo, este privado e subjetivo, em necessidade, esta objetiva e oriunda da dimensão pública do cidadão. Nessa condição as necessidades culturais teriam passado a ser objeto dos legisladores, na busca por quantificá-las e atendê-las, geralmente com uma postura missionária.

Além da ação desses para a satisfação de tais necessidades como objetivo, Néstor Gar-

cia Canclini (2001, p. 65-66) em seu verbete sobre políticas culturais adiciona a ideia de um direcionamento do desenvolvimento simbólico e respaldo de determinada ordem ou rumo de transformação social. Canclini aponta também a urgência em ampliar essa escala de atuação para responder aos desafios da transnacionalidade dos atuais processos simbólicos e materiais, dado que as políticas culturais tendem a ser pensadas em âmbito nacional.

O marco histórico de criação da categoria de políticas culturais varia entre autores. Além daquele posto por Teixeira Coelho, frequentemente se aponta a criação do Ministério dos Assuntos Culturais na França em 1959, por ter gerado “repartições intelectuais, recortes administrativos e repertórios de ação que continuam em funcionamento” (URFALINO, 2015, p. 263). Por vezes se menciona, também, o Conselho de Artes instituído na Inglaterra em 1946 (DURAND, 2001, p. 70). No Brasil, enquanto Márcio Souza (2000) afirma que o marco teria sido no Segundo Império com o mecenato de Pedro II, Albino Rubim (2006, p. 102) considera essa experiência como insuficiente frente aos critérios das políticas culturais, indicando em seu lugar os experimentos institucionais do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo na gestão de Mário de Andrade (1935-1938) e da gestão de Gustavo Capanema (1934-1945) no Ministério da Educação e Saúde.

## 1.2 Cultura

Se assumirmos então a política cultural, quando desenvolvida pelo Estado, como aquelas entre as normas e ações das políticas públicas que têm como objetivo atender as necessidades culturais de uma população (TEIXEIRA COELHO, 2012), resta entender o substrato dessa necessidade. A ideia de cultura teve significados diversos em diferentes contextos histórico-espaciais, encontrando-se atualmente em recorrentes impasses num oscilar “entre uma noção de cultura debilitantemente ampla e outra desconfortavelmente rígida” (EAGLETON, 2011, p. 51). Em *A ideia de Cultura*, Terry Eagleton (2011) se debruça sobre esses impasses, recuperando a trajetória do termo cultura desde suas raízes etimológicas ligadas ao latino *colere*. Nessa origem, poderia significar tanto habitar quanto adorar, proteger e cultivar. Dos primeiros derivariam *colônia* e *culto*, enquanto no último estaria a noção associada ao cultivo agrícola e a lavoura, ao cuidado deliberado daqueles potenciais preexistentes na natureza. Posteriormente, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a esse cultivo da lavoura seria somada uma ideia mais espiritual, do cultivo mental e das capacidades humanas, chegando à cultura das narrativas iluministas universais do desenvolvimento humano (WILLIAMS, 2007, p. 118).

Em meados do século XVIII passou a fazer parte do idioma francês a *civilisation* como substantivo que, assimilado à cultura, se referia às narrativas iluministas universalizantes e lineares do desenvolvimento humano, rejeitando todos os particularismos culturais alheios como “apegos regressivos que nos impediam de ingressar em nossa cidadania do mundo” (EAGLETON, 2011, p. 48), por sua vez moldada a partir de suas próprias peculiaridades

européias ocidentais. No alemão, *kultur* entrou no vocabulário da virada para o século XIX como antônimo da noção francesa para civilização, aglutinando linhas de pensamento críticas do capitalismo industrial e de sua postura imperialista. Com as transformações desencadeadas pela industrialização, essa ideia de cultura seria mobilizada em uma reação romântica, idealizando os bolsões de culturas tradicionais ainda não corrompidas pela modernização, primeiro em seus próprios países, inaugurando a ideia de “cultura popular” (WILLIAMS, 2007, p. 120), depois em relação às culturas dos países colonizados, de forma que “a origem da ideia de cultura como um modo de vida característico, então, está estreitamente ligada a um pendor romântico anticolonialista por sociedades ‘exóticas’ subjugadas” (EAGLETON, 2011, p. 24).

Com o desenvolvimento da antropologia na passagem para o século XX, o olhar científico daqueles oriundos da “civilização” para o “outro” pôde enfatizar seu lugar pretensamente neutro, consciente e de valor normativo como sujeito da ciência. Enquanto isso, só aquelas outras culturas pré-modernas, postas como objetos inconscientes e de valor descritivo, sempre medidas pelas ausências frente à norma da civilização, seriam modos de vida, ou seja, culturais. Essa oposição entre a civilização e os modos de vida, oriunda da autoimagem neutra do Ocidente, se sustentaria pela crença moderna em sua racionalidade como a transcendência do universal sobre todos os particularismos, pois:

Definir o próprio mundo da vida como uma cultura é arriscar-se a relativizá-la. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares. (EAGLETON, 2011, p. 43)

Essa estrutura hierárquica da cultura ocidental autoproclamada como civilização, adotando a visão antropológica da cultura como “modos de vida” para as demais, entrou em grande crise à medida que, principalmente a partir da década de 1960, começaram a se abrir brechas por onde esse lugar da racionalidade neutra e universal do ocidental, com suas formas de existir, pôde também ser posto no lugar de objeto de estudo relativizável, somando-se ao rol de modos de vida e culturas. Com o estabelecimento do impasse, o lugar seguro da civilização enquanto lastro legitimador do modo de vida ocidental não tinha mais aquela universalidade desterritorializada de onde derivava sua autoridade. Sem que o modo de vida pudesse ocupar esse lugar quando a cultura se tornou campo de batalha (EAGLETON, 2011, p. 61), de lutas que vão desde os nacionalismos revolucionários anticoloniais, pautas feministas, antirracistas e LGBTQI+, o lastro hierarquizante assentou-se em outro lugar.

Conforme se constituiu uma vertente da compreensão antropológica de cultura como modos de vida, a reação conservadora ocidental a essa relativização da pretensão universal de seu modo de vida deslocou a ideia de cultura, da civilização para o conjunto das “grandes obras” artísticas, aquelas dos “clássicos” que remetem a algum “valor geral da humanidade” mesmo que na prática compilem quase exclusivamente a porção consagrada da produção europeia. É importante ressaltar que essas expressões culturais, mesmo que sejam instrumen-

talizadas de tal forma, em termos de conteúdo não são necessariamente reacionárias, assim como nem toda cultura popular seria progressista (EAGLETON, 2011, p. 79).

Nesse cenário de guerras culturais contemporâneas, vemos o multiculturalismo como ideologia das democracias liberais ocidentais (VARELLA, 2014, p. 49), reeditando aquela neutralidade desterritorializada da cultura como civilização, agora não como régua normativa sobre as demais culturas, mas como infraestrutura cultural. Dessa maneira o projeto cultural ocidental tenta novamente parecer neutro, desta vez ao apresentar-se como base, palco e conjunto de “boas práticas”, nas quais as porções das culturas dos demais, essas tidas como “identitárias” e diversas, poderiam performar aquelas porções de si que não entrem em conflito com as premissas dessa infraestrutura (EAGLETON, 2011, p. 71). Paulo Herkenhoff (2017), crítico de arte e gestor cultural, na série de encontros “Dirigentes Culturais” do Instituto de Estudos Avançados da USP, fez a crítica dessa ideologia do campo progressista ocidental na medida em que sua defesa da diversidade estaria baseada na ideia de tolerância ou convivência entre as identidades como pacotes selados e absolutos, sem reconhecimento da medida em que teriam historicamente se influenciado e da possível abertura para as trocas culturais e sobreposições que complexificam esse cenário. Como alternativa a esse caminho do multiculturalismo e ao das reações nacionalistas, Néstor García Canclini propõe que se vá na direção das hibridações e das culturas híbridas, de se criarem sistemas que incorporem e processem a simultaneidade dos múltiplos e instáveis regimes de pertença aos quais estamos ligados e, sem ignorar os conflitos que surgem, que possa haver uma apropriação democrática desses processos interculturais, não apenas sujeição passiva:

A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As possibilidades de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas (...)  
(CANCLINI, 2011, p. XXVI)

Essas disputas contemporâneas inevitavelmente emergem nos processos das políticas culturais em diversos momentos, mas nesse campo, enquanto ramo das políticas públicas, existem as contingências de seguir os ritos administrativos do Estado, devendo então operar eficientemente com a linguagem e o ordenamento jurídicos. Sem reduzir o mérito e a importância das múltiplas dimensões da cultura discutidas nos meios acadêmicos, artísticos e da imprensa, é necessário pontuar que as políticas culturais dependem de uma definição de outro caráter (DURAND, 2001, p. 66). Ainda que esse caldo das ideias de cultura seja o que vai informar a política pública sobre as necessidades culturais de uma população, tal delimitação precisa levar em conta as restrições peculiares da linguagem dos operadores do direito em diversas etapas da política pública, além de ter clareza suficiente para informar a atuação dos gestores públicos em sua implementação. Nessas discussões para definir cultura nas políticas públicas e, portanto, também na lei, as dimensões mais mobilizadas são, talvez, aquelas sim-

plificadas nas dimensões sociológica e antropológica de cultura. A dimensão antropológica é a mais ampla, pois diz respeito aos diversos modos de vida, formas de elaboração simbólica do mundo, costumes e práticas, contemplando, no limite, tudo que é criado ou elaborado pelo ser humano, material e imaterialmente. A dimensão sociológica estaria mais restrita àquilo que se costuma referenciar no senso comum como “campo cultural”, dizendo respeito a todo um rol de instituições, mecanismos e profissionais especializados em atividades de estímulo à produção, à difusão e ao consumo de bens simbólicos que, na prática, são as expressões artísticas, da cultura como belas-artes. Isaura Botelho (2001, p. 75), escrevendo sobre a frequente oposição entre essas dimensões nos discursos políticos, sendo a cultura em sentido antropológico mais nobre para esses efeitos por ser a que contempla todos os grupos sociais e carrega uma aura democrática, se coloca contrária a tal oposição. Para a autora, são dimensões igualmente importantes e que exigem abordagens diversas. Enquanto a dimensão sociológica, do campo institucional das artes, seria aquela mais facilmente abordada pelos mecanismos da política cultural, justamente por sua institucionalização e concretude, a atuação sobre a dimensão antropológica demandaria uma articulação multisetorial para que se obtivessem resultados nessa esfera dos modos de vida e expressões culturais em sentido amplo. Essa articulação, no caso de municípios, necessita então que a temática cultural seja considerada um tema importante pela gestão do momento para que se possam implementar políticas intersecretariais atravessadas pela agenda cultural e que consigam incidir sobre o reconhecimento e valorização dos diversos agrupamentos sociais e seus modos de vida.

### **1.3 Território**

As políticas culturais, por mais abstratas que possam parecer nos textos oficiais de proposição, se traduzem direta ou indiretamente em ações concretas no mundo real, onde tanto os decisores políticos quanto as intervenções e seu público-alvo – seja na condição de receptor ou criador – existem em pontos específicos da superfície terrestre. É a partir dessa afirmação, somada ao reconhecimento de que tal espaço não é homogêneo – seja na desigualdade das condições materiais seja nas diferentes culturas e subjetividades que ali habitam e se sobrepõem em níveis outros –, que se entende o território como um elemento chave de uma política cultural, devendo então ser brevemente explorado como conceito antes de buscarmos entender como foi e tem sido abordado.

A noção de território aparece como um dos elementos constitutivos dos Estados-nação modernos, como uma delimitação espacial dentro da qual se daria o exercício da soberania dessa estrutura política. Nos manuais de Teoria do Direito e Teoria Geral do Estado, passagem obrigatória na formação jurídica, território segue sendo apresentado como esse importante elemento da arquitetura jurídica dos Estados. Em seu manual, Dalmo Dallari apresentou uma série de interpretações dadas por juristas para o território no direito, desde a ideia de componente do Estado até a de que seria o “espaço ao qual se circunscreve a validade

da ordem jurídica estatal” (DALLARI, 1998, p. 74). Após realizar um panorama das interpretações existentes, Dallari sintetizou três conclusões sobre a abordagem jurídica do território que escapariam às divergências (DALLARI, 1991, p. 76):

- a) Não existe Estado sem território (...)
- b) O território estabelece a delimitação da ação soberana do Estado (...)
- c) Além de ser elemento constitutivo necessário, o território, sendo o âmbito de ação soberana do Estado, é objeto de direitos deste, considerado no seu conjunto. Assim é que, caso haja interesse do povo, o Estado pode até alienar uma parte do território, como pode também, em circunstâncias especiais, usar o território sem qualquer limitação, até mesmo em prejuízo dos direitos de particulares sobre porções determinadas.

Essa definição ligada à teoria jurídica do Estado aparece de maneira semelhante, como espaço de governança, na definição mais clássica de território no *Dicionário de Políticas Públicas* (DI GIOVANNI; NOGUEIRA, 2018, p. 998). O mesmo verbete aponta o desenvolvimento do tema em discussões contemporâneas que incorporaram, a esse árido espaço unidimensional da jurisdição, as relações sociais e a maneira com que criam e produzem diferentes estruturas materiais e imateriais, físicas e simbólicas nos territórios, além de serem também produzidas por essas mesmas estruturas. Essa nova dimensão seria a das territorialidades, enquanto propriedades do território em que estariam expressas diferentes conformações de relações de poder, modos de vida e estruturas simbólicas. Dentro desse espaço rígido da governança estariam sobrepostas diversas territorialidades produzidas pelos diversos atores sociais como Estado, empresas, instituições religiosas, associações civis, sindicatos, partidos e movimentos em um arranjo que poderia ser chamado de multiterritorialidade. Levadas ao campo da cultura, as territorialidades enquanto expressões próprias da elaboração identitária de diversos grupos, tendo se originado em determinados territórios, podem também passar a ser performadas em outros territórios, gerando novas territorialidades – como aquelas de migrantes que trazem consigo costumes de seus locais de origem, que passam então a conviver e interagir com outros arranjos.

Deste ponto, podemos trazer a discussão para o campo específico das políticas culturais, em que Teixeira Coelho apresenta o território como “um dos determinantes essenciais da identidade cultural” (2012, p. 353). Em seu verbete para “território”, aponta que este seria, do ponto de vista da política cultural, uma construção simbólica gerada pela inserção física direta de indivíduos e grupos ali nascidos ou residentes por um tempo suficiente para estabelecer relações de convivência com a área e demais ocupantes, ou, em outros termos, pelas territorialidades ali conformadas e performadas. Mariana Albinati, no artigo “O território nas políticas culturais para as cidades” (2009, p. 76), chama atenção para a dificuldade histórica de planejadores estatais em conceber políticas e espaços públicos que levassem em consideração os territórios em todas as suas territorialidades sobrepostas, frequentemente impondo

lógicas externas de forma a resultar em políticas inócuas ou mesmo autoritárias quanto à concepção cultural e territorial.

É então com esses conceitos em mente que podemos nos debruçar sobre como as políticas culturais municipais de São Paulo historicamente lidaram com a questão do território e suas territorialidades.

## 2. CULTURA NO PROJETO POLÍTICO PAULISTA (1935-1938)

### 2.1 O Departamento de Cultura e Recreação

O ponto inicial para a discussão sobre a trajetória das políticas culturais realizadas na cidade de São Paulo é, inevitavelmente, o Departamento de Cultura e Recreação (DC). Criado na década de 1930, em uma conjuntura que deu ao órgão e seu primeiro diretor, Mário de Andrade, uma grande margem de ação, as realizações de seus primeiros anos marcaram uma tradição que tem ecoado de forma intermitente por quase um século nos discursos e práticas das gestões públicas da cultura, na cidade e mesmo no país.

Em 1935 foi assinado pelo prefeito Fábio Prado o Ato nº 861, criando na cidade de São Paulo o Departamento de Cultura e Recreação. A municipalidade já havia instituído alguns equipamentos ligados à cultura antes do Departamento, como o Theatro Municipal (1911), iniciativa da Câmara em que se pode apontar a inserção da cultura na agenda pública, ainda em uma perspectiva bastante eurocêntrica e restrita às belas-artes (PEREIRA, 2005, p. 4), ou a Biblioteca Municipal (1925), e mesmo o primeiro Parque Infantil (1931), mas é a integração destes em um projeto estruturado que torna o Departamento pioneiro nas políticas culturais. Pode-se questionar, no entanto – e aqui é importante retomar o quanto a amplitude da noção de cultura adotada resulta em diferentes tipos de política cultural –, que sua atuação não seria exclusivamente cultural. Dependendo da interpretação, o Departamento de Cultura pode ser descrito como um misto integrado do que seria hoje uma secretaria municipal de cultura, sim, mas também de educação, saúde, planejamento, esporte, lazer e mesmo assistência social. A origem de sua articulação pode ser situada nos anos seguintes às movimentações modernistas da Semana de 22, quando um grupo de intelectuais de São Paulo reunia-se com frequência discutindo as perspectivas para o desenvolvimento da arte e da cultura no país. Entre essas pessoas estavam Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e Paulo Duarte, cuja filiação política abriria a oportunidade para que tais discussões se tornassem institucionalidade.

Duarte era membro do Partido Democrático, que romperia com parte da elite paulista para compor a aliança política que levou Getúlio Vargas ao poder na Revolução de 30, deflagrada após o Partido Republicano Paulista violar a “política do café com leite”, em que revezaria o poder com um candidato mineiro. Desde então o Partido Democrático teve suas expectativas quanto ao novo regime frustradas e se reaproximara do Partido Republicano Paulista no processo da Revolução Constitucionalista de 1932, tendo se tornado o Partido Constitucionalista em 1934. No reassentamento político seguido ao conflito, esse partido constituiu um novo foco de oposição, com Armando de Salles Oliveira no cargo de inter-

ventor e depois governador do estado de São Paulo (1933-1936). Nesse momento Salles capitaneava um projeto político paulista que se organizava com a pretensão de concorrer contra Getúlio Vargas na eleição presidencial prevista para o início de 1938. Em 1934, Fábio Prado foi escolhido por Salles como prefeito de São Paulo. Paulo Duarte foi nomeado chefe de gabinete de Prado, e dessa forma abriu-se um canal para que todas aquelas formulações e planos para a cultura brasileira pelos intelectuais ligados ao modernismo encontrassem suas bases materiais de realização.

A preocupação dos modernistas com a constituição de uma brasilidade e uma “cultura brasileira” formou um par fortuito com o grupo político que buscava constituir sua chapa para concorrer no âmbito nacional, de forma que Paulo Duarte pôde articular essa ponte com o prefeito. Mário de Andrade foi convidado para colaborar no projeto para um órgão municipal de cultura, o Departamento de Cultura e Recreação, que seria um laboratório de experimentação institucional para um futuro Instituto Paulista de Cultura e, posteriormente, um Instituto Nacional de Cultura, no caso de uma vitória de Armando de Salles Oliveira na eleição seguinte (BOMENY, 2012, p. 77). Dentro desse projeto político paulista em sua reorganização após o conflito de 1932, uma tríade de novas instituições dividiria as funções do reerguimento do estado pela hegemonia cultural (ABDANUR, 1992, p. 158). A Escola Livre de Sociologia e Política (1933), atual FESPSP, seria responsável pela formação de burocratas para um serviço público moderno. A Universidade de São Paulo (1934) ficaria encarregada da formação da elite intelectual responsável pelo sistema de educação e por aconselhar a elite política. Finalmente, ao Departamento de Cultura e Recreação (1935) caberia a missão do “aprimoramento cultural do povo”.

O Ato nº 861, marco jurídico que criou o departamento, inseriu os esparsos equipamentos culturais existentes, como o Arquivo Histórico, a Biblioteca Municipal, o Theatro Municipal e o Parque Infantil Pedro II, em uma política cultural integrada, com diretrizes e objetivos explícitos. O primeiro, de “estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural” (SÃO PAULO, 1935, p. 229), pode ser entendido como o objetivo condutor que atravessa os outros, mais particularizados. Estes indicaram desde a promoção de “espetáculos de arte”, especificando o canto, música, teatro e cinema; uma rádio difusora educativa para o “aperfeiçoamento e extensão da cultura”; criar e gerir bibliotecas; criar e gerir parques infantis e os espaços esportivos da cidade; fiscalizar as instituições recreativas e os divertimentos públicos; e finalmente, guardar, restaurar e publicar documentos, material e dados que facilitassem estudos referentes a São Paulo.

Como a política pública está sempre sujeita às contingências e brechas da linguagem jurídica, a dimensão das realizações que o Departamento de Cultura viria a conseguir nos poucos anos em que esteve sob a direção de Mário de Andrade se deve, em parte, à oportunidade que surgiu com a Constituição de 1934. O artigo 156 estabelecia que os municípios deveriam aplicar ao menos 10% de seu orçamento em seus “sistemas educativos”, expressão que, no entanto, na visão atual dificilmente descreveria o escopo de atuação do DC. Ao mes-

mo tempo, o artigo 148 colocava como dever estatal de todos os níveis federativos o apoio às ciências, artes, letras e “cultura em geral”, além da proteção do patrimônio histórico e artístico do país. A interpretação adotada, como conta o próprio Mário de Andrade (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 62), foi de que o governo do estado já mantinha diversas instituições escolares na capital, e, para evitar sobreposições de competências, deixou-se para esse ente os “sistemas educativos estritamente pedagógicos”, liberando o município para desenvolver seus sistemas educativos em uma concepção bastante ampla de educação e permitindo que a finalidade do Departamento fosse, com 10% do orçamento municipal, “cultural e não propriamente pedagógica”.

A estrutura administrativa inicial do Departamento continha inicialmente quatro divisões: Bibliotecas; Educação e Recreios; Documentação histórica e Social; e Expansão Cultural. Em 1936 adicionou-se a Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos. A Divisão de Bibliotecas começou com o plano de construir uma nova sede para a biblioteca central, inaugurando em 1942 o edifício em estilo art déco projetado por Jacques Pilon para a atual Biblioteca Mário de Andrade. Além disso, propunha-se a criação de bibliotecas infantis, bibliotecas de bairro, um curso de biblioteconomia levado adiante pela FESPSP e as bibliotecas circulantes. Esta última ideia foi desenvolvida com um chassi de caminhonete adaptado e doado pela Ford para levar a Biblioteca Circulante para espaços públicos de praças e parques, indo “em busca de seu público onde este estiver”, “dando assim ao farniente uma orientação cultural” (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 20), instaurando uma dessas tradições que vão e vem na política cultural da cidade. A Divisão de Educação e Recreio cuidava dos parques infantis, do estádio municipal, dos campos de atletismo e espaços esportivos. A Divisão de Documentação Histórica e Social realizava levantamentos de dados e análises sobre diversas dimensões da situação do município, divulgando-os na Revista do Arquivo Municipal junto a documentos antigos da cidade e artigos sobre a própria atuação do Departamento de Cultura. A Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos cuidaria da promoção e divulgação de divertimentos ligados à tradição nacional.

A Divisão de Expansão Cultural, cuja direção Mário acumulava junto à do próprio Departamento de Cultura, desenvolveu uma série de iniciativas nos primeiros 3 anos do órgão (ABDANUR, 1994, p. 267). No campo musical criaram-se a Orquestra Municipal, os Corais Paulistano e Popular, um trio e um quarteto de cordas, levando os concertos e apresentações ao Theatro Municipal e outros espaços. Os discos das produções já podiam constar no acervo da recém-criada Discoteca Pública Municipal, que buscava tornar-se centro de referência para a constituição de uma brasilidade musical (MOYA, 2011), procurando e guardando gravações das expressões musicais brasileiras populares e eruditas, além de eruditas internacionais.

A Discoteca estava prevista como parte da Rádio Escola, uma das maiores empreitadas pretendidas pelo DC para constituir um grande canal de comunicação com a população, espalhando um sistema de radiodifusão por praças e espaços públicos, impondo aos passantes

as manifestações musicais eruditas e populares escolhidas dentre os grupos já mencionados e o acervo da discoteca, incluindo também cursos e palestras. Esse grande maquinário para formação cultural e do gosto musical, com tons autoritários, seria irradiado para as cidades do interior do estado (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 89), reforçando a ideia do Departamento como um farol de ambições mais amplas dentro do projeto político paulista. Entretanto, mesmo na capital não chegou a ser implantado, tendo surgido apenas a Discoteca Pública Municipal. Essa Divisão foi responsável ainda pela criação de cursos de etnografia que formaram quadros técnicos capazes de registrar as manifestações culturais do Brasil, lançando então seus esforços de registro para além dos limites municipais, como foi o caso da viagem de Claude e Dina Lévi-Strauss ao Mato Grosso (1935-1936), origem do livro *Tristes Trópicos*, e da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938). A Missão enviou uma equipe ao Nordeste, munida de moderno equipamento para filmagens e gravações das expressões culturais encontradas, constituindo um importante acervo posteriormente organizado e disponibilizado graças ao grande esforço de Oneyda Alvarenga na Discoteca Pública, que hoje carrega seu nome como homenagem.

A atuação da Divisão de Expansão Cultural, como a própria escolha de seu nome sugere, encarnava um princípio que de certa forma perpassava toda a atuação do Departamento, que hoje podemos associar à ideia de democratização cultural. Antes de apresentar esse conceito, vale atentar para uma fala de Mário de Andrade que indica bem essa noção:

“Há que forçar um maior entendimento mútuo, um nivelamento geral da cultura que sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividades o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de mais luz. Tarefa que compete aos governos.” (ANDRADE apud DUARTE, 1977)

Vê-se nesse trecho uma disposição recorrente nas políticas culturais, remetendo à noção de democratização cultural, que Teixeira Coelho (2012, p. 162) descreve em seu sentido mais comum como a “popularização das chamadas artes eruditas”. Esse pensamento carrega muitas vezes outro como postulado, de que existe um conjunto de manifestações culturais que são tidas como legítimas, geralmente aquelas produzidas no seio das classes dominantes, e das quais grandes segmentos da população estariam quase totalmente excluídos, cabendo então aos “missionários” bem-intencionados ampliar o acesso a elas. O autor mencionado elabora ainda esse tipo de disposição na política cultural como portadora de uma premissa, de que existiria um “núcleo cultural positivo”, assumido como superior e sendo restrito a poucos, que então teria seu acesso ampliado para mais pessoas, mas na condição de receptores, não participantes ativos (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 314).

O termo é usado para descrever a atuação do Ministério dos Assuntos Culturais da França, conhecido por sua política de Casas de Cultura na década de 1960, as quais propu-

nham oferecer, descentralizadamente, o encontro direto, sem intermediação pedagógica, da população com as “obras capitais da humanidade” (URFALINO, 2015, p. 44), reduzindo, no entanto, essa produção humana apenas às obras consagradas do Ocidente. O Departamento de Cultura carrega em sua missão e feitos, já descritos aqui, essas “concepções iluministas de difusão da alta cultura” (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 15), remetendo às noções de cultura como civilização, mas ao mesmo tempo apresenta outra dimensão importante, de valorização de manifestações populares, que torna desconfortável categorizá-la de maneira simples junto ao que foi, por exemplo, essa experiência francesa dotada de uma visão de cultura mais restrita como as belas-artes das classes dominantes. Alguns dos modernistas empossados no Departamento, com grande destaque para Mário de Andrade, mostravam-se interessados pela cultura popular ou “folclórica” existente nos vários rincões do país, em uma compreensão mais antropológica, resultando em diversas iniciativas como as viagens de levantamento e registro dessas expressões, ainda que se possa dizer que seus critérios estavam parcialmente baseados na avaliação de quais delas teriam valor para constituir raízes dessa brasilidade moderna em construção.

No conjunto das iniciativas promovidas pelo Departamento de Cultura é possível enxergar um sistema integrado que, se por um lado buscava constituir essa identidade brasileira recolhendo material das expressões do país reelaborando-as em uma determinada cultura nacional, por outro utilizava os meios disponíveis para incuti-la na população. A articulação desses propósitos exerceu influência nas peculiaridades da abordagem territorial desse órgão municipal de cultura que pode ser depreendida de um estudo de caso dos Parques Infantis, inseridos no todo da atuação do departamento.

## **2.2 Parques Infantis e a peculiaridade territorial de um projeto nacional**

A política dos Parques Infantis, como mencionado anteriormente, foi criada na cidade de São Paulo na década de 1930, integrando educação, serviços de assistência e lazer ao ar livre, desenvolvendo um raio de atuação amplo de tal forma a torná-los recorrentes objetos de estudo tanto no campo das políticas culturais quanto nos da saúde, pedagogia e educação física, sendo considerados como a origem do sistema municipal de educação infantil, tendo sido incorporados em 1975 à rede de Escolas Municipais de Educação Infantil (DALBEN; DANAILOF, 2009, p. 169).

Sua proposta foi formulada com base em um equipamento que existia no Parque D. Pedro II desde 1931, instalado durante a gestão do prefeito Anhaia Melo com o nome “Escola de Saúde”, oferecendo terapias físicas infantis em uma parceria com a associação Cruzada Pró-Infância (KUHLMANN JR., 2019, p. 227). Somente em 1935, no entanto, o espaço passaria a chamar-se Parque Infantil Pedro II, ao ser incorporado para a criação da política dos Parques Infantis, incluída como uma das Seções da Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura. Ainda que a educação “estritamente pedagógica” tivesse ficado sob

tutela estadual, permanecia um princípio de que dentro desses 10% do orçamento municipal destinados ao Departamento de Cultura estivessem ações de cuidado e formação das crianças. Seus principais idealizadores foram Fernando de Azevedo, expoente do movimento Escola Nova que defendeu a universalização do ensino público laico e gratuito, Mário de Andrade e Nicanor Miranda, este responsável pela gestão do programa durante muitos anos.

O plano inicial, publicado na *Revista do Arquivo Municipal*, propunha o parque infantil como “educandário ao ar livre, cuja finalidade é trazer ao conhecimento da criança os elementos da vida física, moral e intelectual, sob forma exclusivamente recreativa” (MIRANDA, 1936, p. 95), trazendo como referência explícita os jardins de infância alemães (Kindergartens) e a brincadeira como princípio condutor das atividades. Por meio da criação artística, das brincadeiras e dos jogos, as instrutoras buscavam desenvolver holisticamente as capacidades e a livre expressão das crianças (BOMENY, 2012, p. 81).

Além do aspecto educativo associado ao lúdico, os parques incidiam sobre diversas outras dimensões da vida das crianças. No espírito da virada modernizante oficializada na Constituição de 1934, em que o Estado assume a “tarefa social”, os parques infantis tinham uma importante frente de assistência. Divididos nas seções médica, dentária e alimentar, os respectivos profissionais atendiam as crianças frequentadoras e ainda realizavam um processo de educação higiênica e dos cuidados de saúde. Os mesmos profissionais reportavam os dados gerais das condições das crianças para que fossem elaboradas estatísticas, analisadas e publicadas na *Revista do Arquivo Municipal* e que serviam como reflexões para os rumos das políticas. Para a realização desse conjunto de funções, a estrutura física dos parques infantis era tal que:

Cada parque possui, no mínimo, um campo gramado, um abrigo-mor, com salas de instrutores, sala de médico, chuveiros, instalações sanitárias, além de dois galpões laterais ao abrigo-mor. Várias espécies de aparelhos tais como balanços, gangorras, passos gigantes, carroeis, deslizadores, toros de equilíbrio e outros estão distribuídos pelo campo, além de um tanque de vadiar e tabuleiros de areia. (MIRANDA, 1937, apud ABDANUR, 1994, p. 268)

O espírito mobilizador da empreitada dos parques combinava esse ânimo pelo livre desenvolvimento das capacidades criativas das crianças com outras feições, próprias das instituições disciplinares, como vemos no chamado para um concurso público selecionando educadoras em que o texto informa sobre o objetivo de formação de “indivíduos normais sob todos os pontos de vista físico, intelectual, moral e social” (PEREIRA, 2005, p. 80). Estava presente a ideia de formar o cidadão “normal” em todas as suas dimensões, em oposição ao “patológico”, que ameaçaria a desagregação daquela ordem social urbana industrial que se constituía, de forma que além do condicionamento para a higiene e a saúde, buscavam prepará-los para os “hábitos da vida coletiva, convívio social, solidariedade, colaboração e bem-estar da comunidade” (VIEIRA, 1969, p. 124). Quando se aborda a formação dos cidadãos nessa perspectiva das “patologias”, tanto físicas quanto sociais, vemos algo daquele mesmo

espírito médico-higienista que animou o urbanismo em seus primórdios como campo disciplinar. Nicanor Miranda, em seus escritos sobre educação física (1945, p. 49 apud DALBEN; DANAILOF, 2009, p. 172), descrevia os parques infantis como equipamentos que, por meio dos atrativos da recreação, afastariam as crianças da experiência da rua, esta tida como local da “vivificação dos instintos antissociais” e “geradora de pequenos delinquentes”. Os parques ofereceriam em seu lugar experiências idílicas vistas como típicas das possibilidades da vida rural, tida como sadia, ainda que o tempo todo condicionadas pelas expectativas e valores da própria sociabilidade urbana moderna da qual apontavam surgirem as “patologias” que buscavam amenizar. Esse caldo diverso de expectativas fundidas no discurso modernizador é bem expresso na fala do próprio diretor do Departamento de Cultura na ocasião do aniversário de 381 anos da cidade (ITAÚ CULTURAL, 2013, p. 18):

São Paulo quer-se bonita e higiênica para que o viajante não venha mais encontrar nela, apenas sapo, gripe e solidão. Os grotões transformaram-se em jardins cortados a meio pelas avenidas e pela sombra dos viadutos. Não há mais sapo. Nos jardins encontrareis recintos fechados com instrutoras, dentistas, educadoras sanitárias dentro. São os parques infantis onde as crianças proletárias se socializam aprendendo nos brinquedos o cooperativismo e a consciência do homem social. (MÁRIO DE ANDRADE, Hora do Brasil, 25 jan. 1935)

Vemos acima a menção das “crianças proletárias”, o que nos leva ao ponto seguinte, de que a política dos Parques Infantis tinha nestas seu público-alvo. Essa opção nada tem de acidental e encaixa-se nos propósitos mais amplos tanto do projeto político paulista mencionado quanto do Departamento de Cultura, de cujas políticas os “operários e suas famílias foram os grandes destinatários” (ABDANUR, 1992, p. 159). Na origem desse interesse particular estavam as transformações sociais que ocorriam na cidade e a missão de construção de uma brasilidade assumida pelos modernistas no Departamento.

Na década de 1930, São Paulo estava em meio a um intenso processo de industrialização e expansão urbana, com a pressão social da constituição de uma classe trabalhadora industrial somada a grandes fluxos migratórios alterando as dinâmicas sociais da cidade, ainda muito provinciana. De dentro do país vinham egressos principalmente do Nordeste, e de fora chegavam imigrantes europeus constituindo bairros, principalmente operários, em que uma grande parcela da população era estrangeira. As ondas de imigração vinham trazendo havia anos todo um leque de costumes e práticas novos para a dinâmica da cidade, incluindo aqueles de organização política como das organizações de trabalhadores e movimentos grevistas, estes particularmente preocupantes para a elite paulistana fiadora do projeto do Departamento de Cultura. As práticas culturais trazidas pelos imigrantes causavam preocupação também entre os modernistas envolvidos na empreitada de constituição de uma cultura nacional, os quais enxergavam nessa diversidade um potencial elemento desagregador da nação em formação. Esse ponto, da cultura como liga essencial na construção nacional, seria

grandemente depositário daquela noção de cultura como civilização (SÃO PAULO, 2016b, p. 12), como normativa que se assume total dentro de sua jurisdição, lixando as arestas dos “particularismos” dissonantes. No Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), realizado por iniciativa do Departamento com a intenção de determinar os parâmetros de pronúncia da língua nacional para o canto e o teatro eruditos, por exemplo, falava-se sobre como a “heterogeneidade comprometeria o sentido de nação”, e defendeu-se a “busca de uma pureza que descartaria o que contrariasse o uníssono – os estrangeirismos, os artificialismos importados” (BOMENY, 2012, p. 83).

Ao tentar dissecar a concepção de cultura adotada pelo DC, pode-se encontrar uma série de complexidades. Em muito se alargara a noção desde aquela dos tempos da construção do Theatro Municipal, em que os vereadores responsáveis pela empreitada nele enxergavam um ponto focal que elevaria a “civilização” geral da cidade ao irradiar um conjunto de referenciais culturais europeus expressos desde a arquitetura até a programação. As ações do novo órgão de cultura, tendo incorporado o interesse de Mário de Andrade e outros modernistas pela constituição de uma brasilidade moderna ao mesmo tempo que lastreada em manifestações culturais populares enraizadas no país (PEREIRA, 2005, p. 166), carregavam uma noção de cultura mais ampla, de caráter antropológico, passando a contemplar expressões e modos de viver de diversos grupos sociais constitutivos do Brasil. Olhava-se para o “popular e erudito; sons e imagens, rituais e monumentos, crenças e manifestações sonoras” (BOMENY, 2012, p. 81), em um ímpeto de registrar tudo que estava sendo feito pelo país que pudesse fazer parte dessa tradição em elaboração. Mas é importante ressaltar que tal narrativa estava sendo construída com base no ponto de vista paulista e, mais especificamente, dos intelectuais e políticos ligados ao Departamento de Cultura, escolhendo quais manifestações culturais eram legítimas para essa ideia de “nacional” e ainda prevalecendo o espírito de “levar cultura ao povo” (PEREIRA, 2005, p. 67), da democratização cultural de uma cultura que tinha suas hierarquias.

A escolha do Departamento de Cultura e dos Parques Infantis, de incidir sobre a população operária da cidade, significativamente imigrante e estrangeira, estava então atrelada à missão reformista do Departamento de elevar as condições de vida da população mediante ações de assistência atravessadas pelo desenvolvimento cultural de uma brasilidade moderna, funcionando também como “instrumentos de contenção da mobilização política” (ABDANUR, 1992, p. 159), dado que nessa parcela social sobrepujam-se tensões que iam desde as basilares do conflito capital-trabalho na sociedade industrial até aquelas apontadas na presença de diversas nacionalidades. Existia entre os responsáveis do Departamento a preocupação de que os elementos e costumes de culturas estrangeiras que eram praticados por essa população imigrante operária tivessem um efeito desagregador dessa cultura nacional em construção que viam como frágil, motivo pelo qual colocou-se na ação dos parques infantis também uma expectativa de “abrasileiramento” das crianças dessas famílias. Nas palavras do diretor, almejava-se a “formação do ‘homem brasileiro’, o ser geral e coletivo, que será o único

capaz de conservar a nossa entidade nacional” (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 62).

Em meio à programação flexível, havia desde exercícios físicos, teatro, música, dança, desenho, marcenaria, modelagem, jardinagem, a edição de um jornal infantil e leitura, até a exposição dos trabalhos realizados. Nas atividades e brincadeiras organizadas nos parques pelas instrutoras eram sempre inseridas referências nacionais e “folclóricas”, no sentido da cultura popular. Aquelas mesmas expressões culturais que eram registradas nas viagens etnográficas de levantamento, como as de Mário de Andrade que na década anterior haviam originado o livro *O Turista Aprendiz* ou a Missão de Pesquisas Folclóricas que percorreu o Nordeste (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 21), apareciam como práticas lúdicas a serem performadas pelas crianças frequentadoras. Aprendiam por exemplo o bailado da Nau Catarineta ou da Marujada, festas populares com origens nas poesias cantadas sobre travessias marítimas do período colonial e ainda bastante vivas no Nordeste, sendo apresentadas pelas crianças do Parque Infantil Pedro II durante o Congresso da Língua Nacional Cantada. Mantinham um calendário de festividades relacionadas à cultura nacional, como para o bailado da Rancheira, o Cateretê e a valsa dos Arcos Floridos, danças populares de diferentes regiões do Brasil, como também para a performance da ópera *O Guarani* (VIEIRA, 1969, p. 131). Os desenhos das crianças eram de grande interesse para Mário de Andrade, que estabeleceu um procedimento no qual as crianças eram instruídas a anotarem no verso dos papéis sua nacionalidade e a dos pais, utilizando-os depois para estudos sobre as relações entre essas informações e as escolhas estéticas realizadas em uma espécie de “etnografia dos desenhos” (ITAÚ CULTURAL, 2013, p. 18).

Mesmo à arquitetura dos parques delegava-se uma missão edificante dessa brasilidade. Fernando de Azevedo, um dos formuladores da política dos parques infantis, conta como eles deveriam “respirar o espírito do país, sob cuja influência se terá de desenvolver a mentalidade das gerações descendentes de estrangeiros” (AZEVEDO, 1960, p. 319, apud DALBEN; DANAILOF, 2009, p. 171). No mesmo texto Azevedo entra em detalhes sobre as escolhas arquitetônicas resultantes desse objetivo, fazendo menção ao estilo colonial, o mesmo que era adotado pelos modernistas como matriz essencial para a constituição de uma tradição brasileira e que acabaria sendo o alvo prioritário dos esforços de preservação das primeiras décadas do órgão federal do patrimônio histórico e artístico nacional, o atual Iphan:

em nosso projeto, tivemos a preocupação de imprimir às construções, pela mão hábil de Wash Rodrigues, o cunho do estilo colonial, bem marcado nos edifícios e abrigos de telhados de telhas romanas ou de canal, de beirais fartos e pontas viradas à maneira antiga, nos alpendres acolhedores, nos portões de ferro forjado com lampião ao centro e ornado (como a voluta), nos caramanchões e pérgulas de colunas jônicas, nos repuxos e nos chafarizes arcaicos, com a água vertente dos golfinhos, e, enfim, em toda a obra arquitetônica e decoração, desde o seu conjunto homogêneo até os seus pormenores e motivos ornamentais. (AZEVEDO, 1960, p. 322, apud DALBEN; DANAILOF, 2009, p. 171)

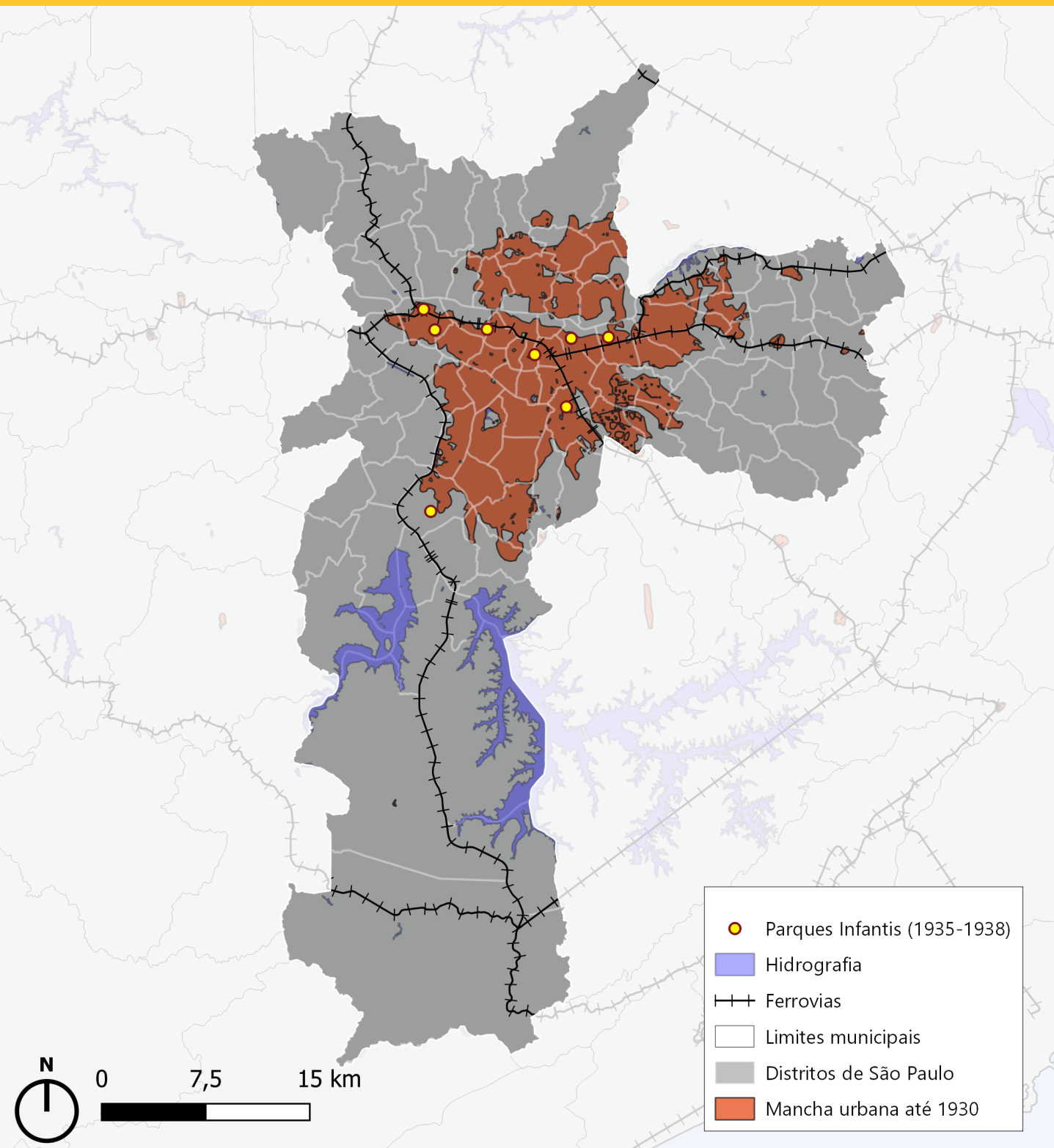
Em outro texto, Azevedo ressalta ainda que esse “caráter tradicional, tanto nas suas linhas arquitetônicas, como na decoração de seus interiores, contribuirá para manter e desenvolver o ‘sentido de brasilidade’” (AZEVEDO, 1934, p. 230, apud DALBEN; DANAILOF, 2009, p. 174).

Vemos então em múltiplas dimensões dos parques infantis a intenção de desenvolver essa cultura nacional como uma identidade total, a ser replicada em outras esferas federativas caso esse projeto político ganhasse as eleições de 1938, ao mesmo tempo que se optava por incidir sobre grupos específicos da cidade de São Paulo. Estavam focados na população operária e imigrante, não exatamente reconhecida na condição de criadores de cultura, mas como performadores dessa identidade nacional e, fossem suas origens brasileiras, possíveis fornecedores de elementos populares para comporem a tradição daquela brasilidade moderna sendo elaborada entre os intelectuais modernistas.

Com isso, tendo passado pela discussão dos princípios e da noção de cultura que orientaram a ação do Departamento de Cultura, com seu consequente direcionamento para certo público-alvo da cidade, principalmente na política dos parques infantis, podemos abordar a peculiaridade territorial que resultou dessas opções. Para entender essa abordagem territorial vamos considerar apenas os Parques Infantis criados durante a gestão de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura (1935-1938), incluindo aqueles que estavam prestes a serem inaugurados na ocasião de sua saída, momento em que se altera consideravelmente a disposição do órgão. A primeira unidade, como já foi descrito, originou de uma estrutura prévia de “Escola de Saúde” criada em 1931, mas somente em 1935 o espaço passaria a chamar-se Parque Infantil Pedro II, ao ser incorporado para a criação da política dos Parques Infantis, incluída como uma das Seções da Divisão de Educação e Recreio. Por ter sido um local anterior à elaboração da política em toda sua dimensão, seu lugar no território diz menos sobre as escolhas feitas pelo Departamento do que os implementados a seguir. Até 1938 foram inaugurados também os Parques Infantis da Lapa, do Ipiranga e de Santo Amaro, estando quase prontas unidades no Tatuapé, Barra Funda, Catumbi e Vila Romana (CALIL; PENTEADO, 2015, p. 19). Observando-os no **Mapa 1** a seguir, logo chama atenção que seu posicionamento é consideravelmente correspondente ao entorno do principal eixo ferroviário da cidade, das linhas que traziam o café produzido no interior rumo ao Porto de Santos, cruzando a cidade de oeste a leste, passando pela maioria desses parques entre a unidade da Lapa e a do Tatuapé, descendo até aquela do Ipiranga. Não por acaso, foi ao longo do eixo ferroviário que se expandiu a indústria, com muitos dos bairros operários em suas imediações. O setor técnico da Seção de Parques Infantis se encarregava de realizar “recenseamentos demográficos urbanos” (VIEIRA, 1969, p. 119) na intenção de selecionar os locais dos parques buscando, nas palavras de Paulo Duarte, chefe de gabinete da prefeitura, que fossem “todos em bairro de trabalho ou pobreza, imediações de escolas ou fábricas, enfim onde pudesse ser mais útil socialmente” (ABDANUR, 1994, p. 268). Não só se estava desenvolvendo um modelo tal que, segundo Nicanor Miranda (PEREIRA, 2005, p. 65), pudesse ser replicado

no interior paulista e “se possível, a todos os municípios do país”, como também se elaborava uma brasilidade moderna enraizada em manifestações da cultura popular. Comparando o **Mapa 1** dos parques deste período com um outro mais amplo, o **Mapa 2**, das rotas da equipe de Luiz Saia Missão de Pesquisas Folclóricas na escala do país, podemos ter a dimensão das múltiplas escalas territoriais do Departamento de Cultura. Enquanto essas expressões eram registradas em viagens como essas, de “reconhecimento” do Brasil por intelectuais modernistas, políticas como a dos Parques Infantis ativavam localmente esse material de forma lúdica com as crianças. Forjavam uma certa ideia de cultura nacional ao mesmo tempo que buscavam formar os novos cidadãos identificados com ela.

# MAPA 1: PARQUES INFANTIS DA GESTÃO MÁRIO DE ANDRADE (1935-1938)



Elaboração: própria

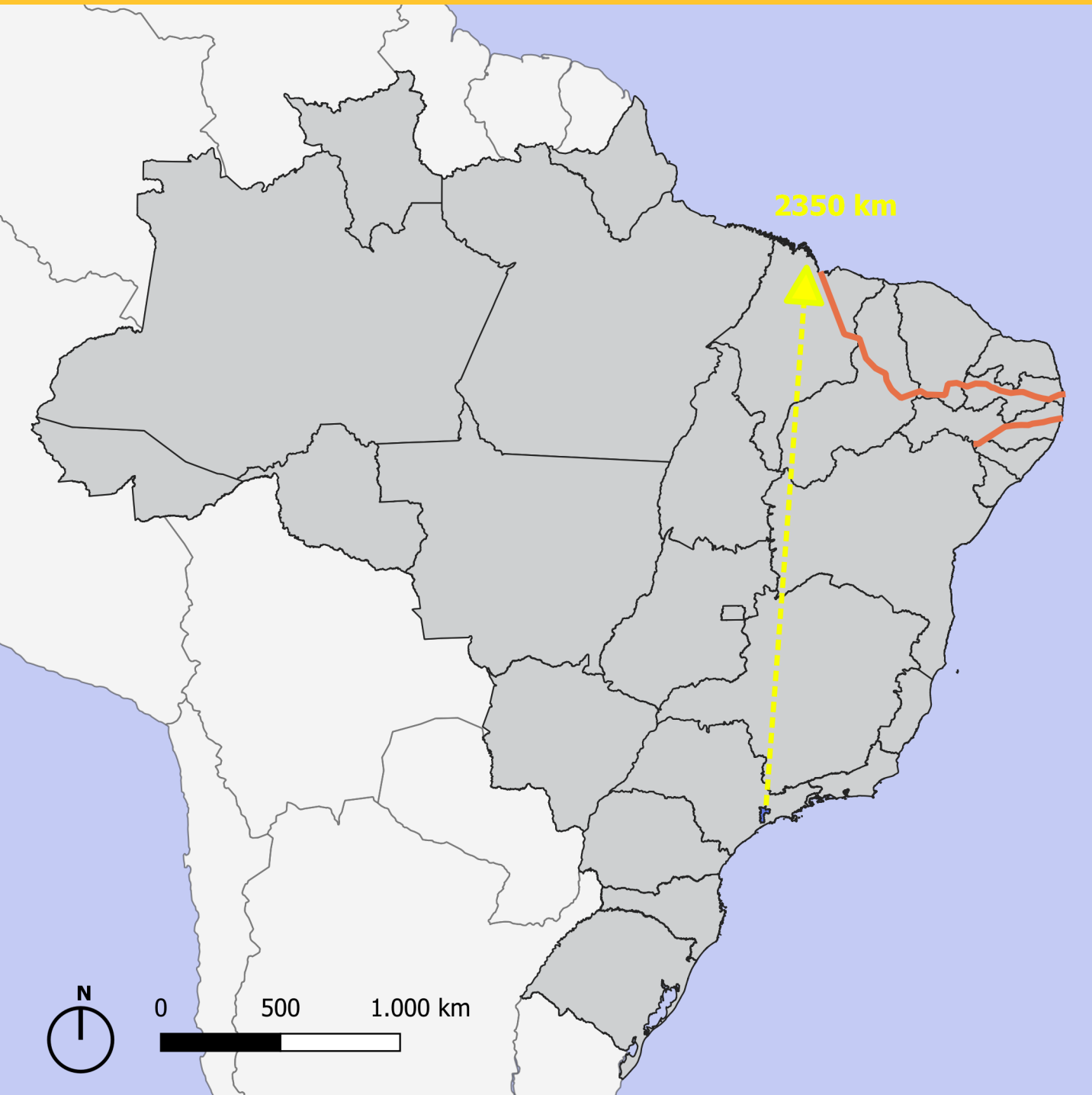
Fontes:

Mancha urbana: EMPLASA (IGCSP, 2011)

Ferrovias: Ministério da Infraestrutura (dado atual, mas mantém-se os eixos mencionados)

Restante: GEOSAMPA

## MAPA 2: MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938)



Elaboração: própria

### Fontes:

Rotas da Missão: (SODRÉ, 2010, p. 98-99)  
Município de São Paulo: GEOSAMPA  
Estados do Brasil: NEREUS-USP  
Países da América do Sul: Forest-GIS

- Missão de Pesquisas Folclóricas: Luiz Saia e equipe (1938)
- Município de São Paulo
- Estados do Brasil
- Países da América do Sul
- Oceano

### 3. O VALE ENTRE ANDRADE E A SECRETARIA (1938-1975)

#### 3.1 Eclipse do Departamento de Cultura na São Paulo das obras viárias

Os anos de fatura do Departamento de Cultura foram interrompidos abruptamente. A aposta política feita pelo Partido Constitucionalista paulista quando embarcou na empreitada desse órgão era de que a experiência servisse como uma potente vitrine daquilo que poderia ser feito também no estado de São Paulo e, principalmente, em nível nacional, se conseguissem vencer a eleição marcada para o início de 1938. Ainda em 1937, no entanto, em uma escalada artificial de ameaças falsas relacionadas a um plano comunista de tomada do poder (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 374), o “Plano Cohen”, Getúlio Vargas deu um golpe de Estado, instaurando a ditadura do Estado Novo que o manteria no poder até 1945. O grupo político paulista que viabilizara a pujança do Departamento de Cultura foi então solapado, com Fábio Prado deixando a prefeitura, substituído por Francisco Prestes Maia. O novo prefeito, que se fizera conhecido em razão de uma proposta de reestruturação viária da cidade com a construção de grandes avenidas radiais, o Plano de Avenidas, foi nomeado pelo novo interventor federal, Ademar de Barros, para a tarefa de realizá-lo. A prioridade dos esforços municipais foi deslocada para as obras viárias e urbanísticas ligadas ao plano mencionado, considerando aquele conjunto de ações de difusão cultural do Departamento de Cultura como supérfluas e desnecessárias (BOMENY, 2012, p. 44). Mário de Andrade foi exonerado de seu cargo de diretor geral, permanecendo ainda como diretor da Divisão de Expansão Cultural por um curto período, e partiu ainda em 1938 para o Rio de Janeiro. Oneyda Alvarenga, responsável pela Discoteca Pública Municipal, relembra em entrevista a primeira e única visita do novo prefeito à sua repartição, demonstrando a hostilidade para com a área cultural (MOYA, 2011, p. 63-64):

O homenzinho viu a casa. Só. Sobre tudo quanto quis mostrar, passou olhos aborrecidos e ia continuando a andar. O material folclórico é bugiganga que precisa ser retirada daqui. Vai tirar móveis da seção para levar para o gabinete dele. E sobre tudo isso, a atitude mais agressiva, a cara mais amarrada deste mundo. Mal resmungou duas palavras. Olha a gente como quem estivesse olhando um salteador de estrada. Fiquei, como resultado da visita, com uma nítida, uma aguda sensação de perigo. E com a convicção de que precisamos tratar de salvar isto aqui, principalmente o material folclórico, de qualquer jeito.

Nomeando Francisco Pati como o novo diretor, a gestão Prestes Maia cortou o orçamento e interrompeu projetos iniciados, de forma que “muito pouco se preservou do De-

partamento de Cultura” (ABDANUR, 1994, p. 270). A Missão de Pesquisas Folclóricas foi sendo pressionada para encerrar seus trabalhos e retornar, mas conseguiu ainda estender por curto tempo sua viagem. Alguns programas continuaram de forma precária, como a Discoteca Pública Municipal, dentro da qual Oneyda Alvarenga passaria muitos anos na tarefa hercúlea de organizar e catalogar o material trazido de volta pela Missão. A Biblioteca Circulante seria encerrada em 1942 e retomada muito depois, em 1979. O prefeito ainda interrompeu o projeto da Biblioteca Municipal, operando mudanças em sua visão moderna que o desagradava. Impossibilitou a construção da segunda torre de armazenamento, que estava prevista (CALLIL, 2020, p. 177), o que causaria sérios problemas de falta de espaço nas décadas seguintes.

### **3.2 Entre o Departamento de Mário de Andrade e a Secretaria de Cultura**

Nos diversos estudos sobre política cultural na cidade de São Paulo analisados para este trabalho, as referências vão se tornando rarefeitas a partir do momento em que Mário de Andrade é afastado do cargo de diretor para ser substituído por Francisco Pati. Já nesse ponto pouco se encontra sobre a nova direção além de afirmações vagas sobre o significativo desmonte e o esvaziamento de forças operado ali. Os estudos de caso de políticas culturais municipais mais recentes, quando se propõem construir um histórico daquilo que já foi feito, geralmente começam descrevendo abundantemente os primeiros 3 anos do Departamento de Cultura – como não se pôde evitar também neste trabalho, até pela grande quantidade de material relevante encontrado. Os estudos encerram a discussão desse período com as afirmações mencionadas sobre o desmonte, contemplando no máximo até o fim do mandato de Prestes Maia em 1945 e, depois disso, ignorando o período em que esteve subordinado à Secretaria de Cultura e Higiene (1945-1947) e à Secretaria de Educação e Cultura (1947-1975). Voltam a comentar a política cultural municipal apenas a partir da criação da Secretaria Municipal de Cultura, em 1975. Esse intervalo de 30 anos, quando não simplesmente ignorado, é apenas brevemente mencionado, informando-se que de “1938 até 1975, há pouco registro sobre a presença da Administração Cultural nos espaços públicos da cidade” (FARIA; SOUZA, 1997, p. 26), ou, no mesmo texto, que “tudo leva a supor que depois da Gestão de Mário de Andrade (...) pouca coisa foi feita em termos de Política Cultural na Cidade”, comentários replicados em outros trabalhos desde então. Um artigo recente recupera a história da Secretaria, mas, após passar pela experiência de Mário de Andrade, apenas emenda com a criação do novo órgão quatro décadas depois (SENA, 2019, p. 5). Também entre aqueles que dirigiram a Secretaria Municipal de Cultura podemos encontrar afirmações sobre certa inatividade ou marasmo no período em questão. Mário Chamie (1979-1983), em seu balanço de gestão, afirma que até os fins da década de 1970, enquanto a cidade teria crescido em todas as dimensões, os equipamentos e serviços pelos quais se difundia o “benefício cultural” estiveram restritos ao que chamou de “bolsão do centro” e ao atendimento de um limitado público mais erudito (SÃO PAULO, 1983, p. 7).

Partindo desse problema – do que parece ser certo vazio, seja bibliográfico ou da política de fato, ao menos quando se fazem panoramas gerais da política cultural municipal em São Paulo ao longo do século XX –, dois caminhos se apresentam: pode-se assumir essa premissa e tentar compreender quais foram as razões de tal “vazio” na política cultural, ou então questioná-la buscando encontrar iniciativas do período que se contraponham a essa afirmação.

Se for assumido então que houve certo “vazio”, podemos talvez associá-lo às reformas administrativas pelas quais passou o órgão municipal de cultura. Em 1945 o Departamento de Cultura foi subordinado à nova Secretaria de Cultura e Higiene e, em 1947, à Secretaria de Educação e Cultura. Nesta última oficializou-se uma separação entre educação e cultura – na gestão de Mário de Andrade articuladas em um único projeto amplo – de forma a tornar a noção de cultura orientadora das ações do Departamento de Cultura significativamente mais restrita às artes consagradas (PEREIRA, 2005, p. 104). Essa restrição da amplitude de seu campo de ação somada à provável disputa por orçamento com o Departamento de Educação, Assistência e Recreio dentro da mesma secretaria pode ser uma explicação para a questão levantada anteriormente.

Além da questão administrativa, podemos buscar alguma relação entre esse “vazio” e o que acontecia nacionalmente. Em uma periodização das políticas culturais no país, Antônio Rubim (2006, p. 105) argumenta que enquanto no intervalo democrático de 1945 a 1964 teríamos visto um grande desenvolvimento da cultura brasileira em geral, a atuação estatal no campo teria sido praticamente inexistente, exceto por ações do Sphan. De fato, se analisarmos o que acontecia na cidade para além da atuação do poder público, veremos um fortalecimento da indústria cultural e a criação de instituições culturais de grande relevância em São Paulo, como o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1948), o Teatro Brasileiro de Comédia (1948), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), a TV Tupi (1950), o Teatro de Arena (1953), a Bienal de Artes Plásticas (1951) e depois sua Fundação (1962), apenas para nomear algumas dentre as maiores. O mesmo é dito por Lia Calabre (2007, p. 3), que ressalta nesse período a predominância da iniciativa privada. Antônio Rubim segue sua periodização com um bloco partindo de 1964, com o golpe militar, até 1968, tempo em que a repressão ainda não estaria “sistemática” e o campo cultural teria tido uma intensa atuação, hegemonicamente de esquerda naquele momento como escreveu Roberto Schwarz em seu texto *Cultura e Política, 1964-1969*. O bloco seguinte seria aquele entre 1968 e 1974, no qual a ditadura teria adentrado seu período mais repressivo e violento, momento em que, ao se interromper aquela dinâmica anterior, teria havido certo “vazio cultural”, salvo por projetos marginais e pelos meios de comunicação de massa aliados ao governo. A partir de 1975 o regime militar iniciaria um processo de lenta abertura, acompanhada de maior agência na política cultural como estratégia de cooptação, o que será mais bem descrito no capítulo seguinte. Tendo sido atestada, portanto, de 1945 até 1974, certa inatividade estatal nas políticas culturais nacionais, pode-se arriscar uma correlação com o “vazio” no nível mu-

nicipal identificado nesse mesmo período por alguns autores.

O outro caminho mencionado consistiria em tentar identificar ações que tenham sido realizadas no período, mesmo que não apareçam nos panoramas históricos de muitos estudos em política cultural municipal encontrados para este trabalho. Um caso que chama a atenção é o dos Convênios Escolares.

### **3.3 Convênio Escolar e a associação entre educação e cultura no território**

Os Convênios Escolares, realizados em três fases entre 1943 e 1959, foram parcerias entre União, estado e município com o objetivo principal de reduzir o deficit de escolas no ensino básico. Diversas cidades paulistas utilizaram o mecanismo do Decreto-Lei Federal nº 4.598, de 1942, que instituiu o Fundo Nacional de Ensino Primário com cotas de arrecadação para cada ente federativo, buscando elaborar um modelo que respondesse à demanda por edifícios escolares. A divisão de responsabilidades em cada um dos três convênios variou, mas sempre coube ao âmbito estadual a formação dos professores e demais funcionários, além da manutenção do sistema escolar, ao passo que o município deveria construir as escolas (ABREU, 2007, p. 64). A princípio, uma política de construção de escolas não se qualificaria obviamente entre os critérios relacionados a um panorama histórico das políticas culturais, o que talvez seja a razão de não estar representada nos trabalhos sobre a política cultural municipal encontrados e sim naqueles da área de educação ou arquitetura, mas parte da atuação do Convênio Escolar adotou uma ampla abordagem que integrou parques infantis, bibliotecas, teatros e a cultura como elementos de fomento de dinâmicas comunitárias no entorno de algumas das escolas.

O primeiro Convênio Escolar, de 1943 a 1948, não teve grande destaque, seja por ter entregado apenas três novas escolas – embora tenha construído também 18 parques infantis – seja por sua concepção arquitetônica mais simplória (ABREU, 2007, p. 64-68). O segundo Convênio, de 1949 a 1953, gerou uma larga produção, com 52 novos edifícios, além de ter estabelecido um importante modo de fazer arquitetônico moderno que iria marcar a produção de equipamentos públicos em São Paulo, incluindo o terceiro e último Convênio, que somou mais 15 escolas.

Ao final da década de 1940, com as discussões voltadas aos preparativos de grandes celebrações para o IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954, percebia-se a necessidade de realizar “melhorias” em diversas dimensões das carências da cidade, especialmente em relação ao grande crescimento populacional e territorial pelo qual vinha passando nas últimas décadas. Nicolau Sevcenko, em seu texto “A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”, conta como aquele modelo de expansão da cidade colocado pelo Plano de Avenidas de Prestes Maia, associado à expansão da malha urbana possibilitada pelo transporte por ônibus, no período entre 1930 e 1970 “desdobrou-se em várias São Paulos precárias, distantes, isoladas, paupérrimas e ilegais”, sendo a “origem do nefasto modelo

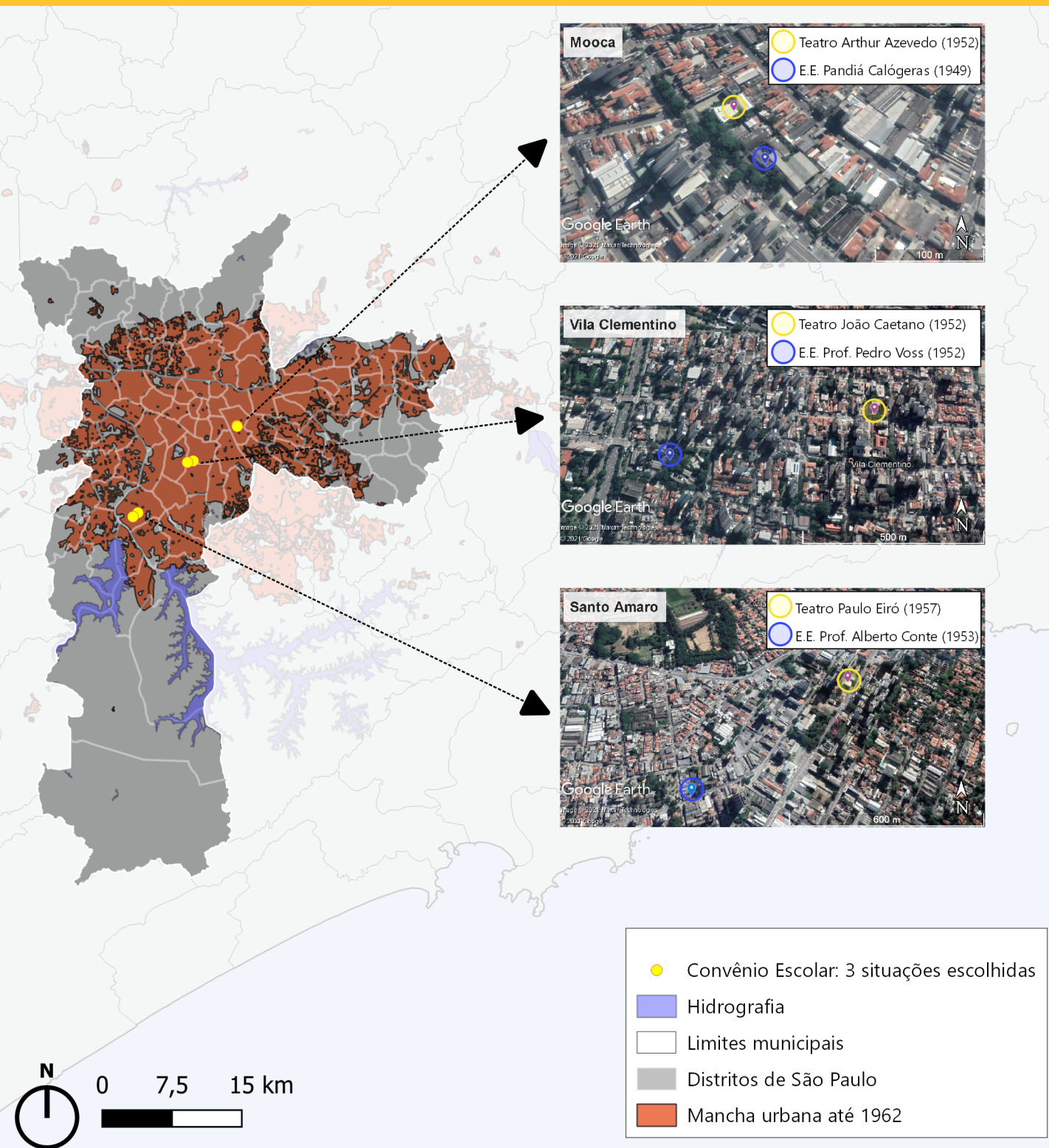
centro-periferia” (SEVCENKO, 2004, p. 28). Nesse ambiente, paralelamente ao “Plano de Melhorias” urbanísticas planejado para o IV Centenário, que abriu inúmeros canteiros de obras pela cidade, o segundo Convênio Escolar foi proposto com a meta de zerar o deficit escolar até as comemorações, trazendo consigo a imagem dos bairros surgidos na rápida expansão urbana industrial expressa por Sevcenko, sem que tivessem a adequada infraestrutura ou equipamentos públicos, algo que o programa buscava sanar.

Uma equipe de arquitetos e engenheiros liderada por Hélio Duarte, em estreita ligação com Anísio Teixeira e o projeto escolanovista da Escola Parque na Bahia, contando com Eduardo Corona, Roberto Tibau, Ernest Mange e Oswaldo Gonçalves, construiu uma rede de escolas e “equipamentos correlatos” (FERRATA, 2008, p. 29) – justamente aqueles que tornam a experiência importante para este trabalho – em uma concepção de elementos integrados articuladores e abertos à vida dos bairros. Propuseram-se a construir uma arquitetura “singela, sem ser modesta ou pobre, com conceitos modernos” (TAKIYA, 2009, p. 15), que geralmente distribuía os volumes das diversas funções programáticas pelo terreno respondendo aos preceitos modernos de otimização da insolação somados a uma intenção de abertura convidativa de espaços livres para os bairros. Utilizavam também materiais simples, com concreto armado para a estrutura, alvenaria de tijolos e telhas de fibrocimento, buscando um processo de produção que fosse rápido e de qualidade, o que viabilizou esta que foi descrita por Mirthes Baffi (2015, p. 33) como a “primeira incursão de uma administração pública, no Brasil, na produção em grande escala de edificações segundo os preceitos do Movimento Moderno”.

Mais do que as escolas em si, o que nos interessa para este trabalho é a sua implementação conjunta com parques infantis, bibliotecas e teatros na estratégia de articulação dos bairros mediante um sistema de equipamentos públicos. Criaram-se conjuntos de equipamentos públicos próximos que deveriam estar em constante diálogo com a população local, desde o levantamento com os residentes para elaboração das demandas iniciais até o funcionamento dessas “praças de serviços públicos” (ABREU, 2007, p. 162) como espaços de encontro e organização local. Enquanto na referência da Escola Parque na Bahia os equipamentos ficavam em uma área conjunta, no Convênio Escolar estavam próximos, mas inseridos na malha urbana do bairro. Um dos arquitetos, Roberto Tibau, projetou três teatros nessa perspectiva durante a década de 1950 – os Teatros João Caetano (1952), Paulo Eiró (1957) e Arthur Azevedo (1952) –, nos quais podemos ver um exemplo dessa estratégia integrada (DINIZ; LIMA, 2016, p. 10-11). Observando o **Mapa 3** do entorno desses teatros, nota-se a implantação nas proximidades de escolas municipais construídas no período do Convênio Escolar. O Teatro João Caetano (1952) foi erguido próximo da Escola Estadual Pedro Voss (1952), projetada por Ernest Mange; O Teatro Paulo Eiró ficou perto da Escola Estadual Prof. Alberto Conte (1953), com projeto de Roberto Tibau; e, finalmente, vê-se o Teatro Arthur Azevedo (1952), posicionado próximo da Escola Estadual Pandiá Calógeras (1949), projetada por Hélio Duarte. Como já mencionado, os Convênios Escolares foram estabele-

cidos com o objetivo de sanar o deficit escolar da cidade, mas incluíram nesse esforço uma série de outros equipamentos, como os culturais, integrados na proposta ampla de articulação territorial dos bairros que se constituíram na rápida expansão de São Paulo naquelas décadas. Ivanir Abreu (ABREU, 2007, p. 83) descreve a transformação do papel das escolas e de seu papel urbanístico, desde a Primeira República (1889-1930), que criara instituições de ensino monumentais no centro das cidades – como a Escola Caetano de Campos, na Praça da República –, até as modernas escolas do Convênio Escolar que, na escala da criança, buscavam uma presença urbana capilarizada e articuladora de novas centralidades nos bairros, somadas a outros tipos de equipamentos como os culturais. Podemos expandir essa afirmação para os teatros, desde o monumental Theatro Municipal, no qual em 1911 os vereadores depositaram suas expectativas de elevação da “civilização” da cidade pelo emanar de referências culturais europeias, até os teatros do Convênio, em moderna arquitetura brasileira da época, pioneiros do que viria a constituir a rede de Teatros Distritais em São Paulo, oferecendo espaços para o desenvolvimento das artes dramáticas distribuídos pelas regiões da cidade.

# MAPA 3: TRÊS SITUAÇÕES DO CONVÊNIO ESCOLAR



Elaboração: própria

Fontes:

Mancha urbana: EMLASA (IGCSP, 2011)

Imagens de satélite: Google Earth

Restante: GEOSAMPA

## **4. NOVO ORGÃO DE CULTURA NA DITADURA (1975-1988)**

### **4.1 Abertura “lenta e gradual” da ditadura e a institucionalidade cultural**

Após o Departamento de Cultura ter funcionado desde 1947 como subordinado, junto à pasta educacional, da Secretaria de Educação e Cultura, em 1975 uma reforma administrativa separou-a em dois órgãos, originando a Secretaria Municipal de Cultura (SMC), estrutura que segue vigente desde então. Essa inovação institucional se deu no contexto nacional em que, a partir de 1974, teve início o processo de abertura política “lenta e gradual” do regime militar, como dito pelo então presidente Ernesto Geisel. Nos anos seguintes houve um arrefecimento da violência e uma onda de criação de instituições e políticas culturais, junto a uma ampliação de investimentos e cargos disponíveis, com o intuito de cooptar os profissionais da cultura (ORTIZ, 1986, p. 85, apud RUBIM, 2006, p. 106). Logo em 1975 surgiram a Funarte, o primeiro Plano Nacional de Cultura e o Centro Nacional de Referência Cultural, por exemplo. É nesse movimento geral do regime que podemos entender a criação da Secretaria Municipal de Cultura em São Paulo.

### **4.2 Secretaria Municipal de Cultura e a ampliação de público**

Criada ao final da gestão do prefeito nomeado Miguel Colassuono (1973-1975), o projeto da Secretaria foi feito à maneira do regime, “de cima pra baixo e sem participação de setores da sociedade civil ou do campo cultural” (FERREIRA, 2006, p. 53), e ela só seria realmente implementada na gestão seguinte, de Olavo Setúbal, sob o primeiro secretário municipal de cultura, o teatrólogo Sábato Magaldi. O quadro funcional e a atribuição orçamentária foram ampliados para dar conta de um novo arranjo administrativo, agora composto pelo Conselho Municipal de Cultura, Gabinete do Secretário, Assessoria de Expansão Cultural, Departamento de Teatros, Departamento de Bibliotecas Públicas, Departamento de Bibliotecas Infantis e Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural.

Previsto no momento de criação da Secretaria, o Departamento de Patrimônio Artístico-Cultural deixaria de existir poucos meses depois, sendo dividido em dois outros, o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) e o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart). O DPH, “primeiro serviço técnico de preservação municipal brasileiro” como disse seu primeiro diretor, Murillo Marx (2006, p. 9), ficou responsável por inventariar, preservar e divulgar o patrimônio histórico e cultural municipal. Um dos projetos de destaque dos primeiros anos foi o Museu de Rua, modelo que depois seria replicado em outros municípios, realizando exposições fotográficas e informativas que apresentavam aos

passantes da via pública a memória da transformação da cidade no tempo (PEREIRA, 2005, p. 125), desenvolvido pelo então professor da FAU-USP Júlio Abe, falecido em 2020. O Idart, por sua vez, ficou encarregado de pesquisar e documentar as várias expressões da arte contemporânea em todos seus suportes, difundindo seus resultados por meio “de exposições, de publicações, de palestras e da disponibilização do acervo constituído”, além de ter incorporado a Discoteca Pública (LEITE, 2017, p. 25).

No texto da Lei nº 8.204, de 13 janeiro de 1975, criadora da Secretaria Municipal de Cultura, logo no primeiro artigo se afirma o princípio norteador da nova repartição, “destinada a promover o desenvolvimento de atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural”. Considerando esse ponto isoladamente, no entanto, pouco poderíamos depreender, dado que muitas amplitudes diferentes podem estar contidas na palavra “cultural”, mas a leitura das atribuições especificadas nos demais artigos torna sua concepção mais nítida. Além das atribuições padrão dos equipamentos que compõem a Secretaria, vê-se uma grande restrição às linguagens artísticas, adotando uma abordagem, como apontado por Mirna Pereira (PEREIRA, 2005, p. 112), mais ligada à cultura enquanto “campo artístico-cultural”, a dimensão sociológica de cultura. Apesar dessa retração diante da noção de cultura mais abrangente dos tempos de Mário de Andrade, o novo órgão carregava algo da ideia de difusão cultural que esteve ali presente (BUENO, 2018, p. 18), mas que, sem aquela visão mais ampla do que seria difundido, perdia a envergadura das políticas da década de 1930. O projeto da Biblioteca Circulante, interrompido na década de 1940, foi eventualmente retomado com outros nomes como Carro Biblioteca e Ônibus Biblioteca, existindo uma discrepância entre fontes que o apontam já nesse momento (FERREIRA, 2006, p. 54), ou na gestão seguinte, de Mário Chamie (CALIL, 2020, p. 173). No entanto, todas as fontes apontam que nesses primeiros 4 anos da Secretaria fez-se largo uso das chamadas Caixas Estantes, pequenos módulos para disponibilizar livros de forma descentralizada em conjuntos habitacionais periféricos. Miguel Colassuono, o prefeito anterior que propusera a lei da Secretaria, comparou a São Paulo da década de 1930 ao seu momento expressando, simultaneamente, o impulso difusionista e a concepção mais restrita de cultura:

Àquela época, a vida cultural da cidade pôde ser centralizada, como o eram também as atividades urbanas. Desde então, a cidade descentralizou-se, iniciando seu desenvolvimento, tornando-se a metrópole de hoje. (...) Assim, a racional descentralização e especialização e, por outro lado, o vertiginoso crescimento de São Paulo tornaram imperiosa providência destinada a possibilitar a que o campo artístico-cultural acompanhe o crescente desenvolvimento do Município nas demais esferas de sua atuação. (Exposição de Motivos do Projeto de Lei nº 192, de 16 de dez. de 1974)

No balanço de gestão ao final do mandato, o prefeito Olavo Setúbal afirma que “o acesso à cultura numa sociedade democrática, não deve ser privilégio das elites, mas um di-

reito de toda a população” (SÃO PAULO, 1979, p. 118). Encontramos ainda nesse relatório outras referências à ideia de democratização cultural, como ressaltou Mirna Pereira (2005, p. 117), em declarações como “levar as manifestações culturais ao maior número de pessoas”, que também anuncia o que seria o critério de sucesso das políticas nesse relatório: o número de pessoas atingidas, na condição de espectadores. Em ambos os trechos mencionados vê-se aquela ideia, descrita por Teixeira Coelho, de que existiria um núcleo daqueles que têm a Cultura, ao redor do qual estariam os outros muitos despossuídos dela, para quem esse tipo de política deveria abrir as portas da “elevação” por essa cultura tida como legítima.

Uma política desenvolvida nesse período, os chamados “Eventos Especiais”, poderia sugerir uma ideia mais generosa e abrangente de cultura ao ter trazido, por exemplo, uma apresentação de danças religiosas indígenas Xavantes ao Theatro Municipal no Dia do Índio, ou por procedimentos semelhantes em datas comemorativas associadas à Abolição da Escravatura e às imigrações japonesa e italiana. Mirna Pereira resalta, no entanto, o fato de as contribuições culturais de grupos representativos da diversidade de São Paulo serem inseridas na condição da eventualidade, espetáculo artístico (PEREIRA, 2005, p. 124), ao que podemos acrescentar que se repete, aí, aquele estratagema ideológico que remonta às origens da cultura entendida como civilização. A cultura dominante recusa-se a se enxergar como também particular, é assumida como universal, invisibilizando-se em sua onipresença enquanto estrutura de poder, como a infraestrutura cultural na qual os outros diversos e particulares, “especiais” no caso, podem performar certos elementos de suas culturas.

Esse tipo de concepção de cultura, incorporada em uma tarefa assumida de democratização cultural tendo como critério de sucesso o maior número de pessoas participantes, na condição de espectadoras, levou a uma determinada conformação das políticas implementadas no espaço urbano. As Caixas Estantes, já mencionadas, foram espalhadas por muitos conjuntos habitacionais da periferia para promover atividades relacionadas à literatura. Escolheram-se praças, estações do metrô e parques, por serem locais de grande circulação de pessoas, como palcos para espetáculos e exposições artísticas (PEREIRA, 2005, p.119), onde a “obra criada do artista pode ser apreciada no dia a dia”, como também constou no balanço de gestão. Houve ainda um esforço para aumentar a frequência no Theatro Municipal, como no projeto do “Mês Teatral”, buscando novos públicos ao reduzir preços e alinhar a programação com o fim do expediente, para que trabalhadores do Centro pudessem frequentá-lo antes da volta para casa. Vemos então nesse período um impulso de descentralização, ao menos na retomada do Carro Biblioteca e na criação das Caixas Estantes, mas também outra expectativa que buscou os maiores potenciais de frequência, gerando essa escolha pelos espaços públicos centrais para apresentações e exposições. Valmir Souza, em sua periodização da política cultural paulistana, caracterizou essa primeira gestão da SMC com o título “apontando para o futuro” (FARIA; SOUZA, 1997), no sentido do esforço realizado para consolidar a nova estrutura administrativa e por ter conseguido bons resultados enquanto política difusionista de democratização cultural, de expansão do público.

### 4.3 Projeto Periferia e o “bolsão do centro”

Na segunda gestão da Secretaria Municipal de Cultura, durante as prefeituras de Reynaldo de Barros e de Antônio Salim Curiati, Mário Chamie (1979-1983), poeta conhecido por seu movimento Poesia-Práxis, colocaria no cerne de seu discurso o tema da periferia e da descentralização dos equipamentos e serviços culturais, bem como a passagem de uma lógica de eventos para a de atividades. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* (CHAMIE, 1979), já nos primeiros meses no cargo falou sobre a cidade de São Paulo como uma “soma de grandes cidades”, criticando a ideia de um centro único e levantando uma “necessidade de fixar as populações em seus próprios meios ambientes” com trabalho, lazer e cultura.

Em seu balanço de gestão (SÃO PAULO, 1983, p. 7), Mário Chamie começou com um diagnóstico da transformação pela qual passara a cidade nas décadas anteriores, ressaltando negativamente aquilo que não se transformou como deveria. O problema central apontado foi que o “bolsão do centro”, correspondendo na época à administração regional da Sé, teria concentrado historicamente os “equipamentos através dos quais se difunde o benefício cultural”, mas que a cidade crescera muito além dessa zona. Em entrevista ao Projeto Memória Oral (SÃO PAULO, 2006, p. 16), Chamie entrou em mais detalhes sobre essa imagem do “bolsão” prolongando-a para a cultura, apontando sua origem na dinâmica cultural encarrilhada por Mário de Andrade e tendo como “âncoradouro” a Biblioteca nomeada depois em sua homenagem, no entorno da qual teria sido instalada a maioria dos demais equipamentos culturais até o início de sua gestão. Tomando o caso das bibliotecas como exemplo, criticou o que ocorrera nos 45 anos anteriores à sua gestão – contemplando, portanto, toda a existência do órgão municipal de cultura. Teriam sido construídas apenas 12 bibliotecas, no geral, construções monumentais e custosas em grandes terrenos, sem que estivessem bem dispersas para atender um público maior. Acusou ainda a ignorância de seus antecessores em relação à existência de “policentros da metrópole e a heterogeneidade de usos e costumes”. Para responder aos problemas levantados, afirmou que sua política, tendo a população não só como destinatária, mas também “copartícipe e mesmo protagonista”, havia sido guiada pelos princípios de: uso multiplicado dos espaços disponíveis; substituição do evento isolado pela atividade cultural permanente; popularização da cultura e descentralização das manifestações artísticas e das decisões; e criação de bases estáveis para atividades culturais permanentes. Na mesma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* mencionada anteriormente, Mário Chamie expôs o que seria sua visão sobre cultura (1979):

A política que adoto é a seguinte: há uma cultura erudita que precisa ser difundida em larga escala, através de seus espaços próprios e de outros adaptados (incluindo os espaços livres, áreas verdes etc.). Há uma cultura popular que, além de ter seus

locais multiplicados (auditórios, praças públicas, salas de espetáculo etc.), deve participar dos espaços considerados “eruditos”. E há uma “cultura da escassez” que, além de não ser reconhecida nem legitimada pelo consenso social, está à espera de que se crie para ela espaços de existência e sobrevivência. Perto da “cultura da escassez”, a cultura popular, normalmente identificada com a cultura de massa, chega a ser uma cultura de privilégio econômico (a arte de Vitalino, a música de Roberto Carlos ou de Waldick Soriano ilustram bem isso). A “cultura da escassez”, apesar de estar fora dos conceitos convencionais da comunicação, tem seus produtores e seu público. A periferia da cidade de São Paulo, da favela à fábrica, até os bairros de mais baixa renda, abriga esse público e esses produtores. A necessidade de levar a esse público manifestações artísticas e culturais, ao mesmo tempo que a sua produção deve ser documentada, abre uma frente de trabalho e de missão sociocultural importante. Os princípios da popularização e da descentralização que norteiam a nova política cultural da Secretaria inclui nessa frente de trabalho o teatro, ao lado de outras atividades como música, dança e canto.

Nesse trecho pode-se notar um aspecto importante, para o qual Mirna Pereira chamou a atenção na gestão de Mário Chamie. Trata-se de uma prática de política cultural que vinha se consolidando desde a criação da Secretaria Municipal de Cultura, no sentido de se definirem as concepções de cultura com as quais estariam operando suas ações (PEREIRA, 2005, p. 167). No que se refere ao conteúdo, vê-se a perspectiva da cultura mais restrita, lastreada na noção de belas-arts, das expressões artísticas. Ao mesmo tempo, vê-se um impulso de ampliação da gama de sujeitos reconhecidos como criadores legítimos de cultura, tida aí como a criação artística. Parece existir uma hierarquização e um foco maior no princípio difusionista, ligado à democratização cultural, de popularização da cultura tida como erudita.

Tendo feito a crítica da lógica das bibliotecas monumentais, que chamou de “grande obra para o pequeno serviço”, Chamie implantou 13 pequenas bibliotecas sub-ramais em bairros periféricos, no que seriam então as “pequenas obras para os grandes serviços”, justificando-se assim: com menos recursos, estas obteriam médias semelhantes de frequentadores das ditas monumentais. Além disso, buscando-se o uso multiplicado dos espaços, as bibliotecas foram transformadas em centros multidisciplinares e receberam programação de música, dança, teatro, artes plásticas e cinema, com exposições, debates e palestras. O princípio de substituir a lógica do evento ocasional, não apenas na programação dos espaços existentes, mas também na tentativa da criação de novas atividades culturais permanentes, gerou, por exemplo, a Feira de Antiguidades no vão livre do Masp aos domingos, realizada desde 1979. Surgiram críticas, no entanto, de que essa mudança discursiva sobre os eventos não teria impactado de forma profunda as políticas implementadas (FARIA; SOUZA, 1997, p. 27).

A intenção de criar espaços com usos multiplicados, como se fez com as bibliotecas, pode ser associada ao modelo de centro cultural que se difundiu na época a partir da construção do Centro Georges Pompidou (1977), em Paris. Esse foi de certa forma uma referência para Chamie na criação de novos equipamentos culturais múltiplos (MANZONI, 2015, p. 39), como o Centro Cultural do Jabaquara (1980) e o Centro Cultural São Paulo (1982).

Desde a gestão anterior, de Sábato Magaldi, discutia-se a falta de espaço na Biblioteca Mário de Andrade, que tivera seu potencial segunda torre de acervo inviabilizada em meados do século pelas decisões do prefeito Prestes Maia. Um terreno entre a avenida Vinte e Três de Maio e a rua Vergueiro, remanescente das obras do metrô, havia sido escolhido para a construção de um anexo que desafogasse a biblioteca central (CALIL, 2020, p. 178). Com projeto de Eurico Prado Lopes e Luís Telles, a obra estava em sua fase de terraplanagem e fundação quando o novo secretário, Mário Chamie, resolveu pela reformulação de seu projeto, convertendo-o em espaço de múltiplos usos e funções que comportaria também a biblioteca, além de absorver o Idart como Divisão de Pesquisas. Surgiu assim o atual Centro Cultural São Paulo (CCSP). Roberto Cenni (1991, p. 15), em sua dissertação *Três centros culturais na cidade de São Paulo* que analisou detalhadamente o CCSP em todas as suas dimensões, relata o processo criativo dos arquitetos debruçados sobre o tema dos centros culturais. Conceberam um edifício longitudinal em aço, concreto e vidro com amplos espaços vazados, iluminado naturalmente pelas aberturas por onde poderiam ser vistos os edifícios do entorno, a rua interna e seu jardim. Sua horizontalidade e transparência entre espaços convidaria o público à sua fruição e à percepção de sua multidisciplinaridade, porém, como é recorrente na história da arquitetura dos espaços livres, o cotidiano administrativo acabou por impor uma maior compartimentação do que era previsto inicialmente.

Enquanto os arquitetos trabalhavam pelo cruzamento de diversos usos no espaço construído, para Mário Chamie sua criação significava, nessa cidade com comunidades e hábitos tão diversos, “o ponto de convergência desses usos e costumes culturais” (CENNI, 1991, p. 17), como de fato veríamos na apropriação múltipla de seus espaços por diferentes grupos sociais nas décadas seguintes. Se por um lado poderíamos entender a criação do CCSP naquele local como uma opção de política cultural pela condensação de múltiplos usos em um importante eixo de transporte, a linha azul do metrô próxima de seu entroncamento com a linha verde, por outro Mirna Pereira (PEREIRA, 2005, p. 145) aponta que aquela escolha teria sido antes relacionada a outros interesses, pois o terreno já estivera na agenda da prefeitura pelo menos desde 1974 para algum empreendimento que coroasse a intervenção urbanística Projeto Nova Vergueiro realizada na região, tendo sido inicialmente cotado um complexo comercial.

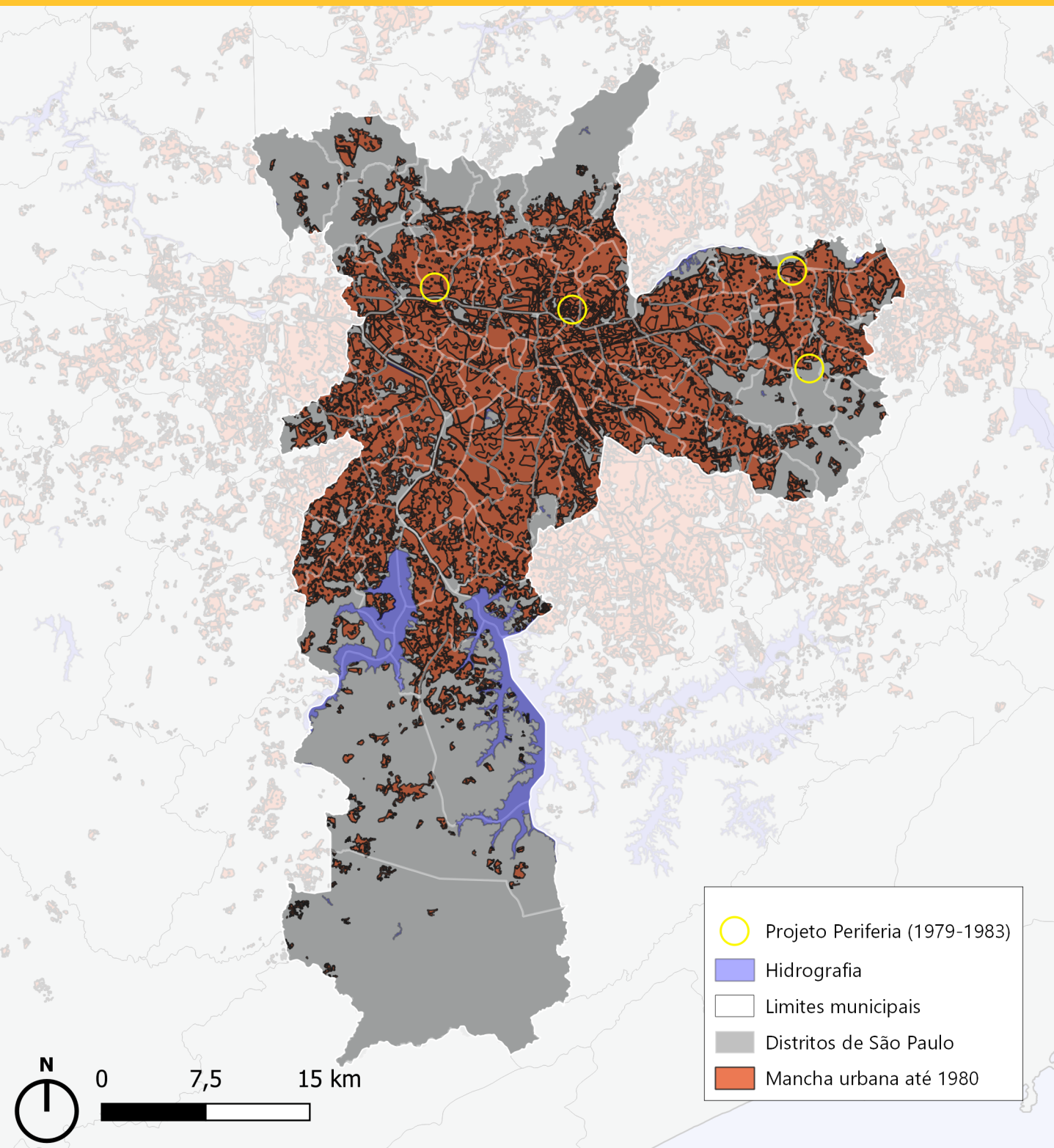
Além do CCSP, a iniciativa de maior destaque para a gestão Chamie sob o argumento da descentralização cultural foi o Projeto Periferia. Proposto com o objetivo expresso de “oferecer à população dos bairros carentes da cidade recursos e condições próprios de produção cultural” (SÃO PAULO, 1983, p. 32), foram escolhidos, em diálogo com as próprias comunidades, “pontos de atuação cultural” espalhados nas Zonas Norte e Leste. Para esses espaços, variando entre praças públicas, parques, associações, centros de cultura e lazer ou paróquias, foi proposto oferecer apoio financeiro e técnico para a “produção e veiculação do produto artístico local”. Haveria intercâmbio entre os pontos e destes com grupos da região central, sendo também aberta a modalidade de contratação de grupos externos para apresentações.

Além disso, realizaram-se as “oficinas de arte”, com orientadores para as técnicas de expressões como teatro, dança, música e animação cultural infantil. Ao longo do primeiro ano da gestão de Chamie discutiram-se os detalhes do projeto e foram escolhidos 20 desses pontos culturais periféricos, cinco em cada uma destas administrações regionais: Freguesia do Ó, Vila Maria/Vila Guilherme, Itaquerá/Guaianases e São Miguel/Ermelino Matarazzo. Essas informações foram encontradas no balanço da gestão do secretário Mário Chamie, mas sem especificar quais foram os 20 pontos, ao que foram sinalizadas no **Mapa 4** apenas as quatro áreas aproximadas de onde estariam distribuídos. Em 1980 teve início a programação nesses espaços, realizando-se 1.350 eventos até o fim da gestão, em 1983.

Os textos oficiais atestam que a política do Projeto Periferia teria considerado a população em sua dupla dimensão, como espectadora e criadora, “copartícipe” nessa iniciativa descrita como ativadora das dinâmicas culturais locais, aberta para que a população colaborasse na escolha das expressões que iriam constituir a programação. Essa avaliação sugere que se estaria avançando para além das políticas de democratização cultural, mas as interpretações sobre a real efetivação desse discurso variam. Enquanto para Francis Manzoni (MANZONI, 2015, p. 98) essa administração teria operado uma “perspectiva antropológica da vida cultural das populações urbanas”, Valmir Souza (FARIA; SOUZA, 1997, p. 27) enxergou nessas práticas da Secretaria ainda uma abordagem “predominantemente para a difusão dos bens culturais” em relação passiva com a cultura, além de ter acusado uma atitude de favoritismo e clientelismo na seleção de projetos. O possível ponto comum entre essas avaliações, no entanto, é que pelo menos no discurso oficial a periferia ganhara um lugar central como agenda da política cultural.

Materialmente, no território da cidade, houve a preocupação em de fato ampliar a rede de equipamentos culturais para além daquele “bolsão do centro” já descrito, com 13 pequenas bibliotecas sub-ramais em bairros periféricos. Na Zona Sul, criou-se a Escola Municipal de Iniciação Artística e um centro cultural no Jabaquara. No Projeto Periferia, optou-se pela atuação nas Zonas Leste e Norte, o que na proposta teria significado recursos e apoio técnico à produção cultural em bairros grandemente desprovidos de equipamentos públicos de cultura. Mesmo que tenham tido caráter apenas retórico, dado que algumas fontes apontaram uma predominância do aspecto difusionista nesta política, os textos oficiais apresentaram uma proposta de abertura para contemplar a diversidade de expressões existentes.

## MAPA 4: PROJETO PERIFERIA NA GESTÃO MÁRIO CHAMIE (1979-1983)



Elaboração: própria

Fontes:

Mancha urbana: EEMPLASA (IGCSP, 2011)

Restante: GEOSAMPA

Projeto Periferia: 4 áreas, com 5 locais não especificados em cada (SÃO PAULO, 1983, p. 38)

## 4.4 Projeto Cultura da Cidade

Em 1983, após a saída de Mário Chamie, Fábio Magalhães (1983) foi nomeado secretário de cultura durante a breve prefeitura de Francisco Altino Lima, permanecendo até os primeiros meses do mandato do prefeito Mário Covas. Nesse breve período, Magalhães apoiou cerca de 600 grupos artísticos em uma política que manteve a denominação Projeto Periferia, embora não esteja claro na bibliografia encontrada se houve continuidade. O sucessor escolhido por Mário Covas foi Gianfrancesco Guarnieri (1984-1985), artista do teatro que ficara conhecido por sua atuação no Teatro de Arena e pela estreia como dramaturgo com a peça *Eles Não Usam Black-Tie* (1958). Os objetivos estabelecidos pela Secretaria Municipal de Cultura mencionavam a proposta de promover uma reflexão sobre as relações entre cultura e cidadania na história recente da cidade, a desmarginalização da produção e a ampliação dos equipamentos culturais (FARIA; SOUZA, 1997, p. 28). Sua principal política foi o Projeto Cultura da Cidade, sobre o qual não há detalhes na bibliografia encontrada, mas que teria aproveitado a estrutura do Projeto Periferia, ainda na lógica de descentralização e incentivo à participação popular. No âmbito desse projeto, buscando proporcionar infraestrutura mínima para a produção cultural alternativa abordando a cidade como um todo, foram criados sete Centros Culturais montados com picadeiros de lona, como dos circos, além de se realizar o Projeto Leitura no Parque e serem retomadas as Caixas Estantes (FERREIRA, 2006, p. 54). Valmir Souza (2012, p. 55), em sua análise das políticas culturais paulistanas, apontou que a realização teria sido parcial e que a gestão foi criticada por negligenciar outros projetos culturais, tendo gerenciado politicamente a cultura. Na avaliação de Marilena Chauí, as práticas do Projeto Cultura na Cidade não teriam de fato configurado um projeto cultural, mas um prover de infraestrutura para trabalhos de bairro (PEREIRA, 2006, p. 216).

## 4.5 Clientelismo e ausência de projeto

Na primeira eleição para prefeito em São Paulo desde o início da ditadura, Jânio Quadros venceu pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Sua primeira escolha para dirigir a Secretaria Municipal de Cultura foi Jacob Salvador Zveibel, que, no entanto, faleceu poucas horas depois. Por menos de 3 meses Hélio Dejtiar esteve na direção, substituído por Jorge Miguel Yunes, que permaneceu um ano como secretário, sucedido por Renato Ferrari pelos quase 2 anos restantes do mandato. Durante esse período, contrariando uma tendência de órgãos públicos de cultura autônomos no país, fundiu-se a Secretaria Municipal de Cultura com a de Esporte e Lazer. Zveibel, político, e os dois secretários que de fato exerceram o cargo, empresários, teriam sido todas conexões pessoais do prefeito, e a marca de sua gestão foi descrita como “inércia e *laissez-faire*”, além de chamar a atenção a ausência de um projeto e o clientelismo nas indicações para cargos, como teria sido um traço geral dessa prefeitura (FARIA; SOUZA, 1997, p. 28). Pelo impacto que a Constituição de 1988 e a movimentação

ao seu redor tiveram na maneira de lidar com a gestão pública e particularmente da cultura, optou-se por situar essa gestão ainda no capítulo sobre a Secretaria Municipal de Cultura durante a ditadura, como uma fase de transição.

## 5. POLÍTICA CULTURAL NA REDEMOCRATIZAÇÃO (1989-2000)

### 5.1 Redemocratização e cultura na Constituição de 1988

Um marco importante no processo de redemocratização do Brasil após a ditadura, a Constituição de 1988, adjetivada de “Cidadã”, reinstalou as liberdades civis e ampliou em grande medida o rol de direitos garantidos no país. Peter Häberle descreveu bem o significado que esse tipo de documento, quando construído democraticamente, pode carregar:

a Constituição não se limita a ser um conjunto de textos jurídicos ou um mero compêndio de regras normativas, mas é antes a expressão de um certo grau de desenvolvimento cultural, um modo de autorrepresentação próprio de um povo, espelho de seu legado cultural e fundamento da sua esperança e desejo. (HÄBERLE, 2000, p. 34, apud VARELLA, 2014, p. 18)

Com esse tom de afirmação de valores democráticos e esperança em um devir da cidadania e da dignidade humana, a Constituição Federal de 1988, não por acaso, foi também a primeira de nossas constituições a introduzir a expressão “direitos culturais”, como vê-se no artigo 215:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 1988)

Como analisa Guilherme Varella (2014, p. 82), esse artigo não contém todos os direitos culturais expressos na Constituição, até porque muitos dos que poderiam ser considerados “culturais” figuram em trechos de outros temas, mas vê-se aqui a essência do que o Estado se propõe a garantir quanto à cultura: acesso, apoio, incentivo, valorização e difusão.

Em seu livro *Teoria dos Direitos Culturais*, Humberto Cunha Filho (2018, p. 25), ao chamar atenção para o fato de que a Constituição Federal não define o que entende por cultura, procede para inferir essa delimitação que estaria implícita no trecho que trata do patrimônio cultural brasileiro:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência

à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A partir disso, Cunha Filho afirma que sendo a cultura, em última instância, apenas identificável pelo seu patrimônio, seja material ou imaterial, poderíamos utilizar essa delimitação de patrimônio cultural como a nossa noção constitucional de cultura, com esse critério de referencialidade aos grupos formadores da sociedade brasileira. Vê-se, então, uma definição de cultura de dimensões antropológicas, tendo a nova Constituição tratado a cultura de forma enormemente mais ampla e democrática do que as anteriores o fizeram, mencionando diretamente, por exemplo, as culturas indígenas e afro-brasileiras, historicamente negligenciadas ou perseguidas pelo Estado (SILVA, 2021, p. 3). Além disso, em sua amplitude, é a primeira definição de cultura que excluiria, no documento de maior autoridade em nosso ordenamento jurídico, a possibilidade de interpretá-la somente como aquela ligada às belas-artes e às expressões da cultura dominante.

A área do direito da cultura, que regulamenta a atuação estatal nesse campo, tem suas estruturas normativas geralmente pouco desenvolvidas, tornando os princípios culturais implícitos na Constituição aplicáveis também a casos concretos, e por essa razão Cunha Filho depreendeu-os do texto constitucional como pluralismo, universalidade, participação popular e suporte logístico (2004, p. 65, apud VARELLA, 2014). Adentramos, portanto, a Sexta República Brasileira com a cultura inserida no rol de direitos sociais garantidos e uma obrigação constitucional de atuação estatal na cultura regendo-se pelos princípios mencionados por todos os entes federativos, cabendo um crescente papel ao município (ABREU, 2010, p. 108). Adotou-se, assim, uma visão antropológica que contempla as culturas de todos os grupos constitutivos da sociedade brasileira. O processo de incorporação dessas ideias pelas repartições públicas do país, porém, foi e segue sendo longo e acidentado dependendo do local, como veremos nos obstáculos enfrentados pela gestão municipal da cultura em São Paulo que assumiu logo após a promulgação da Constituição de 1988, carregando muitos de seus princípios em sua política cultural.

## **5.2 Política da Cidadania Cultural e as Casas de Cultura**

Menos de 3 meses depois de promulgada a nova Constituição, no início de 1989 Luiza Erundina assumiu a prefeitura de São Paulo, tendo sido a primeira prefeita mulher da cidade. Durante sua gestão (1989-1992), com Marilena Chauí, filósofa e professora da Universidade de São Paulo (USP) na direção da Secretaria Municipal de Cultura, desenvolveu-se uma política cultural que teve como eixo a ideia de cidadania cultural, inserindo a temática

dos direitos culturais na gestão municipal (SOUZA, 2012, p. 55). Entre as iniciativas assumidas pela Secretaria, sempre atravessadas pelo objetivo de instaurar uma nova cultura política na cidade, esteve a busca por ampliar na prática a noção de cultura contemplada pelas atividades e, como ocorreu na Prefeitura em geral, por promover a descentralização administrativa e uma maior participação popular. Algumas políticas de maior relevância para nossa discussão sobre a abordagem territorial adotada podem ser apontadas nas Casas de Cultura e na Ação Cultural Regionalizada, mas antes de abordá-las vale um olhar mais pausado para a proposta da cidadania cultural.

Marilena Chauí, no texto *Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural* (1992), publicado no balanço de sua gestão na Secretaria, assim como no artigo “Cultura política e política cultural” (1995), expõe, em uma série de enumerações afirmativas e negativas, os princípios e bases conceituais que orientaram a Política da Cidadania Cultural. O primeiro elemento considerado foi a tradição em política cultural, pois o Partido dos Trabalhadores (PT) não tinha um programa estruturado para a área e essa gestão estaria construindo uma tradição, apropriando-se de referências como Mário de Andrade e Sábato Magaldi, mas também rejeitando outras. A primeira rejeitada foi do Estado como produtor de uma cultura oficial, grandemente baseada em estereótipos nacionalistas enquanto instrumento de legitimação, como teria sido o caso do Estado Novo e da ditadura militar iniciada em 1964. A segunda, populista, tendo predominado de 1950 até o início dos anos 1960, insistiria na separação entre cultura popular e cultura de elite, com o Estado apropriando-se da cultura popular para regurgitá-la como forma fetichizada com dotes de salvação social. A terceira tradição, finalmente, teria sido a neoliberal que, surgindo nos anos 1980, pregaria o Estado mínimo e a subordinação da política cultural à indústria cultural e ao mercado.

Partindo da crítica dessa ênfase na divisão entre cultura popular e de elite, Chauí preferiu a rejeição das expressões culturais conservadoras em prol daquelas inovadoras e experimentais. Ainda nesses textos, expõe as quatro perspectivas principais de sua Política da Cidadania Cultural: uma definição alargada, antropológica, de cultura, afastada da restrição às belas-artes; uma definição político-democrática da cultura como direito de todos; uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação; e uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, relacionando cultura e memórias sociais para além da oficial (CHAUÍ, 1992, p. 60). Três mecanismos seriam combatidos: uma mitologia da não violência brasileira que apontaria a violência somente naqueles já socialmente excluídos; uma máquina ideológica que dissimularia o autoritarismo da sociedade brasileira, resistente em reconhecer todos como sujeitos de direitos e subjetividades; e uma máquina política da estrutura de poder baseada em oligarquias regionais (CHAUÍ, 1995, p. 73-75). Três trabalhos seriam realizados simultaneamente: uma mudança da mentalidade entre os servidores públicos; uma definição das demandas das classes populares como prioritárias, e o cultivo de uma nova cultura política (CHAUÍ, 1995, p. 71). Esses posicionamentos enumerados serviriam como bases amplas da consolidação do direito à cultura na cultura política paulistana, composto por estes:

- O direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- O direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- O direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições de acesso aos bens culturais para a população;
- O direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou deles usufruir;
- O direito à formação cultural e artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do Município;
- O direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- O direito a espaços para reflexão, debate e crítica;
- O direito à informação e comunicação” (CHAUÍ, 1992, p. 59)

A partir dessa arquitetura conceitual, foram sendo desenvolvidos os programas da Secretaria ao longo desses 4 anos, com muitos ajustes de trajetória conforme se apresentavam as dificuldades e descobertas de uma política que se propôs a inverter prioridades na cidade. Logo no primeiro momento, por exemplo, a implementação das políticas previstas sofreu um significativo revés quando o levantamento das condições dos equipamentos culturais existentes apresentou um estado deplorável de manutenção:

A situação física da SMC foi, para nós, motivo de desespero. Esperávamos iniciar a Cidadania Cultural não só ampliando o número de espaços culturais na cidade, mas também usando toda a capacidade dos edifícios existentes. O que não foi possível. Tivemos que gastar os quatro anos reformando, restaurando, fazendo obras de manutenção e adaptando velhos espaços ociosos de outras secretarias para ampliar Casas de Cultura, salas de leitura, bibliotecas, centros de convivência. Um orçamento que poderia ter sido usado para atividades culturais na cidade inteira precisou ser usado para recuperar um patrimônio público destruído. Está recuperado. (CHAUÍ, 1992, p. 73)

Apesar do choque inicial de um nível imprevisível de demandas por manutenção, sinal do descaso de gestões anteriores, a Secretaria desenvolveu um grande rol de projetos, entre os quais tiveram lugar central as Casas de Cultura. Com a ideia de garantir os direitos listados anteriormente, sobretudo aquele que reconhece a dimensão de todos enquanto criadores ao invés de somente receptores culturais, e do objetivo de descentralizar a presença de equipamentos culturais na cidade assim como a sua gestão, as Casas de Cultura foram idealizadas como “espaços de produção e de criação cultural, instaladas e adequadas à região periférica da cidade” (FARIA; SOUZA, 1997, p. 62). Sua proposta foi de fornecer descentralizadamente a infraestrutura mínima para servir como núcleos de apoio e referência à articulação das produções culturais das regiões periféricas, fornecendo desde o espaço para o desenvolvimento das atividades, material e apoio técnico, até diversas oficinas de formação. A descentralização pretendia-se não apenas territorial, mas também administrativa, estando inserida nos esforços

gerais da Secretaria e da Prefeitura como um todo de fortalecer a prática participativa na cidade, sendo organizados fóruns das Casas de Cultura para que residentes da região pudessem definir as prioridades de seu funcionamento. A cidadania cultural se realizaria no exercício integrado da agência, tomando os participantes não só como criadores culturais, mas também como protagonistas das decisões políticas. Enquanto pontos de contato da Secretaria com a população, foram pensadas também para incorporar outras iniciativas do órgão relacionando-as a interesses e particularidades locais, caso de Projetos Especiais como UniverCidade dos Bairros, Memória, Migrações, Terceira Idade, Intersecretarias, FÉRIASP, Corpos Estáveis, Educação Artística e Ambiental e o Face Negra da América (FARIA; SOUZA, 1997, p. 65).

O Departamento do Patrimônio Histórico teve atuação de grande importância nesse período. Além do extensivo trabalho de restauração e manutenção que se deu no conjunto dos espaços da Secretaria Municipal de Cultura, havia um posicionamento de romper com a narrativa linear bandeirante sobre a memória e identidade da cidade, buscando introduzir pontos de vista que não foram contemplados pela história oficial, como das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Grandes eventos foram organizados nessa nova abordagem, como o “500 anos, Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro – 1492, 1792, 1922”, de dentro do qual se ramificou por exemplo o “Pátria Amada Esquartejada”, com aulas públicas e visitas monitoradas buscando reconstituir essas outras histórias. A Casa do Sítio da Ressaca passou a abrigar o Acervo da Memória e do Viver Afro-Brasileiro. Na Casa do Sertanista foi criada a Embaixada dos Povos da Floresta, em acordo entre a SMC e a União das Nações Indígenas, onde representantes Xavantes teriam montado uma exposição sobre modos de vida indígenas para ser visitada por turmas de escolas públicas e interessados em geral, ressignificando um marco do bandeirantismo com a memória de suas vítimas (FARIA; SOUZA, 1997, p. 74). O Conselho Municipal de Preservação Histórica e Ambiental foi revigorado em um momento consideravelmente ativo em termos das discussões sobre preservação e tombamento (FARIA; SOUZA, 1997, p. 80). Reunindo o que estava sendo pensado e proposto sobre o patrimônio cultural da cidade, realizaram-se cursos de formação dos professores da rede municipal para que pudessem integrar os temas em suas aulas.

Em relação às bibliotecas, uma das frentes de maior prioridade, além da reforma dos espaços existentes fez-se a maior aquisição de livros até então, dobrando o acervo da rede que, na época, contava com 29 bibliotecas públicas e 34 infantojuvenis (FARIA; SOUZA, 1997, p. 15). Foram realizados projetos de formação literária dos servidores municipais das bibliotecas, como o Programa Leitor Infinito, com a ideia de que se tornassem também agentes culturais com desenvoltura para o estímulo ao público. Os Ônibus-Biblioteca foram reformados, chegando ao total de 10 operantes, fora as 100 Caixas Estantes em funcionamento na promoção da circulação de livros em regiões sem bibliotecas próximas.

A intenção de descentralizar a atuação e gestão das políticas culturais estava alinhada com um projeto maior da Prefeitura, de uma reforma administrativa que substituiria a divisão em 20 Administrações Regionais por 13 Subprefeituras com maiores competências e abertura

para a participação popular. Em abril de 1990 passou a valer a Lei Orgânica Municipal, com seu artigo 77 estabelecendo que “A administração municipal será exercida, em nível local, através de Subprefeituras, na forma estabelecida em lei”. Foi criada a Secretaria Especial da Reforma Administrativa para elaborar um projeto de lei que instaurasse essa estrutura, chegando a uma concepção de “unidades integradoras, com orçamento próprio e autonomia, responsáveis pelo planejamento e execução do conjunto de serviços, num território claramente definido” (MARTINS, 1997, p. 2).

Esse arranjo serviria para se criassem mecanismos descentralizados de participação democrática direta na decisão das prioridades orçamentárias e nos rumos das políticas visando as particularidades de suas realidades locais. Entre as diretrizes constava que existiriam três tipos diferentes de Subprefeituras de acordo com certas características sociais e urbanísticas gerais, que então orientariam o planejamento das ações. Em maio de 1991 foi proposto o projeto de lei, mas com a Câmara de oposição na época acabou não sendo votado, sendo depois removido pelo prefeito Paulo Maluf na gestão seguinte (MARTINS, 1997, p. 6). Apesar disso, formas de descentralização alternativas foram sendo estruturadas na prática em vários temas, mesmo sem a garantia de certa perenidade que uma lei poderia ter estabelecido. Constituiu-se uma forma de pensar o serviço público e a política cultural que atravessou as várias frentes de atuação da Secretaria, como viu-se por exemplo nas Casas de Cultura, no DPH ou nas bibliotecas.

Em 1991 essa maneira de agir, mesmo sem a lei esperada para o conjunto da prefeitura, foi institucionalizada no que chamaram de Ação Cultural Regionalizada, seguindo aquela ideia da subdivisão da cidade em 13 subunidades administrativas. Na falta das subprefeituras, a SMC criou 13 coordenadorias regionais de cultura. Seu objetivo seria de “integrar as diversas ações de grupos, entidades, movimentos, administrações regionais e secretarias desenvolvendo projetos comuns” (FARIA; SOUZA, 1997, p. 16). Funcionariam também como pontos capilarizados de externalização daquilo que estava sendo feito na SMC, tentando manter as equipes informadas sobre o conjunto de iniciativas para que se transpusesse a visão fragmentada que geralmente reina em cada equipamento. Diante da dificuldade de contratar novos servidores para operá-las, selecionaram pessoas de diferentes departamentos para atuarem localmente nas coordenadorias, utilizando como ponto de referência algum espaço das administrações regionais ou as Casas de Cultura onde já estavam em funcionamento.

No “Seminário Experiência de Descentralização em São Paulo: Ação Cultural Regionalizada”, diversos servidores que atuaram no programa contaram sobre suas experiências. Nesses relatos, podemos ver como uma atuação preocupada com a potencialização de movimentos locais e atenta às particularidades do território gerou interessantes resultados. Rosana Mizziara, atuante no centro da cidade, tendo trabalhado na associação de movimentos locais e outras secretarias em um projeto de educação informal, assistência e cultura com crianças que viviam em uma praça, conta como desse período teria sobrevivido como legado um fórum de movimentos locais chamado Viva o Centro, nome que depois teria sido apropriado por

uma associação de empresários da região (FARIA; SOUZA, 1997, p. 91). Maria das Graças Santos, na Zona Oeste, conta como se identificou uma grande proporção de idosos na região, para os quais teria sido criado o Fórum Intersecretarial juntando áreas de saúde, bem-estar, esportes e cultura em atividades direcionadas para a terceira idade no Tendal da Lapa, ou como nesse momento da aprovação do Estatuto da Criança (1990) a atuação da SMC teria ajudado a criar o Conselho Tutelar da Lapa. Na Zona Sul, Antônio da Silva Pinto comentou que a concentração de equipamentos culturais nas proximidades do centro de Santo Amaro, então identificada, motivou a implantação de duas rotas dos Ônibus-Biblioteca para compensar outras áreas, com um projeto de grande importância nas comunidades indígenas Guarani de Parelheiros, implementando em conjunto com a Secretaria de Educação e lideranças locais uma Escola Bilíngue Português-Guarani. Criaram-se, assim, pontes políticas que seriam mobilizadas depois para defesa da comunidade em uma disputa com o governo estadual, que queria alargar parte do território guarani para construção de uma represa (FARIA; SOUZA, 1997, p. 97).

Na direção da descentralização, havia um projeto em desenvolvimento pelo Departamento de Edificações da prefeitura (EDIF) para o que seriam chamadas Praças de Equipamentos Integrados. A EDIF era a continuidade histórica da Comissão do Convênio Escolar da década de 1940, e levava consigo a tradição de arquitetura pública moderna daquelas iniciativas. Buscava criar centralidades nos bairros com equipamentos públicos de diversas áreas reunidos em um conjunto urbanístico, integrando o espaço escolar com usos de esporte e cultura na comunidade (OLIVEIRA, 2017, p. 37). O projeto não foi implementado e acabou engavetado por muitos anos, tendo sido recuperado no início dos anos 2000. Esse conjunto de projetos apresentou uma grande quantidade de obstáculos em sua implementação, desde disfunções burocráticas até os inevitáveis erros e aprendizados necessários na constituição de quaisquer novas práticas. Por um lado, houve certa resistência de servidores na incorporação das propostas da Cidadania Cultural, com certas inércias de comportamento ou reservas quanto aos quadros da militância que passavam a fazer parte do governo municipal; por outro, como conta Marilena Chauí, os novos funcionários em suas múltiplas origens, de universitários a sindicalistas e artistas, precisaram aprender os ritos e linguagens do campo administrativo público, um universo à parte (CHAUÍ, 1992, p. 61).

Existia uma postura de combate ao “clientelismo de movimentos, grupos, instituições e associações culturais – para os quais a SMC se apresentava como balcão” (CHAUÍ, 1992, p. 63), e sobre esse ponto podemos encontrar divergências. Para Hamilton Faria essa cautela teria causado outros problemas de afastamento de grupos e demandas legítimas, que não se sentiam atendidos ou sequer bem recebidos (FARIA; SOUZA, 1997, p. 13). Para Maurício Faria, então vereador pelo PT, a SMC por vezes contradisse a proposta de sensibilidade à produção local ao compensar esse vazio causado pelo afastamento dos produtores com conferências de professores da USP, por exemplo, em que apontaria certa postura elitista (FARIA; SOUZA, 1997, p. 34). No próprio balanço de gestão podemos encontrar uma resposta de

Marilena Chauí a essas críticas, ao justificar que a Secretaria foi “considerada ‘elitista’ por submeter propostas ao crivo da qualidade, da inovação e do custo-benefício para a população e não apenas para os artistas” (CHAUÍ, 1992, p. 70).

Outra frente de recorrentes dificuldades para a implementação da Política da Cidadania Cultural em vários de seus projetos se deu na questão de qual era o conceito de cultura adotado. Como visto no capítulo anterior, a lei de criação da SMC em 1975 estabeleceu conceitualmente um raio de atuação bastante restrito à cultura enquanto expressões artísticas e, apesar da noção ampla ligada à cidadania cultural introduzida pela gestão de Marilena Chauí, lastreada na própria ideia antropológica de cultura consagrada na Constituição de 1988, a inércia interpretativa e uma medida de conservadorismo levavam instâncias municipais jurídicas e de fiscalização a contestarem muitos dos projetos por não se enquadrarem no que entendiam como competência da SMC, naquela visão associada às belas-artes. Em entrevista à revista *Teoria e Debates*, Chauí aponta alguns embates ilustrativos dessa situação (CHAUÍ, 1991, apud FERREIRA, 2017, p. 107-108), como este, sobre um curso de iniciação às técnicas de vídeo:

Nós fizemos o curso, ele era destinado sobretudo aos movimentos populares, aos movimentos sindicais e aos funcionários da própria Secretaria. Muito bem, o Tribunal de Contas bloqueou o pagamento dizendo que se tratava de uma atividade técnica e que a Secretaria de Cultura tem a ver com as artes e não com a tecnologia. Então eu tive que escrever uma resposta em trinta laudas ao Tribunal de Contas. Comecei com Leonardo da Vinci, a Renascença, e expus a relação entre técnica e arte, até convencê-los da pertinência da nossa iniciativa.

Em outro caso descrito na mesma entrevista, ocorrido na Casa de Cultura instalada no Parque Chico Mendes, em Itaquera, havia sido feito um projeto de cogestão com moradoras da Cohab-2. Nos diálogos realizados, sendo todas elas migrantes, surgiu interesse nas tradições culinárias, do qual decorreu uma horta comunitária. Da horta, interessaram-se pelo papel das ervas na saúde e foram então elaboradas oficinas com profissionais da área de nutricionismo e farmacologia da USP, mas a iniciativa foi desta vez barrada sob o argumento de que ervas seriam alimentação e, portanto, alçada da Secretaria de Abastecimento, não de Cultura. O impasse se resolveria com um artifício textual, pois sob o nome “A beleza e a saúde na cultura popular” o projeto foi então liberado.

Diversos outros casos semelhantes são apresentados na bibliografia sobre o período, mas bastam esses para compreender o problema que se repetiu nas atividades das mais diversas frentes de atuação dessa tentativa de estabelecer uma noção ampla de cultura na Política da Cidadania Cultural. Em 1991 o problema foi enfrentado em sua origem, a definição em lei do campo funcional SMC, lastreada na ideia de cultura enquanto expressões artísticas e de onde as contestações burocráticas buscavam seu argumento. Elaborou-se na assessoria jurídica do gabinete de Marilena Chauí um decreto regulamentando a lei que criou a Secre-

taria Municipal de Cultura em 1975, garantindo uma interpretação explicitamente ampla de cultura e, portanto, o raio de atuação da Secretaria:

Art. 2º Considera-se atividade de natureza artística e cultural tudo o que deriva da atividade humana, como resultado de sua criação intelectual, sob todas as formas de expressão.

No corpo do texto do decreto vê-se ainda, como base para o que se afirmou, uma referência aos artigos 23 e 215 da Constituição Federal de 1988 que nomearam e garantiram o pleno exercício dos direitos culturais, reafirmando a sintonia da Política da Cidadania Cultural com a nova Constituição.

Ainda no campo legislativo, pode-se discorrer sobre as difíceis relações da SMC com a Câmara Municipal durante a gestão. No balanço de Marilena Chauí vê-se que de lá saíram muitas das medidas fiscalizadoras que bloqueavam a atuação da Secretaria em bases da disputa mencionada sobre a abrangência da cultura, e, além disso, os projetos de lei da cultura eram vistos como secundários, prevalecendo uma cultura política clientelista entre os vereadores que solicitavam recursos para eventos e espaços culturais sem qualquer alinhamento às diretrizes da política cultural (CHAUÍ, 1992, p. 69). A valorização da pauta cultural era um atributo escasso no legislativo municipal, como relata Maurício Faria, vereador do PT na época, o qual afirma ter encontrado apoio nesse assunto entre algumas figuras do PSDB, como Marcos Mendonça (FARIA; SOUZA, 1997, p. 36). Tamanha teria sido a interlocução que Mendonça obteve o apoio da bancada governista para o projeto de incentivo fiscal voltado à realização de projetos culturais no município, originando a Lei Mendonça de 1990, uma das várias leis de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal da época, como as Leis Sarney (1986) e Rouanet (1991).

Se analisarmos esse conjunto de iniciativas contidas na Política da Cidadania Cultural buscando compreender os traços marcantes de sua abordagem territorial, poderemos tomar as Casas de Cultura e a Ação Cultural Regionalizada como elementos de grande potencial explicativo. As Casas de Cultura foram planejadas na proposta territorial anunciada no início da gestão de Marilena Chauí, buscando proporcionar a infraestrutura mínima para a articulação, produção e divulgação das criações de seus entornos sem excluir as funções de difusão das demais atividades da Secretaria e de formação em diversas técnicas. Chauí recupera uma fala de si mesma em 1989 em que teria explicitado sua visão sobre a questão:

Uma iniciativa será central nesta Secretaria: desmontar uma separação geográfica que opera em São Paulo como estigma social e cultural: a divisão entre o centro e a periferia. Partiremos dessa divisão seja para desfazê-la enquanto estigma socio-cultural, seja para fazê-la integrante de uma visão cosmopolita da cidade, seja para fazê-la intervir ativamente no processo de transformação da cultura política da cidade, embaralhando o que se faz no centro e o que se faz na periferia, mesclando o campo da experimentação cultural e o da resistência que caracteriza em seu cerne a

cultura popular. Não faremos opção preferencial pela periferia, mas trabalharemos para que a divisão social seja transformada em diferentes formas de intervenção cultural capazes de trocar entre si suas experiências e modificar a paisagem cultural da cidade. (CHAUÍ, 1992, p. 60)

É nesse espírito, de desmonte da divisão entre centro e periferia, que as Casas de Cultura foram pensadas para constituírem esses espaços de produção e encontro distribuídos por todas as subunidades administrativas da cidade, que naquele momento eram as 20 Administrações Regionais. Cada uma das 20 seria consultada para um levantamento de estruturas já existentes e subaproveitadas de outras secretarias ou mesmo da Cultura, sendo também consultados movimentos culturais das respectivas regiões para tentar optar, quando possível, por locais que potencializassem as dinâmicas culturais já em desenvolvimento (PEREIRA, 2006, p. 221). A estratégia de aproveitar estruturas existentes, sem um trabalho cuidadoso de adaptação, levou alguns autores a criticarem a ausência de um projeto arquitetônico consistente para as Casas de Cultura, o que resultaria em certa precariedade e dificuldade de consolidação, somente agravadas pela demora em serem oficializadas na estrutura da SMC, algo que só ocorreria no último ano (BARRETO, 1997, p. 66, apud SILVA, 2020, p. 12). A contingência material do orçamento, no entanto, em face das diversas demandas e das restrições impostas pela necessidade de extensivas obras de manutenção no conjunto de equipamentos da SMC, confrontou a ambição inicial:

Levada ao máximo, a divisão social entre os particularismos da carência e do privilégio se exprimia em reivindicações por equipamentos culturais “bairro a bairro” de um lado, e de outro, por altíssima qualidade do desempenho cultural nos grandes equipamentos centrais (Teatro Municipal, Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade), dicotomia que seria facilmente solucionável se a SMC possuísse fartos recursos orçamentários para fragmentá-los nas inúmeras demandas locais específicas e, simultaneamente, concentrá-los nos grandes equipamentos metropolitanos. O que não era o caso e impôs a cada um de nós o rigor na definição de prioridades, orçamentos e prazos. (CHAUÍ, 1992, p. 63).

Tendo de escolher quais bairros priorizar, foram instaladas 14 Casas de Cultura até o final da gestão: Santo Amaro, Butantã, Chico Mendes, Interlagos, Ipiranga, Itaim Paulista, M’Boi Mirim, Raul Seixas, São Miguel Paulista, Itaquera, Penha, Freguesia do Ó, Pirituba e o CEMMOP (Santo Amaro) (SILVA, 2020, p. 11). Observando o **Mapa 5**, podemos identificar afinal uma prioridade dada às Zonas Sul e Leste, com presença pontual nas Zonas Norte e Oeste e ausência no Centro. Essa observação, porém, diz mais sobre uma etapa de implementação do que sobre a abordagem territorial em si, pois a pretensão inicial de um equipamento que fizesse parte de uma experiência comum de criação e troca cultural em toda a cidade seria oficializada finalmente ao se aprovar a lei das Casas de Cultura em 1992. No texto da lei estabeleceu-se a criação de 20 Casas de Cultura, explicitando que ficariam sob responsabilidade das Subprefeituras quando estas fossem criadas, mas até lá continuariam no

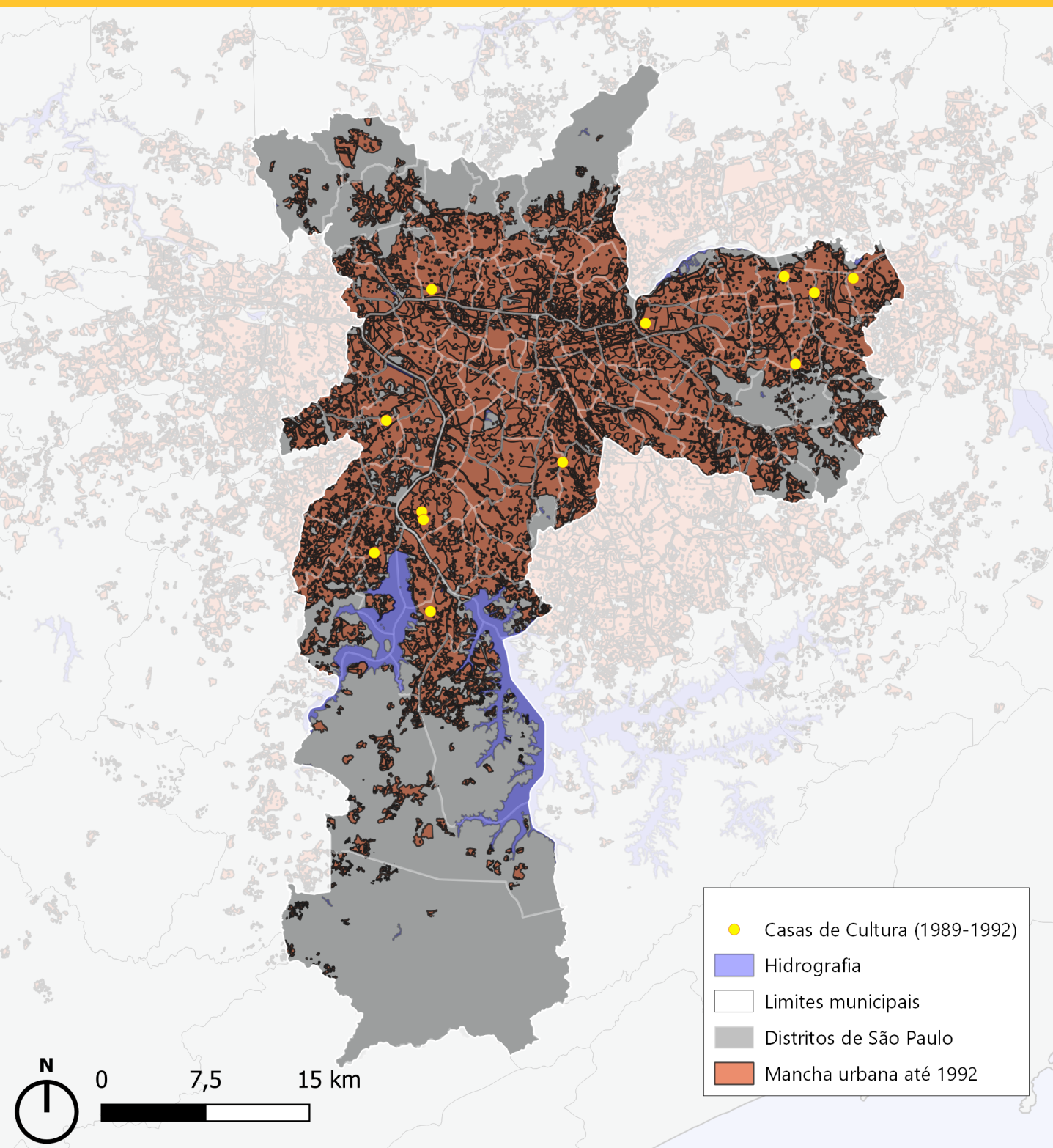
âmbito da Secretaria Municipal de Cultura.

Para além do objetivo de se distribuir pela cidade toda, importa aqui a relação que essa política se propõe a ter com as especificidades dos seus territórios enquanto uma infraestrutura potencializadora das dinâmicas locais de criação e intercâmbio cultural, com a intenção de conectá-las também com os demais circuitos da cidade. Nesse ponto podemos relacionar as Casas de Cultura e a Ação Cultural Regionalizada em um movimento de articulação de ações conjuntas entre as várias frentes do serviço público municipal e os movimentos sociais da cidade, na direção de consolidar uma nova cultura política na cidade. Trata-se da cidadania cultural, que pode ser entendida como a prática de políticas que superam a noção difusionista da democratização cultural rumo à ideia de democracia cultural, na qual a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma. (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 163).

A realidade de implementação da política teria por vezes ficado aquém das ambições conceituais, como dificilmente poderia não ter sido em um processo de construção institucional tão experimental. Alguns autores apontaram uma excessiva centralização da administração das Casas de Cultura e a falta de experiência e conexão local das pessoas nomeadas para implantar os projetos nos bairros em um primeiro momento (FARIA; SOUZA, 1997, p. 62). Levantou-se o problema de falta de divulgação da atuação e da própria existência das Casas de Cultura entre residentes dos bairros (BRANDÃO, 2011, p. 15). Um agente da Ação Cultural Descentralizada comentou durante um seminário que em alguma medida haviam superestimado o nível de organização dos movimentos culturais na cidade: mesmo quando presentes, raramente teriam tido grande interesse em atuar junto da infraestrutura participativa oferecida, por verem as oficinas como mais efetivas enquanto espaços férteis para a criação de movimentos culturais (FARIA; SOUZA, 1997, p. 107).

O legado deixado por essa gestão na política cultural municipal abrange a recuperação das condições físicas da rede de equipamentos culturais, as importantes Casas de Cultura que permanecem em funcionamento e o grande número de iniciativas inovadoras assumidas pela SMC no período. Um olhar para esse legado revela que, como escrito por Chauí, em alguma medida “a Secretaria tornou-se presente em toda a cidade, diferentemente da situação encontrada quando iniciamos o caminho” (CHAUÍ, 1992, p. 75), parecendo haver outra dimensão também muito significativa. Existia o objetivo inicial de instaurar uma nova cultura política em São Paulo e, de fato, apesar de um refluxo no curto prazo, demonstraremos como no longo prazo os valores e práticas de democracia cultural, carregados na ideia de Cidadania Cultural com a adição do componente de participação social na própria construção da política, constituíram uma tradição que vem sendo reverberada em diversas políticas desde então.

## MAPA 5: CASAS DE CULTURA NA GESTÃO MARILENA CHAUI (1989-1992)



Elaboração: própria Fontes:

Mancha urbana: EEMPLASA (IGCSP, 2011)

Restante: GEOSAMPA

Casas de Cultura: 12 das 14 unidades mencionadas pelo texto (FARIA; SOUZA, 1997, p. 62)

### 5.3 Política de eventos no auge da Lei Mendonça

Em 1993 Paulo Maluf assumia a Prefeitura de São Paulo em seu segundo mandato não consecutivo, tendo já exercido o cargo por indicação do regime militar entre 1969 e 1971. Para dirigir a Secretaria Municipal de Cultura, convidou o jornalista e escritor Rodolfo Konder, que recusou duas vezes até receber uma promessa de carta branca para montar a equipe e definir a política cultural sem interferências (KONDER, 2001). Como contou ao programa televisivo Roda Viva em seu primeiro ano, o novo secretário defendia a redução do papel do Estado, buscando inserir a iniciativa privada em todas as atividades e tentando desvincular equipamentos da administração pública, postura para a qual o momento era propício.

No final dos anos 1980 e durante a década de 1990, o avanço da ideologia neoliberal se instaurou em diversos campos, de forma que “as políticas culturais foram abandonadas em nome de razões de mercado” (FARIA; SOUZA, 1997, p. 20). À medida que as leis de incentivo a projetos culturais mediante renúncia fiscal passaram a ocupar um lugar cada vez mais central – como a inaugural Lei Sarney (1986) e a sucessora Lei Rouanet (1991), que seriam complementares da política como um todo –, foi-se entregando aos departamentos de marketing empresarial a definição das prioridades para os recursos públicos na cultura. Na gestão municipal de São Paulo, desde 1990 existia a chamada Lei Mendonça, que permitia a pessoas físicas e jurídicas descontarem até 20% de seus impostos municipais devidos (ISS e IPTU) para financiar projetos culturais, obedecendo à proporção de 70% de recursos incentivados e 30% como contrapartida do investidor (SANTOS, 2015, p. 6). Para selecionar os projetos, estava prevista na lei uma comissão a ser formada principalmente por representantes do setor cultural, com o detalhe de que não podiam avaliar o mérito do projeto, mas somente seu aspecto orçamentário, algo que seria alvo de críticas no futuro.

Graças à eleição para prefeito do sucessor escolhido por Maluf, Celso Pitta, e à opção por não alterar a direção da SMC, essa gestão durou 8 anos, até 2000. Konder desenvolveu uma política cultural que ficou marcada pela lógica dos eventos. O próprio critério de desempenho da Secretaria, divulgado mensalmente como “prova de sucesso”, era o número de eventos realizados (DURAND, 2001, p. 72), chegando a 2 mil microeventos mensais no último ano. Criticou-se, porém, de falta de clareza na contagem e o fato de terem sido concebidos isoladamente, com “a única finalidade de atender a interesses de grupos políticos ou empresariais” (FERREIRA, 2006, p. 52), sem que tivessem o caráter de políticas estáveis com continuidade, enquanto as bibliotecas, por exemplo, ficaram 8 anos sem aquisição de novos livros (CALIL, 2020, p. 167). Com essa proposta, muito do que se iniciou na gestão de Marilena Chauí foi abandonado, e a utilização da lei de incentivo fiscal municipal, foi largamente ampliada, com valor anual incentivado chegando a equivaler a 40% dos recursos da SMC para o mesmo período (SENA, 2019, p. 6).

Para compreender qual a lógica territorial na qual se desenvolveu essa política de

eventos, seria necessária uma pesquisa aprofundada levantando o conjunto dos projetos realizados diretamente e os realizados pela lei de incentivo fiscal na época, mas pode-se supor que, pela proporção que tomou a opção pelo incentivo e pelo formato dessa lei, os sujeitos políticos da definição dessa lógica tenham sido mais as empresas proponentes de projetos do que a própria SMC.

Aproximando-se o final do século XX, no entanto, começavam a aparecer sinais maiores de insatisfação com o modelo de política cultural neoliberal que dava lugar central ao incentivo fiscal, sem deixar de reconhecer a importância que teve na “dinamização da cena e do mercado cultural na cidade” (SENA, 2019, p. 6). Em 1999, mediante articulação de conhecidos grupos e indivíduos do campo teatral de São Paulo, publicou-se o primeiro de uma série de manifestos do movimento “Arte contra a Barbárie”, onde se criticavam, entre outros pontos, os problemas do foco em leis de incentivo regidas pelo interesse de mercado dos departamentos de marketing empresarial, deixando excluídas muitas outras formas de expressão teatral sem políticas que as contemplassem. Os processos desencadeados por esse movimento inaugurariam um novo modelo entre os mecanismos municipais de apoio à cultura.

## 6. POLÍTICA CULTURAL NA SÃO PAULO DO SÉCULO XXI (2001-2016)

### 6.1 Um ciclo de avanços incrementais

O início do século XXI na cidade de São Paulo vem sendo marcado por uma série de experiências em política cultural que apresentaram avanços importantes em diversas dimensões, desde a descentralização e territorialização das políticas, o fortalecimento da agenda da cidadania cultural, um crescente envolvimento social na construção das políticas além de uma maior continuidade dos programas na sucessão de gestões, indicando em alguns casos a constituição de políticas de Estado.

A política do Ônibus Biblioteca, criada nos tempos do Departamento de Cultura na década de 1930 e desativada e reativada algumas vezes ao longo do século XX, em 2005 estava com apenas um veículo circulando, de forma que a frota foi ampliada para 12 veículos em um total de 54 roteiros até 2012, ao longo da gestão do secretário Carlos Augusto Calil, na qual também foi recriado o Departamento de Expansão Cultural, homenagem à antiga Divisão da época de Mário de Andrade (SÃO PAULO, 2012b, p. 40).

Em termos de equipamentos públicos, no início da gestão da prefeita Marta Suplicy (2001-2004), com Marco Aurélio Garcia como secretário de cultura, desenvolveram-se os Centros Educacionais Unificados (CEUs), uma política integrada de educação, cultura, esporte e lazer que levou adiante a ideia não implementada das Praças de Equipamentos Integrados, formulada na gestão de Luiza Erundina. Desde então esses centros, pensados como polos irradiadores de urbanidade nas regiões periféricas, vêm sendo implementados em algumas levas, continuados pelas gestões de José Serra e Gilberto Kassab (2005-2012), com uma importante atualização do programa como Territórios CEUs na gestão de Fernando Haddad (2013-2016), quando passaram a ser projetados em conjunto com uma série de intervenções de qualificação urbanística do entorno em conexão com a rede próxima de outros equipamentos.

Entre outros equipamentos importantes criados, houve em 2004 a inauguração da Galeria Olido no Largo do Paiçandu, um espaço multifuncional voltado tanto para produção quanto difusão de diversas expressões artísticas. Em 2006 inaugurou-se o Centro Cultural da Juventude, na carcaça do que seria um Sacolão em Vila Nova Cachoeirinha, na Zona Norte, aglutinando políticas voltadas para a juventude. Após uma sequência de esforços da SMC, especialmente do Departamento do Patrimônio Histórico, desde 2007 buscando criar um museu das culturas populares para abrigar o acervo do antigo Museu de Folclore Rossini

Tavares de Lima, criou-se o Pavilhão das Culturas Brasileiras no edifício do Parque Ibirapuera que até então abrigara a Empresa de Tecnologia da Informação e Comunicação do Município de São Paulo (Prodam), em proposta museológica de “centro de referência para as diferentes expressões culturais que permeiam a sociedade brasileira, com ênfase no diálogo e na preponderância da produção periférica” (CERQUEIRA, 2016, p. 218). A Praça das Artes, importante conjunto arquitetônico na Avenida São João inaugurado parcialmente em 2012, forneceu uma sede apropriada para as Escolas de Música e de Dança, além dos corpos artísticos do Theatro Municipal, ou seja, Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Quarteto de Cordas, Coral Lírico, Balé da Cidade e Coral Paulistano. O Centro de Formação Cultural de Cidade Tiradentes criou em 2012 um importante polo integrando atividades culturais, de lazer e formação profissional em uma região com poucos equipamentos em geral.

Não exatamente um novo equipamento, mas um importante acréscimo funcional, o Circuito SPCine criou uma rede de 20 salas públicas de exibição de cinema em CEUs e outros espaços culturais da cidade, como uma das frentes de atuação da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SPCine), criada em 2013 para estimular todas as etapas da cadeia do setor audiovisual na cidade. Outra dessas iniciativas da SPCine foi a São Paulo Film Commission, que regulamentou e tem promovido os espaços da cidade como cenário para produções audiovisuais tanto nacionais quanto internacionais. Também na linha de ativação e qualificação dos espaços existentes, o Circuito Municipal de Cultura criou, a partir de 2013, uma política de programação cultural circulante e descentralizada, contratando atrações em negociações otimizadas de cachês para apresentações em vários equipamentos da SMC e espaços públicos.

No aspecto administrativo, no final do mandato da prefeita Marta Suplicy houve uma tentativa de descentralização da gestão de equipamentos públicos das Secretarias para as subprefeituras, criadas em 2003 retomando ideias da prefeita Luiza Erundina não implementadas então. O mandato seguinte, do prefeito José Serra, começou a reverter esse processo, especialmente na Educação e na Saúde. Na Cultura, os teatros distritais e bibliotecas retornaram à SMC, em um movimento que acabou sendo reforçado em 2014 com a volta das Casas de Cultura à Secretaria por demanda popular, encerrando o período em que foram administradas pelas subprefeituras. No mesmo ano foi retomada nos CEUs a gestão compartilhada entre as secretarias municipais de Educação, Cultura e Esportes, Lazer e Recreação, que ao longo dos anos ficara concentrada na primeira delas.

Na esfera dos instrumentos de apoio à cultura, a mobilização política do campo teatral paulistano – que desde 1999, com o movimento Arte contra a Barbárie, criticava certos aspectos dos mecanismos de incentivo à cultura por renúncia fiscal, como a Lei Rouanet e a Lei Mendonça – também pressionava por outros instrumentos estáveis que avançassem além do critério mercantil que predominaria nessas leis e que estaria deixando de atender uma série de expressões teatrais de menor apelo comercial. O movimento começou a formular um

projeto, baseado em modelos internacionais, que constituiu então o Programa de Fomento ao Teatro, apresentado pelo vereador Vicente Cândido (PT) e aprovado em 2002 após 2 anos de construção coletiva (NASCIMENTO, 1990, p. 161). Na criação desse instrumento, Luciana Lima e Pablo Ortellado (2013) situaram o marco inaugural de um novo paradigma de financiamento das atividades culturais na cidade. Diferente tanto dos mecanismos públicos quanto dos mercantis, cujo foco recaía sobre a compra, ou subsídio, de produtos e serviços culturais para difundi-los gratuitamente ou sob pagamento, essa nova lei visava o processo de produção, na linha do direito à criação cultural. Essa ênfase no processo teria, para Lima e Ortellado (2013, p. 355), vantagens ao evitar o engessamento associado às políticas focadas no produto final, dificilmente abertas para ajustes de trajetória ou soluções criativas, além de colocarem o fardo do custoso planejamento na etapa não remunerada do ciclo, prévia à seleção por um edital.

O Fomento ao Teatro foi o primeiro de uma onda de novos fomentos que reduziram a predominância do instrumento de incentivo fiscal em vigor na década de 1990, adotando um modelo de política estável com repasses diretos aos beneficiados, sendo seguido por políticas como: Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI (2003), que passou a apoiar a produção cultural de jovens de baixa renda em regiões com poucos recursos e equipamentos culturais; Fomento à Dança (2005); VAI II (2013) que adicionou uma modalidade de apoio às produções ainda pequenas daquelas regiões mas sem o critério etário; Edital Redes e Ruas, integrando as secretarias de Cultura, Tecnologia e Direitos Humanos e Cidadania para apoiar ações criativas de “promoção da cidadania, da inclusão e da cultura digital, por meio da ocupação de espaços públicos e do uso de tecnologia digital e da internet”; Fomento ao Circo (2016); e o Fomento à Cultura da Periferia (2016) que tem financiado projetos maiores de grupos já com certa experiência e sob um critério bem definido de priorização para as periferias e territórios vulneráveis. Foram instituídos também o Fomento ao Cinema e o Prêmio Zé Renato de teatro.

O mecanismo de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal, a Lei Mendonça, que vigorava desde 1990, foi bastante criticada pelo secretário de cultura Carlos Augusto Calil. Apontou um problema na formatação da comissão de avaliação de propostas que impedia a aplicação de critérios de seleção para além do técnico orçamentário, sem um critério de mérito, o que para ele resultava em uma postura excessivamente liberal com o recurso público (SÃO PAULO, 2008a, p. 135). Em 2005 Calil fez uma adaptação, na impossibilidade de modificar a comissão enquanto a lei não fosse reformada: criou uma instância paralela de avaliação, esta sim aplicando os critérios de relevância. A reforma do instrumento viria em 2013, com a aprovação de um projeto legislativo do vereador Andrea Matarazzo, revogando a Lei Mendonça e instituindo o Programa de Municipal de Apoio a Projetos Culturais (Pro-Mac), inspirado no mecanismo ProAC estadual. O novo modelo teria facilitado o processo para seleção e aprovação de projetos, mas algumas mudanças foram alvo de críticas, como da porcentagem de abatimento fiscal que passou de 70% para 100%, retirando a contrapartida

do investidor (SANTOS, 2015, p. 16).

Além da onda dos fomentos, viu-se um crescente fortalecimento das políticas culturais relacionadas à ocupação do espaço público e à efetivação do direito à cidade. A Virada Cultural, inspirada na “Nuit Blanche” francesa, foi criada em 2005 sob o secretário Carlos Augusto Calil. Realizou-se um festival de 24 horas de eventos espalhados pelo Centro, além de programações em outras partes da cidade, chegando na edição de 2016 a alcançar todas as subprefeituras, propondo uma intensa vivência cultural do espaço público urbano para milhões de frequentadores todos os anos. Em 2013 foi regulamentada em lei, com um decreto no ano seguinte, a ocupação do espaço público por artistas de rua, facilitando a abertura de ruas, praças e outros espaços para que essas expressões tivessem lugar, paralelamente à elaboração da cartilha Arte na Rua – um guia ilustrado sobre a legislação da cidade de São Paulo para artistas de rua (2015).

A política do Carnaval de Rua, promovida a partir de 2013 na gestão do prefeito Fernando Haddad em um processo de escuta aos blocos e cordões organizados no “Manifesto Carnavalista”, substituiu um cenário de criminalização da folia por um de valorização e apoio, fazendo crescer enormemente a festividade em São Paulo. Desde 2015 o programa Ruas Abertas promoveu, dependendo de pactuação com cada subprefeitura, a abertura de vias aos domingos e feriados para serem ocupadas por ciclistas e pedestres com manifestações artísticas, culturais e esportivas. No mesmo ano ocorreu a primeira Jornada do Patrimônio organizada pelo DPH, tornada lei no ano seguinte, evento que tem promovido anualmente no terceiro final de semana de agosto a valorização do patrimônio histórico e cultural por meio de visitas a locais de interesse, passeios associados ao tema da memória, palestras, apresentações e oficinas diversas, fortalecendo a relação entre a vivência dos espaços da cidade e suas memórias.

No início do mandato do prefeito Fernando Haddad (2013-2016), o secretário de cultura Juca Ferreira, que sucedera a Gilberto Gil como ministro da cultura entre 2008 e 2010, trouxe para o município princípios que orientaram a atuação do Ministério, como da cultura nas dimensões de fato simbólico e de direito à cidadania e como economia. Criou-se então o Núcleo de Cidadania Cultural, em uma demonstração da perenidade desse conceito gravado na tradição paulistana de política cultural pela política de Marilena Chauí. Foi implementado por Gil Marçal, agrupando alguns programas existentes e criando outros para exercer um apoio direcionado especialmente para pessoas, grupos e organizações que estivessem desenvolvendo atividades culturais em territórios com condições de acesso e produção cultural mais precárias.

Os principais programas do Núcleo, que continuaram sendo desenvolvidos pelos sucessores de Ferreira na direção da SMC, Nabil Bonduki e depois Maria do Rosário Ramalho, juntos contemplavam várias formas de atuação cultural nesses territórios.

A Rede Municipal de Pontos de Cultura veio da adesão de São Paulo ao programa federal Cultura Viva, criado pelo ministro Gilberto Gil para apoiar entidades culturais que tivessem

“uma base social com poder de penetração nas comunidades e territórios” (SÃO PAULO, 2016c, p. 32), tendo apoiado 85 organizações na cidade com 160 mil reais para desenvolver seus trabalhos por 2 anos, com um orçamento total de 9 milhões de reais do município e 6 milhões da União. O Programa Agente Comunitário(a) de Cultura, inspirado em uma iniciativa da área da saúde, apoiou financeiramente com bolsas mensais de 1.000 reais indivíduos envolvidos na produção e difusão do acesso à cultura, como articuladores de dinâmicas culturais locais especialmente em regiões com escassos recursos e equipamentos de cultura. O Programa Aldeias, elaborado com base na estrutura do anterior Programa Vocacional Aldeias (2008-2013), estabeleceu uma parceria com o Centro de Trabalho Indigenista para, junto de lideranças indígenas e agentes contratados pela SMC, apoiar a manutenção dos valores e costumes da cultura indígena de São Paulo nas aldeias Tekoa Krukutu, Tekoa Tenondé Porá, Tekoa Kalipety e Tekoa Yyrexakã, em Parelheiros e Marsilac, além das aldeias Tekoa Pyau, Tekoa Ytu e Tekoa Itakupe no Jaraguá. Outras iniciativas do Núcleo envolveram o ensino de História da África e da Cultura Afro-brasileira nas escolas, além de ações como a Semana do Hip Hop, Semana da Produção Cultural Negra e Indígena, Diálogos com o Funk, Encontros Swag, Saraus da Madrugada, Agosto Indígena e Dezembro Imigrante. Ao final da seção sobre o Programa VAI, vê-se o **Mapa 7** de 2014 com a atuação de alguns dos principais programas do Núcleo de Cidadania Cultural naquele ano.

Muitas dessas ações foram inseridas no SP Cultura, uma plataforma digital criada em 2014 para o mapeamento e gestão cultural colaborativos de grande utilidade para o acompanhamento territorial da cultura na cidade, criando um importante panorama dos equipamentos, agentes e ações culturais espalhados pelos territórios, além de tornar-se um importante instrumento para a divulgação de eventos e inscrição para editais. Entre 2015 e 2016 elaborou-se o Plano Municipal de Cultura, em que somaram princípios de participação e territorialização nas políticas por meio de uma série de audiências participativas distribuídas por regiões e por temas, coletaram milhares de contribuições tanto presencialmente quanto on-line, para gerar um documento final instituído como decreto de planejamento das políticas culturais para os 10 anos seguintes. Além disso, criou a estrutura institucional de adesão ao Sistema Nacional de Cultura, instituindo o Sistema Municipal de Cultura, o Plano Municipal de Cultura, o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Indicadores e Informações Culturais.

Do conjunto de políticas culturais desenvolvidas nos agitados primeiros anos do século XXI, optou-se neste trabalho pela seleção de algumas como casos a serem estudados menos resumidamente em seu processo de constituição e implementação, em um enfoque da abordagem territorial. As escolhidas foram a política dos Centros Educacionais Unificados, o Programa VAI, a Virada Cultural, o Carnaval de Rua e o Fomento à Cultura da Periferia.

## 6.2 Dos Centros Educacionais Unificados aos Territórios CEU

A política dos Centros Educacionais Unificados (CEUs) foi desenvolvida em 2001 como um projeto intersecretarial das áreas de educação, cultura, esporte e lazer para criar equipamentos públicos múltiplos, tendo sido implementados em etapas desde 2002 nas periferias de São Paulo. Também carregavam o objetivo de constituírem pontos de referência comunitários e irradiação da presença do Estado, com melhorias urbanísticas e outras políticas paralelas, como “polos estruturadores em tecidos periféricos desarticulados” (OLIVEIRA, 2017, p. 33).

Sua formulação naquele momento se deu a partir de uma ideia inicial incluída no plano de governo, de Polos de Cultura, Esporte e Lazer na periferia, que foi então, no contexto de uma reforma educacional que já estava articulando as Secretarias dessas várias áreas mais a educação, adaptada para incluir também escolas públicas (OLIVEIRA, 2017, p. 44). Partiu-se em busca de propostas que pudessem materializar esses equipamentos imaginados, e foi entre os arquivos do Departamento de Edificações (EDIF) da prefeitura que se encontraram os projetos das Praças de Equipamentos Integrados, concebidos durante a gestão da prefeita Luiza Erundina e desde então engavetados. A partir do final de 2001 a equipe da EDIF, liderada pelos arquitetos Alexandre Delijaicov, André Takiya e Wanderley Arizam, passaria a trabalhar no desenvolvimento dos CEUs a partir de ideias daquele projeto anterior do próprio departamento.

O Departamento de Edificações, como relata André Takiya ao longo de seu estudo “EDIF – 60 anos de Arquitetura Pública” (2009), carrega uma tradição de arquitetura pública que vem, com transformações de denominação no decorrer do tempo, desde a Comissão do Convênio Escolar que iniciou seus trabalhos na década de 1940. São as marcas do movimento Escola Nova no programa do equipamento público integrando educação, cultura, e inserção comunitária no espaço urbano. Vê-se desde a influência do educador Fernando Azevedo nos Parques Infantis, do arquiteto Hélio Duarte trazendo sua experiência com Anísio Teixeira na Escola Parque na Bahia para a rede de equipamentos públicos de educação e cultura durante os Convênios Escolares, à ideia não realizada das Praças de Equipamentos Integrados na década de 1990, fazendo dos CEUs, nas palavras de outro arquiteto da EDIF, o professor da FAU-USP Alexandre Delijaicov, “a maturidade e o passo mais recente dentro de uma longa história de interação entre arquitetos e educadores” (2004 apud OLIVEIRA, 2017, p. 47).

Na concepção dos CEUs, alguns pontos dessas experiências teriam sobrevivido como legado programático e do fazer arquitetônico no espaço urbano, como podemos encontrar no texto de Takiya e na dissertação O CEU na integração da periferia, de Paula Custódio de Oliveira (2017). Dos Parques Infantis tínhamos o “resgate dos espaços públicos para ofertar diversas atividades lúdicas, esportivas, culturais sem obrigatoriedade de frequência” (PEREZ, 2010, p. 139, apud OLIVEIRA, 2017, p. 40). Da Escola Parque de Anísio Teixeira na Bahia, por meio do que Hélio Duarte trouxe para o Convênio Escolar, tínhamos o “processo de pré-

fabricação e industrialização, recuperando elementos modernos” (TAKIYA, 2009, p. 41), o estímulo à integração comunitária e desenvolvimento de seu entorno urbano (OLIVEIRA, 2017, p. 40), ou mesmo a ideia da associação de equipamentos de educação e cultura na constituição de novas centralidades. Mesmo os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) no Rio de Janeiro da década de 1980, implementados por Darcy Ribeiro no governo Leonel Brizola, teriam legado a cultura como elemento integrador entre escola e comunidade (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

Partindo dessa tradição em arquitetura pública, o programa padrão desenvolvido para os CEUs era composto por cinco edificações. O Bloco Didático, em um grande edifício longitudinal com dois pavimentos, abrigaria as atividades didáticas, com uma Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI), uma Escola Municipal de Educação Fundamental (EMEF) e parte das salas do Centro de Educação Infantil (CEI). Este seria complementado por um edifício cilíndrico, o Bloco da Creche, com as demais salas do CEI. O Bloco Cultural Esportivo, com quatro pavimentos, abrigaria os espaços teatrais, sala multiúso, biblioteca, estúdios de rádio e fotografia, salas de dança e ginástica, ateliês artísticos, ginásio poliesportivo e o núcleo administrativo. Três piscinas – a de treino, a de recreação e a infantil – compõem o Balneário, na área externa, que também inclui pista de skate, parque infantil e quadras. Finalmente, existem as duas Torres D’Água (TAKIYA, 2009, p. 42). Para o sistema construtivo, optou-se por um sistema misto, utilizando processos industrializados de capital intensivo e pré-fabricação de aço e concreto para as estruturas, e processos mais convencionais com uso extensivo de mão de obra local para o restante, pelo motivo expresso de que “construir um grande equipamento público na periferia pobre de São Paulo exige não só habilidade técnica como política (TAKIYA, 2009, p. 43).

Sobre todo esse programa foi colocada uma intenção de que os CEUs funcionassem como “irradiadores de urbanidade” (OLIVEIRA, 2017, p. 46). A integração de múltiplos usos de ensino em diferentes faixas etárias com formação e programação cultural, com os espaços de lazer além da infraestrutura disponível para a organização comunitária e para a produção cultural local, deveria consolidar cada unidade como um ponto de referência no distrito. Além disso, existia a ideia de que junto da implementação dos CEUs viriam outras políticas paralelas de melhorias infraestruturais e urbanísticas, com a expectativa de que também acompanhasse o desenvolvimento do comércio e serviços, que se constituiria como um fator estruturador do entorno em múltiplas dimensões. Fernando Haddad, na época chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Finanças e Desenvolvimento Econômico, disse ao jornal O Estado de S. Paulo (MANSO; MIRANDA, 2004) que o “CEU foi concebido para dar início à urbanização dessas regiões. Desde iluminação, calçamento, emplacamento a delegacias e postos da Guarda Civil, seria o elemento que deflagaria o processo”.

Durante muitas décadas já circulava a percepção de que, em face da larga expansão horizontal pela qual a cidade estava passando, sem a proporcional infraestrutura e sem equipamentos básicos para viver com qualidade, seria necessário fomentar novas centralidades

dispersas pelo território para reduzir os tempos de deslocamento. Ao mesmo passo que essas conclusões apareciam nas pesquisas realizadas pela Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS) já na década de 1950, as obras do Convênio Escolar adotavam algo semelhante em sua abordagem de bairros periféricos com a implantação simultânea, em terrenos próximos, de escolas, parques infantis, bibliotecas e teatros com a ideia de equipamentos em rede para produzir essas centralidades organizadoras do território. No Plano Diretor Estratégico de 2002, por exemplo, logo no momento de implementação dos CEUs, estes foram incluídos como “elementos de centralidade” (OLIVEIRA, 2017, p. 54), que poderiam contribuir para as dinâmicas locais.

A concepção territorial dos CEUs pode ser abordada em duas escalas. Vê-se, por um lado, essa escala da sua implantação arquitetônica, da inserção no bairro e sua integração fomentadora da dinâmica comunitária local ao configurar-se como ponto de referência; por outro lado, vê-se a escolha dos locais da cidade para implantação desses equipamentos. Assim como no caso das Casas de Cultura, existia a ideia de que fossem instalados na cidade toda, desta vez um CEU para cada distrito, mas dada a desigualdade das condições de vida e de qualidade urbanística, foi necessário estabelecer uma ordem de prioridade. Para a escolha, sobrepuseram dados de um Mapa de Exclusão/Inclusão Social produzido conjuntamente pela PUC-SP, Inpe, Instituto Pólis e a Secretaria Municipal da Assistência Social em 2002, com a demanda por vagas escolares e por equipamentos, chegando a uma seleção de distritos sobretudo periféricos (OLIVEIRA, 2017, p. 55).

Teve início então o processo de levantamento dos terrenos possíveis, com a visita a aproximadamente duzentos deles nas áreas críticas da cidade, levando técnicos das diversas áreas envolvidas. A partir de “critérios arquitetônicos, urbanísticos, sociais, pedagógicos e políticos” (TAKIYA, 2009, p. 48), foram então escolhidos 45 terrenos em cujos entornos a implementação dos equipamentos teria o maior potencial de transformação positiva. Nos locais escolhidos, abriu-se o diálogo com as comunidades para apresentação da proposta e discussão das demandas locais, após o qual os projetos teriam tido modificações como a inclusão de pistas de skate e a opção por posicionar as piscinas na área externa. No mesmo princípio de participação e envolvimento comunitário, foram constituídas comissões locais para acompanhamento das obras e, em alguns casos, para a escolha do nome da unidade (OLIVEIRA, 2017, p. 58).

A construção das unidades, por alguns impasses em parte das licitações, foi separada em duas fases, sendo construídos 21 CEUs de 2002 até o final da gestão da prefeita Marta Suplicy, em 2004. Os 24 CEUs restantes desse plano foram implantados na gestão seguinte, após um período de hesitação do novo prefeito, José Serra, em relação ao programa, entre 2007 e 2009, tendo sido concluídos por seu sucessor e ex-vice, Gilberto Kassab, que se tornara prefeito após Serra deixar o cargo para concorrer nas eleições estaduais. Desde 2013, reforçando o caráter das unidades como plataformas para irradiação de outras políticas, firmou-se uma parceria com o programa federal Universidade Aberta, de ensino superior a

distância, com apoio presencial, tornando-se em 2015 a Rede das Universidades nos Centros Educacionais Unificados (UniCEU). Em 2016, a Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SPCine), que havia sido criada em 2013 e se consolidava realmente nesse momento, instalou salas de cinema em 20 CEUs, criando o Circuito SPCine e promovendo o contato audiovisual e a formação de público.

Em “O CEU na integração da periferia”, Paula Custódio de Oliveira realizou uma análise do quanto esses equipamentos teriam sido efetivos naquilo que foi uma de suas propostas de concepção, de “contribuir para a qualificação sociourbana e territorial da periferia” (OLIVEIRA, 2017, p. 68), abordando os casos dos CEUs Paz (Brasilândia), Inácio Monteiro (Cidade Tiradentes) e Vila do Sol (Jardim Ângela), construídos entre 2002 e 2008. Analisando uma série de indicadores dos entornos urbanos dessas unidades, com todos os problemas de bases históricas por vezes inconstantes para uma comparação rigorosa, Oliveira concluiu que não seria possível atestar que os CEUs, só por sua presença, teriam impulsionado outras políticas paralelas de melhoria da infraestrutura e das condições urbanas em suas localidades, com as transformações parecendo acompanhar as taxas da cidade em geral (OLIVEIRA, 2017, p. 155). A porção da transformação que dependeria da implementação de outras políticas de qualificação urbana associadas aos CEUs, não tendo acontecido como imaginado, teria feito essa dimensão dos resultados ficar aquém do projetado inicialmente.

Essa dimensão do impacto positivo na estruturação urbana do território ao redor, que na análise de indicadores realizada por Paula Oliveira teria em alguma medida ficado órfã de políticas paralelas à criação dos primeiros CEUs, seria enormemente fortalecida na nova leva de unidades projetadas e com sua construção iniciada durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (2013-2016). O novo programa ampliado, dos Territórios CEU, propôs-se a lançar 21 novos CEUs (SÃO PAULO, 2016a, p. 6), que além de terem seu projeto e programa atualizados, seriam acompanhados de uma série de intervenções de qualificação urbana do entorno, melhorando as possibilidades de fruição do espaço público e criando conexões entre diversos equipamentos próximos. Cada Território CEU obteve, além do projeto para o terreno do CEU em si, um projeto de identificação dos equipamentos e espaços públicos próximos, sendo então propostas requalificações das calçadas, iluminação pública, arborização, implantação de mobiliário urbano, drenagem, segurança no trânsito e sinalização, tudo para melhorar as conexões entre esses pontos, configurando com o CEU um polo irradiador de urbanidade. Para efetivar essa irradiação multidisciplinar, ampliou-se o trabalho intersecretarial que nos primeiros CEUs envolvia as pastas da Educação, Cultura e Esportes, passando a incluir também: Assistência Social; Direitos Humanos e Cidadania; Verde e Meio Ambiente; Infraestrutura Urbana; Serviços; e a Companhia de Engenharia de Tráfego (SÃO PAULO, 2016a, p. 3).

Os Territórios CEU resultaram de uma integração entre os esforços daquela gestão em sua política de desenvolvimento urbano, expressa na criação do Plano Diretor Estratégico (PDE) para a cidade, e da política de ampliação da rede de CEUs. Incorporando uma série de

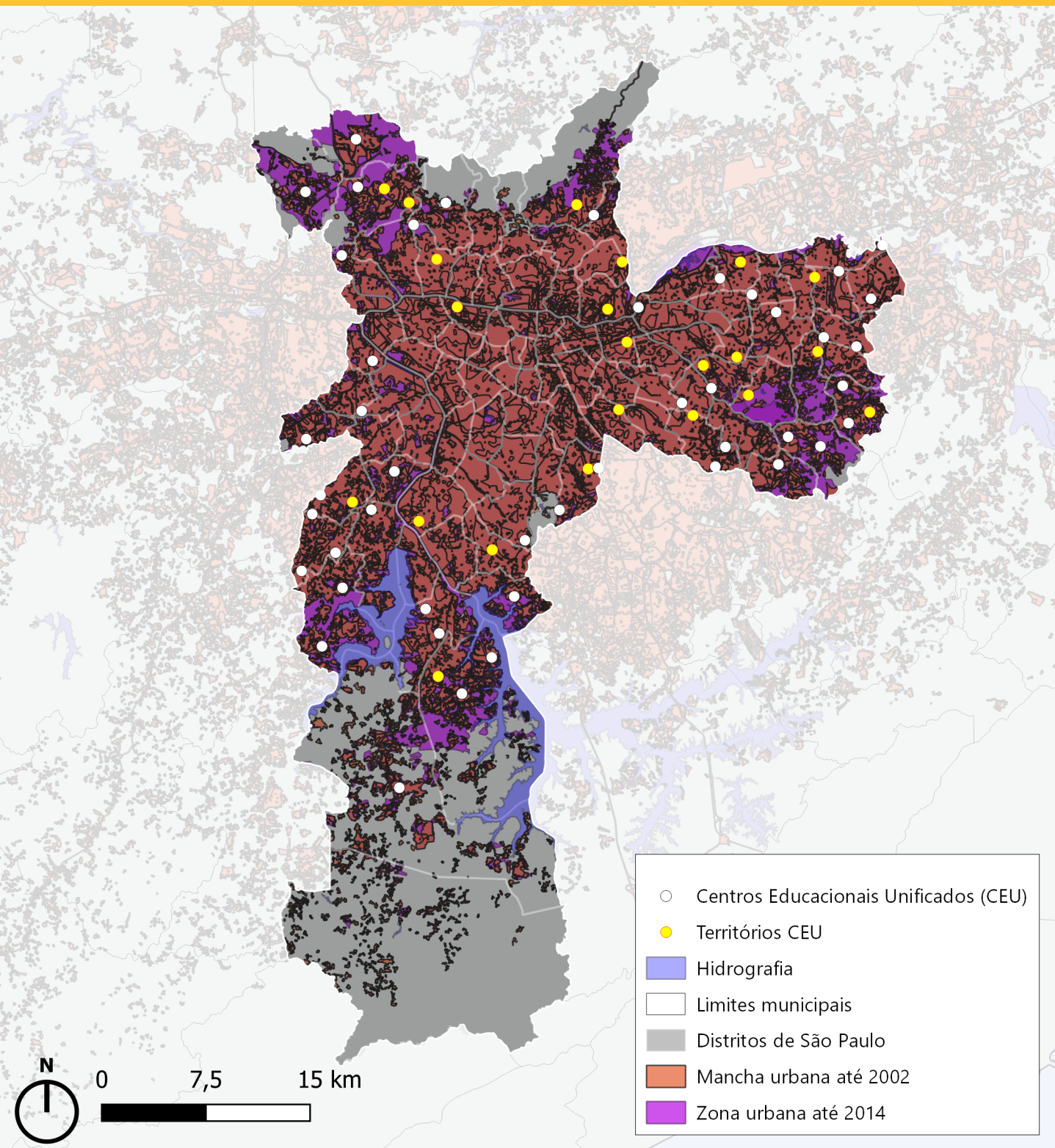
princípios do PDE, a política dos Territórios CEUs buscou, também de maneira participativa e na interação entre diferentes órgãos da gestão pública municipal como fez o plano diretor, constituir em cada área escolhida uma rede de equipamentos como “elemento qualificador e estruturador da vida urbana local” (SÃO PAULO, 2016a, p. 21). Para efetivar a inserção no território ao redor e a apropriação por sua comunidade, a equipe do projeto promoveu diversas oficinas e momentos de diálogo com moradores e coletivos de cultura dos locais onde se implantariam as futuras unidades, utilizando da cartografia em mapas e maquetes para que se marcassem problemas e vontades para aqueles espaços do próprio CEU e de seu entorno. Esses diálogos originaram acréscimos programáticos como a inclusão de estúdios de gravação digital e a configuração de praças da cultura nas unidades, de forma aberta ao bairro e ligada ao Bloco Cultural, a serem utilizados para a produção e difusão cultural de grupos locais por meio de atividades e eventos na praça. Reforçando sua multidisciplinaridade em termos de campos de atuação das Secretarias Municipais, esses novos CEUs incluíram em seus projetos Centros de Referência de Assistência Social (CRAS), e os teatros foram construídos de forma a poderem comportar a exibição de filmes, como salas de cinema do Circuito SPCine. Abrigaram postos da Guarda Civil Metropolitana, e também se tornaram locais de promoção de programas como o Juventude Viva, Educação para os Direitos Humanos, ensino técnico, Pronatec, o VAI e o VAI-TEC.

Para a escolha dos terrenos adotou-se a premissa de utilização de terrenos públicos, com preferência por aqueles de centros esportivos, dado que nestes se identificou baixa ocupação dos lotes, permitindo então adensá-los construtivamente com as edificações de um CEU e incorporando os centros esportivos como parte do equipamento, além de se economizar evitando desapropriações. A Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano identificou 400 áreas do tipo e que tivessem não apenas suficiente área disponível, mas também adequação à legislação urbana e ambiental. Em uma etapa de triagem, consideraram-se os critérios de densidade demográfica (IBGE) e de vulnerabilidade social (IPVS), ambos dados de 2010, incluindo a demanda por equipamentos públicos de cada Secretaria e atentando também para a proximidade de eixos de transporte que potencializassem o alcance dos Territórios CEUs.

Dessas 400 áreas públicas, 120 foram selecionadas para análise e vistoria técnica, terminando a triagem em 20 locais que receberiam os projetos do programa, que pode-se ver no **Mapa 6** a seguir. Entre os 20 terrenos, 12 eram centros esportivos que seriam então incorporadas aos CEUs, três tiveram usos realocados para liberar o espaço, três eram áreas já livres e dois foram escolhidos em áreas contíguas a parques municipais (SÃO PAULO, 2016a, p. 26). Um vigésimo primeiro local foi obtido de outra maneira, com a desapropriação de um terreno particular, de um Clube de Funcionários da Caixa Econômica Federal em Cidade Ademar, por motivo de uma indisponibilidade de áreas públicas livres na região. Quanto à implementação dos 21 Territórios CEUs propostos, em 2016 havia 16 projetos completos e cinco estudos preliminares, tendo sido iniciadas as obras de 14 ainda na gestão Haddad (SÃO PAULO, 2016a, p. 6).

Desde os primeiros Centros Educacionais Unificados no início dos anos 2000 até os Territórios CEUs propostos na gestão Haddad, podemos enxergar um processo de amadurecimento da abordagem territorial da política. De uma arquitetura do programa que ofereceu em regiões desprovidas de equipamentos públicos a plataforma infraestrutural para múltiplos usos, entre eles os culturais, elaborados de forma participativa e com envolvimento comunitário, mas que pela análise de indicadores urbanos feita por Paula Oliveira (2017) não teriam tido todo o efeito esperado de impulsionar a qualificação urbanística de seu entorno, até a abordagem em rede com diversos outros equipamentos e políticas intersecretariais adotada pelos Territórios CEUs, acompanhados de intervenções de melhoria do espaço urbano das imediações, fomentando circuitos e centralidades locais, também na produção cultural.

## MAPA 6: CEUs E TERRITÓRIOS CEU



Elaboração: própria

Fontes:

Mancha e Zona urbana: até 2002, EMPLASA (IGCSP, 2011); 2014, gestãoourbanaSP

Restante: GEOSAMPA

CEUs e Territórios CEU: (SÃO PAULO, 2016a)

### 6.3 Programa VAI e o fortalecimento da produção cultural periférica jovem

O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado em 2003, como mecanismo de apoio a projetos e ações culturais focado principalmente nos jovens de baixa renda de regiões do município com poucos recursos e equipamentos culturais. Essa política partiu da afirmação da juventude como criadora cultural legítima, reconhecendo as iniciativas e dinâmicas já existentes no território, mas com potencial represado pela falta de recursos e dificilmente conseguindo acessar os mecanismos municipais existentes de apoio à cultura, respondendo a isso com um novo modelo de fomento pensado para contemplar as características desse recorte. Desde então, tem realizado editais anuais apoiando muitos projetos com pequenos valores, se comparado a outros editais da cultura, promovendo o encontro entre os grupos selecionados e possibilitando que desenvolvam, na interação com os técnicos da SMC, capacidades básicas de planejamento e gestão de projetos, além de prestação de contas, que os preparam para editais mais complexos na próxima etapa de suas trajetórias no campo cultural.

A implementação teve início na gestão da prefeita Marta Suplicy (PT) com o secretário Celso Frateschi, mas sua origem está no poder legislativo municipal. Entre 2001 e 2002 abriu-se nessa esfera política um espaço de reconhecimento da importância do tema da juventude, a partir da experiência acumulada de diversos movimentos sociais e ONGs, além de publicações relacionadas. Estruturou-se então a Comissão Extraordinária Permanente da Juventude da Câmara de Vereadores do Município de São Paulo (ABREU, 2010, p. 134). As discussões passaram por diversos aspectos da experiência dos jovens na cidade, recuperando no processo a produção teórica sobre o assunto, mas partindo em seguida para visitas com o intuito de conhecer as realidades da juventude nas várias regiões de São Paulo. Helena Abramo, pesquisadora do assunto que participou desses debates parlamentares comenta como, dentre os vários temas percorridos, a cultura apareceu em destaque, atravessando não somente o lazer dos jovens, mas também seus processos de construção identitária, suas formas de expressão e de participação social (SÃO PAULO, 2008b, p. 18). A Comissão percebeu claramente que coletivos de jovens, especialmente nas áreas periféricas da cidade, já desenvolviam atividades culturais em diversas linguagens e de forma capilarizada no território sem, no entanto, conseguirem acessar quaisquer mecanismos de apoio a projetos culturais, por razões que abrangem desde barreiras burocráticas à informalidade desses grupos, da complexidade dos editais até o não reconhecimento oficial de suas práticas como legítimas.

Em entrevista (ABREU, 2010, p. 143), Maria do Rosário Ramalho, funcionária da SMC que esteve na redação da lei como assessora parlamentar de Nabil Bonduki e depois coordenou o programa entre 2005 e 2009, situa o surgimento do VAI em um contexto de pressão para que o Estado criasse mecanismos que superassem certas limitações das leis de incentivo à cultura existentes. Na Lei Rouanet federal e na Lei Mendonça municipal questionava-se a forma de seleção dos projetos, deixada ao critério dos departamentos de marketing

das empresas utilizadoras da lei, prevalecendo interesses comerciais, enquanto manifestações de menor potencial de relações públicas dificilmente seriam contempladas. Existia naquele momento dos debates da Comissão de Juventude uma abertura para repensar as formas de incentivo municipais, aparecendo a oportunidade de fazê-lo por acréscimo de um mecanismo quando se colocou a necessidade de apoiar a criação cultural da juventude.

Buscava-se criar um mecanismo que apoiasse projetos culturais na cidade desviando, porém, do modelo Lei Rouanet/Lei Mendonça rumo a um formato que “ampliasse as condições de acesso à cultura e simplificasse as exigências para participação em editais e processos seletivos, inacessíveis para milhares de jovens” (ABREU, 2010, p. 143.). Um movimento articulou pessoas da Secretaria de Educação, do Orçamento Participativo, de ONGs, da Coordenadoria de Juventude, representantes jovens e vereadores junto ao então vereador Nabil Bonduki, que foi autor do Projeto de Lei nº 681 no final de 2002, tornando-se a Lei nº 13.540, criadora do Programa VAI, em março de 2003. Em setembro, o programa seria regulamentado no Decreto nº 43.823, liberando o primeiro edital um mês depois.

Uma análise do Programa VAI a partir de seu ponto basilar, a lei que o criou, permite depreender alguns pontos importantes. Logo no primeiro artigo, vê-se que seu apoio financeiro foi direcionado às atividades artístico-culturais “principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”, fazendo então uma opção preferencial, não exclusiva, pelos jovens, mantendo a abertura também para outros recortes. Na opção pelo critério socioeconômico da baixa renda e territorial das regiões com poucos equipamentos, apresenta-se a característica de uma política compensatória (ABREU, 2010, p. 197), direcionando seu enfoque com o objetivo de amenizar uma situação extremamente desigual de acesso aos meios de produção cultural, situação em que uma política universalista reproduziria as desigualdades existentes. Para definir essa faixa de juventude a ser priorizada, houve uma intenção inicial por uma idade mínima de 15 anos, decidindo-se afinal pelos jovens a partir de 18, por exigências jurídicas, até os de 29 anos de idade (ABREU, 2010, p. 144). No segundo artigo, vê-se os objetivos do VAI como: I - estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade; II - promover a inclusão cultural; III - estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística. Vê-se nesses itens o reconhecimento da situação de exclusão, um reforço do enfoque nos pequenos produtores e, trazendo novamente a dimensão territorial, o olhar para as dinâmicas culturais locais. No quarto artigo delimitou-se a produção cultural a ser fomentada:

Art. 4º Os recursos destinados ao Programa VAI deverão ser aplicados em atividades que visem fomentar e estimular a produção cultural no Município de São Paulo vinculada a diversas linguagens artísticas, consagradas ou não, relativas a artes e humanidades ou a temas relevantes para o desenvolvimento cultural e formação para a cidadania cultural no Município.

Aqui podemos depreender a noção de cultura adotada pelo programa, que de partida ultrapassa a restrição das manifestações consagradas, abrindo-se, por exemplo, para expressões periféricas geralmente negligenciadas ou mesmo criminalizadas, concluindo com uma referência à ideia de cidadania cultural que havia sido defendida pela gestão de Marilena Chauí (1989-1992), como democracia cultural em que se deve viabilizar não apenas as condições de acesso à produção cultural por todos os grupos sociais, mas também a participação ativa na construção da própria política pública. O marco inovador do VAI é tido muitas vezes como sua visão sobre os jovens enquanto “sujeitos produtores de ações significativas para si e para a cidade” (SÃO PAULO, 2008b, p. 19), especialmente quanto àqueles de baixa renda que deixam de ser definidos estruturalmente a partir das carências para serem valorizados em suas potencialidades, que então ganham um mecanismo focado de apoio na política cultural.

Com o intuito de contemplar essa produção cultural de grupos jovens de baixa renda, a formulação da política adotou características que pudessem responder aos problemas geralmente enfrentados por essa demografia nos mecanismos existentes de incentivos e editais. Nesse sentido estariam as medidas como a já mencionada abertura e flexibilidade quanto às diversas linguagens, tendo sido instituída uma Comissão de Avaliação diversa e sensível a essa amplitude, com membros da sociedade civil, Conselho Municipal de Cultura, governo e instituições como o Instituto Pólis e a Cooperativa de Artistas Visuais (SÃO PAULO, 2008b, p. 72). Outra estratégia, expressa no artigo sexto, foi de, entendendo que a produção cultural desses grupos funciona geralmente na informalidade e até por isso enfrentariam dificuldades para conseguir recursos e apoio, aceitar então como proponentes não somente pessoas jurídicas, mas também pessoas físicas, com a restrição de residirem comprovadamente no município há pelos menos 2 anos. No sétimo artigo avançou-se na direção de reduzir barreiras burocráticas ao instituir que a inscrição para o programa deveria ser feita de maneira simples e em locais facilmente acessíveis em todas as regiões municipais. Para variar aqueles contemplados pelo VAI e estabelecê-lo como etapa de iniciação para uma possível produção cultural posterior em níveis de mecanismos de apoio mais complexos, envolvendo outras escalas de recursos, definiu-se que os projetos só poderiam ser beneficiados até duas vezes pelo programa. Outras características importantes ganharam evidência ao longo das edições do VAI.

A implementação do programa foi feita em um arranjo administrativo que o colocou inicialmente sob a guarda do Departamento de Teatro, mesmo que não estivesse particularmente direcionado a essa linguagem. Nos primeiros anos atravessou as dificuldades da insuficiência de pessoal, considerando que mesmo as poucas funcionárias administrativas responsáveis pelo programa acumulavam também responsabilidades quanto aos Teatros Distritais e ao Fomento ao Teatro (ABREU, 2010, p. 147). Em sua primeira edição, do final de 2003, 650 projetos foram inscritos e, destes, 67 foram selecionados para realização em 2004. Uma medida da insuficiência de pessoal no primeiro ano advém do nível de execução orçamentária, que ficou em 89% da verba prevista de 1 milhão de reais, que, mesmo sendo um nível alto, foi o menor comparado aos anos seguintes. Essa melhoria da execução orçamentária

seguiu-se a um aumento de pessoal na área técnica a partir de 2005 e à dedicação exclusiva de funcionários ao programa, que passou a ser coordenado por Maria do Rosário Ramalho, funcionária da SMC que estivera na Comissão da Juventude e como assessora parlamentar na redação da lei. Nesse início conseguiram também contratar o primeiro técnico dedicado ao programa, Gil Marçal, que cresceu atuando nos movimentos culturais do bairro Monte Azul, na Zona Sul da cidade, e que trazia naquele momento uma experiência que se relacionava com o público-alvo do próprio programa.

Havia na equipe o receio de que o programa fosse esvaziado em gestões posteriores, mas o VAI foi bem incorporado ao funcionamento da SMC nos anos seguintes. No primeiro ano do secretário Carlos Augusto Calil, no cargo durante as prefeituras de José Serra e Gilberto Kassab (2005-2012), o programa foi deslocado do Departamento de Teatro para o de Ação Cultural Regionalizada (DACR) e, depois, com a fusão de ambos os departamentos no Departamento de Expansão Cultural, ficou neste. Logo em 2005, no entanto, o programa atravessou uma crise associada ao corte linear de 31% dos recursos da SMC ordenado pela Prefeitura, mas com protestos e o apoio do novo secretário, Carlos Augusto Calil, foi possível obter o descongelamento dos recursos destinados ao VAI. Nesses primeiros anos viu-se uma progressiva estruturação dessa política pública, acompanhada de um aumento da equipe, dos recursos disponíveis e do número de projetos contemplados.

James de Lemos Abreu, funcionário da SMC, escreveu sobre as etapas de uma edição do VAI (ABREU, 2010, p. 163). O edital é divulgado no fim do ano, nas páginas do programa, em equipamentos de cultura pela cidade, além de órgãos informativos e ONGs atuantes na cultura. O período de inscrição dura um mês, geralmente em janeiro do ano seguinte, com a inscrição de um projeto cultural observando aqueles critérios para o proponente previamente mencionados, preferencialmente jovens de baixa renda, obrigatoriamente residindo há pelo menos 2 anos na cidade. Os projetos são então julgados pela Comissão de Avaliação de Propostas, que os seleciona por “mérito da proposta, clareza e coerência, interesse público, criatividade e importância para a região ou bairro da cidade”. Uma vez contratados os projetos, os proponentes devem então apresentar documentos e exigências burocráticas, simplificadas em relação a outros editais do campo cultural. Nesse ponto já se torna possível receber a primeira parcela do valor orçado, momento a partir do qual o projeto começa a ser desenvolvido e acompanhado por um técnico do VAI. Esse aspecto do acompanhamento veio a ser uma das características mais bem avaliadas do programa, em que a “preocupação fiscalizatória dá lugar à preocupação pedagógica nos processos burocrático-administrativos” (SÃO PAULO, 2012a, p. 107). Ao longo de uma edição realizam-se oficinas de formação para os processos relacionados ao desenvolvimento administrativo de um projeto cultural, especialmente quanto à prestação de contas, dando ao VAI também um caráter pedagógico para a produção cultural. Esse aspecto do acompanhamento pelos técnicos é um dos mais comemorados do programa, estabelecendo uma relação de abertura para a resolução de dúvidas e simplificação dos processos (ABREU, 2010, p. 177). Geralmente as etapas iniciais de inscrição, seleção e primeiros

encontros para explicitar o funcionamento do programa duram até maio, quando se recebe a primeira parcela e tem início a execução do projeto, sendo então seguido por dois momentos de prestação de contas e recebimento das duas últimas parcelas, primeiro em julho/agosto, depois em setembro/outubro. Em novembro acontecem então a última prestação de contas e um encontro de avaliação final, seguido pela publicação do edital para o ano seguinte.

Funcionando nesse formato, o VAI tem beneficiado projetos das mais diversas linguagens, formas de expressão e temas, como hip hop, teatro, dança, grafite, cinema, rádio, música, audiovisual, gravação de CDs, saraus, publicações impressas, festivais, cultura do skate, contação de histórias, memória e ancestralidades, bibliotecas e muitos outros. Foi importante ao contemplar grupos e expressões geralmente negligenciados pelas políticas culturais, como foi o caso do projeto Cinema na Aldeia, desenvolvido nas edições de 2007 e 2008 nas quatro aldeias Guarani de São Paulo com atividades de audiovisual e projeção de filmes (SÃO PAULO, 2008b, p. 41).

O estudo de caso do projeto DZ9+UM=20, realizado com apoio do VAI em Cidade Dutra, na Zona Sul, em 2013 e 2014, feito como parte do trabalho de conclusão de Thiago Juremeira no curso de Gestão de Políticas Públicas da EACH-USP, trouxe, graças a sua experiência enquanto proponente do projeto, a importância da flexibilidade do programa tanto nas linguagens quanto nos ajustes de trajetória durante a realização (JUREMEIRA, 2014, p. 36). O projeto teve como proposta a realização de aulas de skate para jovens e oficinas de arte, mas ao longo do processo surgiram oportunidades que puderam, com apoio dos técnicos do programa nas adequações do projeto, potencializar aquela ação cultural, como foi a realização de um Encontro de Grafiteiros na pista de skate e um Campeonato de Skate envolvendo também shows de grupos locais de rap e atividades infantis que, segundo o autor, em retrospectiva, acabaram realizando muito mais do que havia sido planejado de início.

Após alguns anos, foram sendo produzidas análises sobre o funcionamento do programa em seus vários aspectos. Sobre o perfil de proponentes dos projetos selecionados entre 2004 e 2008, identificou-se uma maioria masculina, com 61% dos projetos selecionados (SÃO PAULO, 2012a, p. 28). Nesse mesmo período, tal pesquisa identificou que 55% estavam cursando ou haviam completado o ensino superior (SÃO PAULO, 2012a, p. 51), apontando níveis mais baixos de escolaridade como um obstáculo à linguagem de editais e também mostrando efeitos positivos das políticas de expansão do acesso ao ensino superior nos anos 2000. Quanto à inovação do VAI em abrir-se para a inscrição de pessoas físicas, atento à informalidade de muitos dos coletivos de cultura nas periferias, viu-se forte predominância de pessoas físicas proponentes selecionadas em relação às pessoas jurídicas, de uma proporção de 5 para 1 em 2004 para 10 para 1 em 2008 (ABREU, 2010, p. 173). Quanto ao objetivo de estímulo ao pequeno produtor e criador cultural, expresso na lei do VAI, essas mesmas pesquisas com os proponentes de 2004 a 2008 demonstraram que 61% dos selecionados já desenvolviam ações culturais antes de participarem do programa (SÃO PAULO, 2012a, p. 44). Outra questão levantada relacionava-se ao trecho da lei que se propõe a atender um público

de regiões desprovidas de equipamentos culturais, onde James Abreu apontou “certa contradição” em face da percepção de que muitos dos grupos que participaram do VAI já estavam articulados ao redor de espaços e atividades de alguns equipamentos culturais, ressaltando a importância de tais equipamentos na estruturação dos circuitos culturais da cidade (ABREU, 2010, p. 164).

Esse efeito da relação com os equipamentos existentes ficou evidente com a criação do Centro Cultural da Juventude em 2006, momento a partir do qual viu-se um aumento de proponentes da Zona Norte no VAI, com muitos dos selecionados utilizando o centro para alguma etapa dos projetos (SÃO PAULO, 2008b, p. 57). Sobre esse ponto, Gil Marçal, que trabalhou no VAI desde os primeiros anos e chegou a coordenar o programa, argumentou, em entrevista para este trabalho (MARÇAL, 2021), que no estímulo aos grupos de jovens que já tiveram algum tipo de iniciação em produção cultural nesses equipamentos, como CEUs e Casas de Cultura, e também em ONGs e outros coletivos culturais mais estabelecidos, se estaria cumprindo o objetivo de potencializar aquelas dinâmicas culturais existentes e os pequenos criadores culturais.

Existia uma preocupação entre os envolvidos com o VAI sobre o que acontecia com os grupos beneficiados depois do programa – que formas de apoio à produção cultural conseguiam acessar, dada sua característica de uma política ainda de iniciação na produção cultural, mesmo que, no geral, não totalmente iniciante. A pesquisa *Via Vai* (SÃO PAULO, 2012a, p. 69), em uma série de levantamentos e entrevistas com ex-participantes do programa, identificou que esses grupos enfrentavam sérias dificuldades em acessar outros mecanismos de financiamento, concorrendo com setores profissionais da produção cultural que apresentavam maior apelo comercial. Alguns grupos foram conseguindo acessar progressivamente mais a lei de incentivo estadual, o ProAC, conforme esta foi se consolidando; outros conseguiam tornar-se Pontos de Cultura no momento em que o estado de São Paulo os criava em convênio com a política federal, mas no geral prevalecia a imagem de um vácuo de apoios para o nível e momento de produção imediatamente posterior à participação no VAI (SÃO PAULO, 2012a, p. 123).

Mencionam-se, assim, os resultados sólidos da pesquisa, mas a percepção desse vácuo já estava presente nos primeiros anos do programa, tendo sido ouvidos depoimentos sobre a questão por ex-participantes do VAI durante as eleições municipais de 2008, de forma que já em 2010 redigiu-se o projeto de lei para uma segunda modalidade da política voltada para esse vácuo. O projeto, de redação do então vereador suplente Nabil Bonduki, autor da lei inicial do VAI, foi aprovado em 2013, em sessão da Câmara pressionada por coletivos culturais (MARÇAL, 2021), dividindo o programa em duas modalidades, o VAI I e o VAI II. Esta nova modalidade manteve o critério de baixa renda e das regiões desprovidas de equipamentos culturais, removendo a preferência pela juventude e exigindo 2 anos de experiência na periferia ou a participação prévia no VAI I. Conservar e construir bens imóveis, aspecto antes vetado no programa, passou a ser possível com até 30% dos recursos do projeto no VAI

II. Outra modificação, neste caso para o programa em geral, estava relacionada à divisão de funções entre as políticas culturais sendo desenvolvidas pelo Núcleo de Cidadania Cultural da SMC na gestão de 2013-2016. Excluiu-se a participação de pessoas jurídicas no VAI, permitindo apenas a inscrição de pessoas físicas, enquanto a categoria de pessoa jurídica, dos grupos e organizações mais formalizados, seria contemplada pelo programa da Rede Municipal de Pontos de Cultura. Foi tendo lugar um processo de crescente estruturação e fortalecimento desse campo dos coletivos e movimentos culturais de periferia, potencializados por esses fomentos e pelo aprendizado cidadão de lidar com a política pública.

Em números, o VAI começou com 67 projetos contemplados em 2004 e cresceu até a faixa dos 230 projetos por ano entre 2014 e 2016. O valor máximo oferecido por projeto aumentou continuamente desde o início do programa, com seus 15 mil reais em 2004. Desde 2013 dividido nas modalidades VAI I e VAI II, foi acrescido até, em 2016, os valores máximos de 35 mil e 70 mil reais para os projetos das respectivas modalidades, tendo contemplado mais de mil e oitocentos projetos em seus primeiros 13 anos de existência.

Se nos voltarmos para o VAI analisando sua abordagem e impacto territorial, em todos os relatos aparecerá um grande efeito multiplicador dessa política, nas mais diversas dimensões que qualificam e expandem as capacidades de organização e inserção cidadã dos territórios periféricos da cidade. Em seu objetivo básico, vê-se, pela execução da política com o recorte territorial das regiões desprovidas de recursos e equipamentos culturais, fortalecimento e crescente profissionalização das produções culturais que já se desenvolviam nas periferias, porém com seu potencial represado pela falta de recursos.

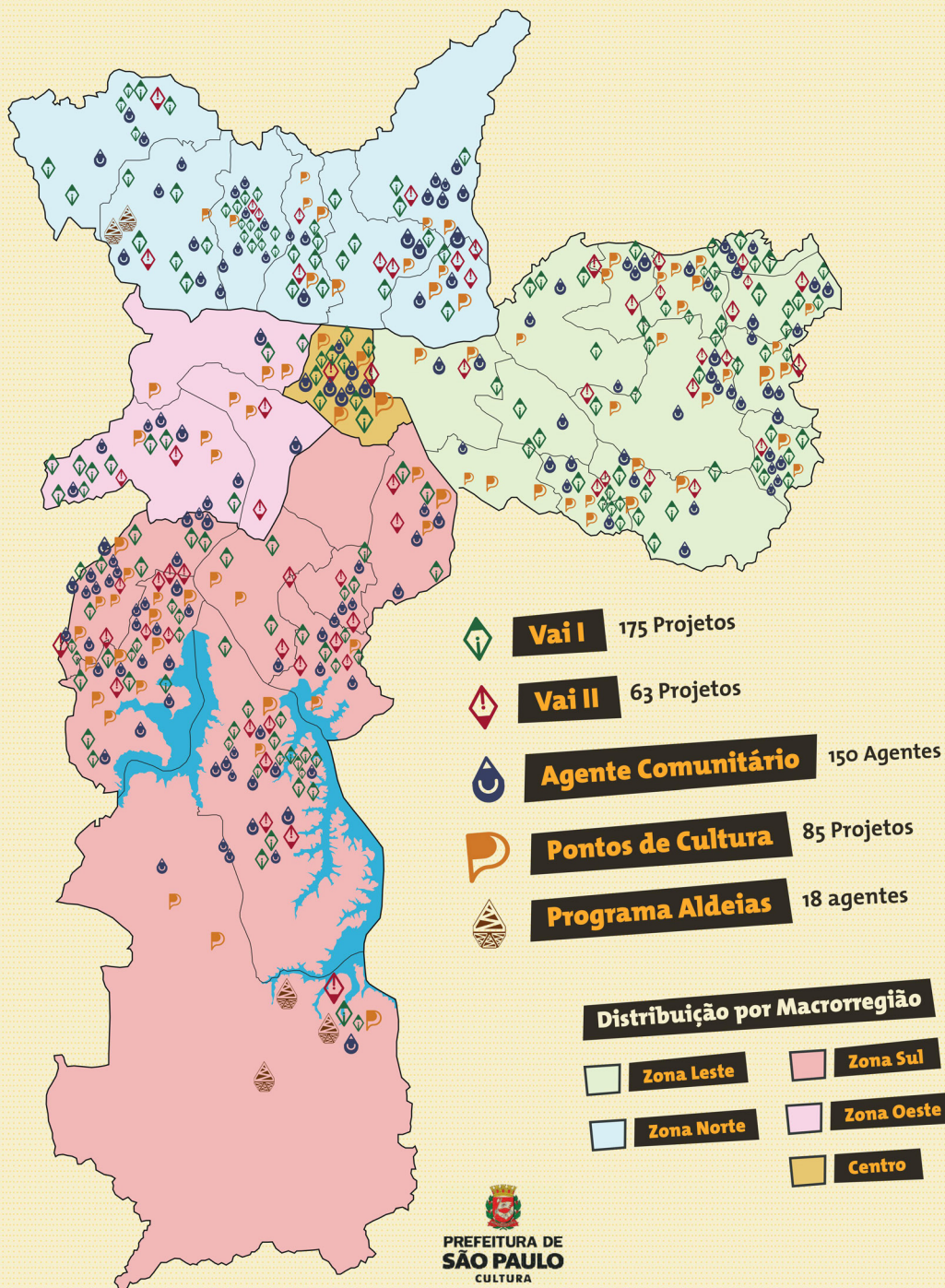
Thiago Juremeira (2014), em sua pesquisa sobre o VAI aprofundada pelo estudo de caso do projeto DZ9+UM=20 no qual esteve envolvido, trouxe a dimensão do programa como catalisador do desenvolvimento local. Em termos financeiros, o dinheiro recebido pelos projetos tem um efeito multiplicador no território, capilarizando em uma série de subcontratações e compras locais que acabam fortalecendo não só a economia e os atores locais dos bairros periféricos mas também as redes de relações profissionais, de parcerias e solidariedade, constituindo um capital social mobilizado para a resolução dos problemas comunitários de forma a somar uma dimensão de desenvolvimento sociopolítico para a cidadania (JUREMEIRA, 2014, p. 56). A prática da política pública estimulada pelo VAI ajudaria a construir um instrumental de estratégias de diálogo e negociação com instâncias políticas governamentais, a legislação existente e os instrumentos mobilizáveis para realizar objetivos quaisquer.

Todas essas dimensões mencionadas constituíram insumos para uma crescente organização política dos atores culturais nas periferias da cidade, em um movimento no qual se foram consolidando as periferias como categoria sociopolítica de pertencimento e autoestima, não mais apenas um conceito territorial físico. Consolidaram-se organizações culturais como a Agência Popular Solano Trindade de produção cultural, a Rede Extremo Sul, a Rede Viva Periferia Viva na Zona Norte, a Rede Livre Leste, a Cultura ZL e diversos outros (SÃO PAULO, 2012a, p. 89). Esse fortalecimento dos circuitos culturais periféricos, estimulados

por políticas como o Programa VAI, promoveu um importante ganho de organização política dos atores culturais desses territórios, que passam a agir com cada vez mais projeção e capacidade não somente para apresentar suas demandas, mas também para elaborar novas propostas e mecanismos nas políticas culturais, como se verá no processo de criação da Lei de Fomento à Cultura da Periferia.

# Cidadania Cultural

Mapeamento dos selecionados nos programas de Cidadania Cultural 2014



Elaboração: Secretaria Municipal de Cultura

## 6.4 Virada Cultural e ocupação do espaço público

A Virada Cultural, como mencionado na abertura deste capítulo, foi criada em 2005 como um festival com 24 horas de eventos culturais pela cidade, aglutinados especialmente no Centro da cidade, mas também com palcos em outros locais como os CEUs e em parcerias com unidades Sesc, em uma distribuição que iria flutuar ao longo das edições. Como política, tem promovido uma grande diversidade de expressões culturais em um arranjo espacial que incita o encontro entre milhões de pessoas de diferentes origens e gostos em meio a uma intensa vivência do espaço público urbano. É, também, um dos exemplos de iniciativas em política cultural neste século que se tornaram políticas de Estado, tendo se consolidado na sucessão de gestões municipais desde a sua primeira edição. Inspirada em um evento francês chamado “Nuit Blanche” (Noite Branca), realizado anualmente em Paris com a abertura de espaços culturais consagrados por 12 horas durante a madrugada, a Virada se distinguiu em diversos aspectos para servir ao contexto paulistano e aos objetivos da gestão municipal. Entre as diferenças podemos apontar a maior duração, sua destinação ao grande público e a valorização intencional dos percursos entre os palcos e as atividades, como apropriação do espaço urbano por meio da cultura (ZARPELON, 2013, p. 157).

Na formulação e gestão da política em seus primeiros anos vê-se as figuras centrais do secretário Carlos Augusto Calil e seu assessor José Mauro Gnaspini, que foi o grande responsável pela elaboração do conceito da Virada e gestor maior da programação até 2012 (GAMA, 2020, p. 25). Analisando-se o conjunto das edições realizadas, alguns movimentos gerais podem ser identificados na relação da Virada Cultural com o espaço geográfico da cidade, que podemos encontrar de maneira sintetizada na pesquisa de Fernanda Gama (2020, p. 43). Na primeira edição, em 2005, existiu certa concentração no Centro, mas também uma presença regionalizada em diversos pontos da cidade. Na segunda edição, em 2006, houve um receio quanto ao evento em razão da intensificação do conflito entre o poder público e o PCC, mas afinal foi realizado e teve adesão da população, sem grandes alterações. Em 2007 houve um confronto entre a Polícia Militar e jovens que assistiam aos espetáculos de hip hop no palco da Praça da Sé, momento que faria a prefeitura “considerar as peculiaridades dos grupos, de suas manifestações e gostos, de forma mais cautelosa, sob pena de inviabilizar o conjunto” (SÃO PAULO, 2008a, p. 8), conforme consta no balanço de gestão. Em 2008 a prefeitura transferiu o palco de rap e hip hop para o Parque Dom Pedro, em um modelo mais controlado, com revista na entrada e maior policiamento, tendo sido alvo de críticas (BLASS, 2008, p. 40, apud ZARPELON, 2013, p. 172). A partir dessa edição começou uma fase de maior foco das atividades no Centro, sem grandes palcos fora dessa área, com tal abordagem predominando até a edição de 2014, quando se voltou a ter mais palcos em outras regiões. Em 2015 manteve-se a tendência descentralizadora, e, em 2016, pela primeira vez todas as subprefeituras tiveram atividades na Virada Cultural, embora a programação noturna tenha sido removida em alguns palcos centrais por preocupações com segurança.

Em termos territoriais, uma das abordagens mais marcantes ao longo dessas edições foi aquela associada aos palcos e atividades no Centro. Existiu entre os objetivos da equipe de produção aquele de produzir a condensação de atividades suficiente para gerar os percursos entre palcos, promovendo o encontro de diferentes grupos sociais em meio a essa experiência do espaço urbano em um contexto de fruição cultural, além do elemento lúdico da descoberta ao passar por outras atrações no caminho até onde se quer ir.

Fernanda Gama (2020, p. 58), em estudo de caso do mapa de atrações na região central durante a Virada Cultural de 2012, reproduzido aqui como **Mapa 8**, exemplifica a “engenharia de deslocamentos de palcos” que fez parte das escolhas da produção do evento quanto ao posicionamento de cada atração. Nessa análise a autora demonstrou como as “táticas de mediação”, como fomentadoras do encontro entre diferentes expressões culturais presentes nos palcos, além da circulação do público interessado em uma ou outra atração, resultaram em diversas potenciais rotas de encontro. Chamou atenção, por exemplo, para o palco 8 de música erudita próximo ao Terminal Bandeira, indo além do público direto interessado para quem fosse ou chegasse pelos ônibus. Além desses casos positivos, Gama também apontou, por outro lado, momentos em que o contato se deu pela violência, como ocorreu na região da Luz, onde a população da “Cracolândia” foi expulsa pela polícia para a instalação dos palcos e sistematicamente removida dos shows durante a realização. O olhar para o mapa pode levantar uma série de outras hipóteses de encontros, como de quem tivesse ido ao palco 6 Romântico no Largo do Arouche e que, somente para ir embora pelo mencionado Terminal, poderia passar pelos palcos 2 e 17 com hip hop e depois piano na praça, entre tantas outras possibilidades.

Esse efeito é muito facilitado pela concentração de equipamentos culturais no Centro, e a intenção de que pessoas das várias partes da cidade participem encontra importante apoio na condição dessa região como ponto de cruzamento dos vários eixos de transporte, bastante radiais. Ainda assim, não deixa de ser difícil o acesso para muitas pessoas provenientes das periferias da cidade, o que gerou críticas e propostas alternativas que têm repercutido em experimentações com diferentes níveis de distribuição de palcos pela cidade e mesmo no próprio Centro (GAMA, 2020, p. 42). Entre 2014 e 2016, durante as gestões de Juca Ferreira, Nabil Bonduki e Maria do Rosário Ramalho na SMC, foram adotadas medidas de descentralização sem descaracterizar a Virada em seus percursos de encontro no Centro, com importante papel na garantia de uma virada cultural possível para os vários territórios da cidade (BONDUKI, 2016b). Essa balança entre a condensação no Centro e descentralização pela cidade é um dilema que tem dividido os agentes envolvidos ao longo das edições.

Essas características de atrair pessoas de várias partes da cidade com a programação diversa e promover o encontro e a descoberta nos percursos estiveram atravessadas por outro propósito, relacionado à agenda municipal específica quanto ao Centro da cidade. O secretário de cultura Carlos Augusto Calil, na abertura de seu primeiro balanço de gestão, explicita a associação da Virada Cultural com essa agenda, ligada às ideias de recuperação urbana por

meio de um vetor cultural:

A esse amplo movimento se pode dar o nome de reurbanização humana do centro. Ao intervir na malha urbana pelo concreto, ela contempla medidas de reurbanização de ruas e praças, restauro de fachadas e edifícios, planejamento de moradias visando a diversos padrões de habitação. O que o processo da Virada Cultural nos ensinou é que o centro é o território a ser ocupado simbolicamente por todos os habitantes da cidade. Não pode continuar desconhecido dos habitantes dos bairros, como se não lhes pertencesse. Tal percepção leva inevitavelmente a outra. O vetor que pode recuperar o centro histórico, mesmo na sua vertente construtiva, é o da valorização cultural. (SÃO PAULO, 2008a, p. 8)

Apesar de não constar de tal maneira nesse trecho, a perspectiva da Virada Cultural como vetor cultural de reurbanização passou a aparecer na política do prefeito Gilberto Kassab na linha do objetivo de “revitalizar” o Centro (ZARPELON, 2013, p. 167). Esse termo carrega consigo premissas e consequências problemáticas, dado que atribui a ocupação do Centro por faixas populacionais de menor renda como falta de vida, associando processos de gentrificação com a dita “revitalização”.

De toda forma, o significado dominante do legado que a Virada Cultural tem deixado ao longo de suas edições pode ser descrito como o da grande adesão da população a iniciativas que promovem uma maior e qualificada ocupação dos espaços públicos da cidade. Além disso, estabeleceu uma importante experiência enquanto política atenta para sua abordagem territorial, com sua “engenharia de deslocamentos de palcos”, na produção dos encontros de diferentes grupos constituindo talvez interterritorialidades. A Virada vem crescendo progressivamente, de um orçamento de 600 mil reais com duzentas atrações em 2005, para 15 milhões de reais e mais de duzentas atividades em 2016 (GAMA, 2020, p. 20), mas vem crescendo também enquanto movimento de apropriação do espaço público da cidade, não somente como locais de passagem, mas de fruição, cultura, lazer e elaboração simbólica dos significados de viver em São Paulo para além da vida do trabalho.

# MAPA 8: CENTRO DE SÃO PAULO NA VIRADA CULTURAL (2012)

## OCUPE O CENTRO DE SÃO PAULO

Destaques da Virada Cultural 2012



**1 Júlio Prestes**  
Música negra  
> Seun Kuti e Egypt 80 (dom., 2h30)  
> Gilberto Gil (dom., 18h)

**República**  
**2** Jazz, hip-hop, soul, funk e tango  
> McCoy Tyner Quartet (sáb., 19h)

**Lgo. São Francisco**  
**3** Rodas de samba

**4 São João**  
Rock  
> Os Mutantes (dom., 2h)  
> Titãs (dom., 12h)

**5 Barão de Limeira**  
Rock  
> Jupiter Maçã (dom., 3h30)  
> Defalla (dom., 11h)

**6 Arouche**  
Romântico  
> Guilherme Arantes (sáb., 18h)

**7 Teatro Municipal**  
Grandes nomes da MPB  
INGRESSOS ESGOTADOS

**8 Anhangabaú**  
Música erudita e companhias de dança  
> "Bachiana n.1", São Paulo Companhia de Dança e naipes de cellos da Osesp (sáb., 22h)

**9 Pátio do Colégio**  
Teatro  
> "Os Sete Gatinhos" (dom., 0h30)  
> "A Alma Imoral" (dom., 3h)

**10 Sé (Catedral)**  
comédia "stand-up"

**11 Sé (Tribunal)**  
Campeonato Sul Americano de Luta Livre

**12 Rua Araújo**  
Cabaré  
> Gretchen (sáb., 23h30)  
> Rita Cadillac (dom., 18h)

**13 Bulevar São João**  
30 Anos sem Elis

**14 Minhocão** (próximo ao lgo. Santa Cecília)  
Comida de rua criada por chefs

**15 Largo São Bento**  
Saraus  
> Cooperifa (dom., 14h)

**16 15 de Novembro**  
Cantoras à frente de novas bandas

**17 Dom José Gaspar**  
piano na praça

**18 Praça Pedro Lessa**  
14 horas de malabarismo

**19 Gusmões**  
> Rancore (dom., 18h)  
**Paissandu**

**20 Palco Baratos Afins**  
> Golpe de Estado (dom., 4h)  
> As Mercenárias (dom., 16h)

**Cine Olido**  
**21** (av. São João, 473)  
Tributo a Gene Kelly

**Cine Windsor**  
**22** (av. Ipiranga, 974)  
Tributo à Boca do Lixo

**Cine Dom José**  
**23** (r. Dom José de Barros, 306)  
Filmes de pancadaria

Elaboração: Folha de S. Paulo

Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/05/1084894-veja-mapa-e-destaques-da-programacao-da-virada-cultural-2012.shtml>

## 6.5 Carnaval de Rua e o direito à folia no espaço público

O carnaval de rua na cidade de São Paulo tem passado por um processo de grande crescimento e estruturação desde 2013, quando a mobilização de blocos e cordões carnavalescos encontrou um canal de interlocução e abertura durante a gestão do prefeito Fernando Haddad, não apenas para reverter a posição obstrucionista que vinha pautando a relação entre a prefeitura e o festejo, mas para a construção de uma política pública carnavalesca.

As origens mais distantes do carnaval em São Paulo remontam ao entrudo, uma manifestação lúdica presente já no século XVI, como uma brincadeira em que os foliões atiravam líquidos uns nos outros. No final do século XIX, o desenvolvimento desse costume teria levado a duas práticas separadas. Uma delas, inspirada no carnaval veneziano, era performada nos salões de elite da cidade e, externamente, com o desfile de carros decorados, enquanto o festejo popular acontecia no espaço público com música e dança (TEIXEIRA, 2019, p. 10). Ao longo do tempo outras influências teriam composto essa tradição, como o chamado samba rural e expressões de matriz africana. Na década de 1930 teve início a intervenção da prefeitura, com concursos entre os grupos (ROLNIK, 2014). Na década de 1960, particularmente quando o prefeito Faria Lima oficializou o carnaval na cidade em 1967, ao molde da competição padronizada de escolas de samba no Rio de Janeiro, deslocaram-se esforços e recursos que iam para a folia no espaço público, deixando o carnaval de rua enfraquecido. Ainda sendo organizado em grandes avenidas da cidade com arquibancadas temporárias nas duas décadas seguintes, em 1991 a transferência do carnaval das escolas de samba para o recém-inaugurado Sambódromo do Anhembi separou mais ainda o carnaval oficial da folia espontânea dos cordões e blocos de rua. Adentrando o século XXI, o carnaval de rua acontecia apesar da prefeitura, de onde vinham aos foliões uma série de obstruções e quase criminalização.

No final de 2012, em um processo de organização de representantes de blocos e cordões carnavalescos da cidade, foi publicado o “Manifesto Carnavalista”, documento em que reivindicavam, sob o mote geral do direito à folia, a autorização dos festejos carnavalescos de rua e o reconhecimento pelo poder público, que então deveria passar a proteger e promover essas expressões com a formulação de uma política pública específica (TEIXEIRA, 2019, p. 14). Em janeiro de 2013, as demandas foram apresentadas para o secretário da cultura Juca Ferreira e, tendo sido bem recebidas, tomou-se a decisão de criar uma política do Carnaval de Rua na gestão do prefeito Fernando Haddad, em um trabalho que envolveria diversas secretarias.

A política desenvolvida, como recupera Guilherme Varella (2018, p. 7), advogado e gestor cultural que trabalhou na SMC naquele período e hoje pesquisa o carnaval de rua em São Paulo, foi elaborada por um Grupo de Trabalho a partir de estudos técnicos e colaboração com a sociedade civil, tendo adotado uma série de diretrizes: elaborar uma política cultural específica e intersecretarial; preparar a cidade para o período de excepcionalidade do carnaval; garantir o bom funcionamento dos transportes, o atendimento médico, a conscientização

sobre direitos e deveres da população nesse contexto, a segurança pública, a limpeza urbana; medir o investimento público, captação privada e parcerias para satisfazer o necessário; ter um diálogo qualificado entre os órgãos públicos envolvidos na observância dos direitos; garantir a participação dos organizadores dos blocos e da população na construção da política e tomada de decisões; adotar uma visão de longo prazo no planejamento do crescimento sustentável do carnaval de rua; e, finalmente, o objetivo de um “carnaval de rua público, gratuito, democrático, livre, seguro e aberto a todos”.

A implementação da política se deu em quatro fases nessa gestão (VARELLA, 2018, p. 9). Na primeira, em 2013, com pouco tempo até o carnaval, buscou-se a liberação formal dos blocos, a construção de canais de diálogo e o acompanhamento do desenvolvimento das atividades. Depois, em 2014, com o processo acumulado de avaliação do carnaval anterior, de diálogo e seminários focados no assunto, partiu-se para a formulação de um modelo para o Carnaval de Rua, regulamentando-o por meio do Decreto nº 54.815, além de ter avançado a organização territorial dos serviços. Na terceira fase, em 2015, o festejo abriu-se para parcerias privadas e o modelo foi consolidado em sua regulação e serviços. No último ano, 2016, ampliou-se a participação financeira das parcerias privadas e obteve-se uma estrutura adequada de organização.

Com esse modelo reverteu-se a postura hostil que vigorava na relação da prefeitura com o festejo, criando uma política cultural do Carnaval de Rua que articulou diversas secretarias, em diálogo com representantes dos blocos e da sociedade civil em geral para que a folia se desenvolvesse com organização, infraestrutura de serviços e cuidados necessários, sem que perdesse a liberdade e espontaneidade lúdicas da expressão cultural e artística que estão no cerne do espírito carnavalesco. Se atentarmos para a evolução do número de blocos em cada ano, fica evidente a força dessa política, da energia dos foliões e da adesão da população. Passou-se de 50 blocos em 2013 para 150 em 2014, 300 em 2015 e 360 em 2016.

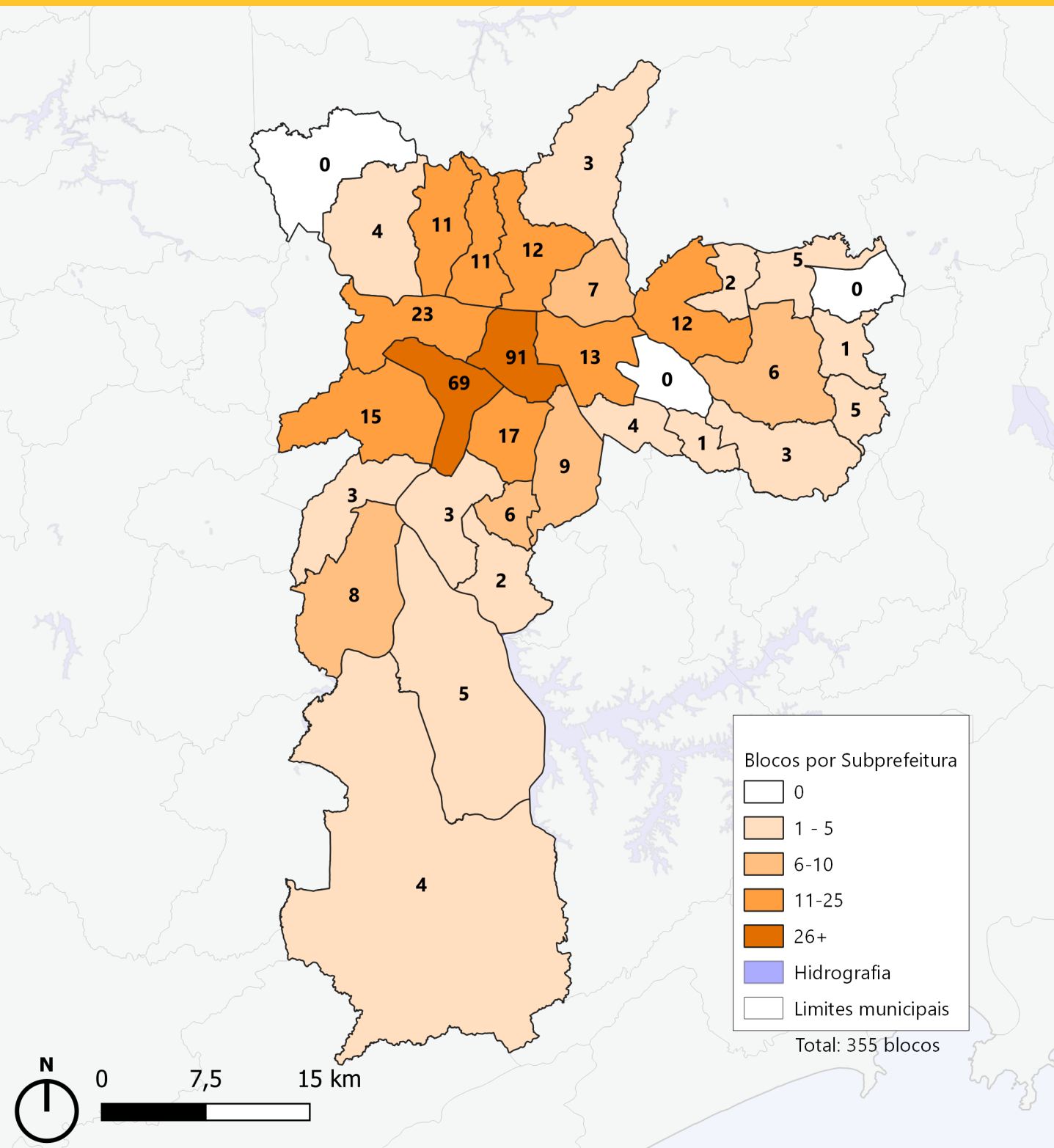
Em termos de abordagem territorial, a primeira característica que chama atenção na política do Carnaval de Rua é o estímulo à ocupação do espaço público por meio da folia, uma forma lúdica de fruição e apropriação da cidade. Com a reversão da postura obstrucionista rumo a um modelo de apoio mediante ações integradas entre múltiplos órgãos públicos, agentes carnavalescos, organizações da sociedade civil e iniciativa privada, potencializou-se a enorme energia criativa dos blocos, que se multiplicaram enormemente, apoiados por uma grande adesão da população com milhões de pessoas festejando nas ruas. Foi uma combinação certa, de um momento em que a sociedade civil se mobilizava e demandava uma maior possibilidade de apropriação da cidade, de seus espaços públicos e pelo direito à cidade (MACHINI; ROZA, 2018, p. 11), junto de uma gestão municipal que teve essas pautas no centro de sua agenda política.

Um dos preceitos que regeram a política do Carnaval de Rua foi o “respeito à territorialidade dos desfiles” (VARELLA, 2018, p. 8), buscando apoiar os blocos enraizados em determinados territórios e com suas dinâmicas comunitárias. Essa frente, no entanto, segue

sendo de difícil efetivação, como apareceu em pesquisa realizada com representantes de vários blocos em que se levantou a questão da dificuldade em conseguir apoio, até mesmo financeiro, para os blocos menores, da periferia e integrados em suas comunidades, enquanto aqueles das áreas centrais teriam prioridade (TEIXEIRA, 2019, p. 19). De fato, se observarmos o **Mapa 9** dos blocos por subprefeitura em 2016 ao final desta seção, após 3 anos de política do Carnaval de Rua, é evidente a concentração com metade dos blocos nas regiões centrais da Sé, Pinheiros e Lapa. No entanto, não deixa de ser um ganho impressionante a transformação do carnaval na cidade, dos 50 blocos em 2013 para as centenas em 2016 e com a qualificação do arranjo como um todo. Esses blocos nas periferias, ainda que menos numerosos, carregam histórias importantes de inserção comunitária e potência transformadora positiva nos territórios. Além disso, são os que têm aumentado em maior proporção ano a ano, tendo crescido 44% de 2015 a 2016, acima dos 36,5% de aumento geral, por exemplo (BONDUKI, 2016a). Também vale ressaltar que pessoas vindas de todos os pontos da cidade frequentaram os blocos nas áreas centrais, que tiveram grandes concentrações de pessoas.

Após 3 anos da política do Carnaval de Rua, as perspectivas que se lançaram para as etapas seguintes foram da oficialização legislativa daquele modelo que começou a ser implementado e do avanço no reconhecimento do direito à folia como importante direito cultural a ser continuamente efetivado. Essas expectativas foram colocadas no Projeto de Lei 298/2016 do Carnaval de Rua, assinado pelo então vereador Nabil Bonduki e que, quando aprovado, avançará no sentido de consolidar todos esses avanços em uma política de Estado estável (BONDUKI; VARELLA, 2016). O projeto, quando aprovado e implementado, consolidará os princípios, atribuições, regulamento, arranjo de serviços e apoio, além da arquitetura econômica para viabilizar o carnaval da melhor forma possível, sem perder a espontaneidade e energia dos blocos de rua. Estão nesse documento também ideias importantes como a do caráter necessariamente público, gratuito e de livre acesso, excluindo a possibilidade de mecanismos de segregação como as cordas e abadás. Dispõe ainda de importantes mecanismos na “coordenação territorial do Carnaval de Rua e o planejamento georreferenciado das ações, mediante o mapeamento dos blocos e assemelhados e seus itinerários nas respectivas Subprefeituras”, como parte dos esforços de um planejamento urbano e territorial do carnaval que se propôs a orquestrar a atuação conjunta das diferentes secretarias e órgãos municipais em suas respectivas atribuições.

# MAPA 9: CARNAVAL DE RUA (2016)



Elaboração: própria

Fontes:

Blocos por subprefeitura: Secretaria Municipal de Cultura, disponível em:  
<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=19605>  
 Restante: GEOSAMPA

## 6.6 Lei de Fomento à Cultura da Periferia

Com a crescente organização e estruturação do campo cultural periférico na cidade de São Paulo, fortalecido por políticas como o Programa VAI e plataformas como a 3ª Conferência Municipal de Cultura, movimentos culturais das periferias se articularam não apenas para demandar políticas que apoiassem a produção cultural de seus territórios, no vácuo de mecanismos de apoio que existiam para essas produções em um nível mais experiente e complexo do que aquelas do VAI, mas também para a elaboração popular de uma proposta de lei voltada para essa demanda. Foi por intermédio desse trabalho de organização popular, agrupado no Movimento Cultural das Periferias (MCP), com interlocução da Secretaria Municipal de Cultura e da Câmara Municipal, que nasceu a Lei de Fomento à Cultura da Periferia, que desde 2016 vem lançando editais anuais em que coletivos de cultura experientes atuando em territórios socialmente vulneráveis, especialmente nas regiões periféricas, podem receber entre 100 mil e 300 mil reais para desenvolver seus projetos.

Em um estudo sobre a Lei de Fomento à Cultura da Periferia, Maria Rita Oriolo de Almeida (2019) apresentou um histórico do processo de criação dessa política pública que vale ser descrito por evidenciar as etapas de construção popular de uma política, mesmo que a última etapa tenha sido feita por intermédio de vereadores. O Movimento Cultural das Periferias, principal articulador na criação da proposta, havia surgido em 2013 a partir do encontro “Existe Diálogo em SP”, realizado pelo então secretário municipal de cultura Juca Ferreira com artistas de diversos pontos da cidade sob o objetivo de levantar as demandas para o campo cultural.

Nesse movimento encontrava-se muito daquela mobilização de coletivos culturais que lutara pela aprovação do VAI II e agora passava a organizar a demanda por um fomento que contemplasse produções culturais mais experientes do que aquelas que acessavam o VAI (LESSA, 2018, apud ALMEIDA, 2019, p. 15). O movimento foi crescendo, agregando outros coletivos, tendo sido constituído o Fórum de Cultura da Zona Leste. Nesse momento elaborou-se uma carta de demandas para a Secretaria Municipal de Cultura, incluindo-se entre elas a criação de uma “política pública estruturante em Lei para cultura na Periferia”, o embrião desse fomento. Começaram a acontecer encontros de estudo, discutindo os conceitos de periferia e territorialidade simultaneamente a um esforço por selecionar dados socioeconômicos e geográficos que pudessem delimitá-los juridicamente para o fomento.

Esse processo teve a participação de Tiaraju D’Andrea, cientista social coordenador do Centro de Estudos Periféricos da Unifesp, que contribuiu com as ideias publicadas na época em sua tese *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo* (2013), em que estudou e elaborou os sentidos historicamente associados ao termo “periferia”. Segundo esse autor, os coletivos artísticos periféricos teriam influenciado a formulação de novos significados, relacionados a sua apropriação da periferia e do ser periférico enquanto condição social e política para além do próprio espaço geográfico. D’Andrea recuperou a tra-

jetória do termo, desde a sua passagem dos debates econômicos sobre as relações entre países do centro e da periferia do capitalismo nas décadas de 1950 e 1960 para o campo dos estudos urbanos, na tentativa de nomear aquelas áreas pobres, precárias e distantes do centro, surgidas da explosão demográfica e do espraiamento urbano pelo qual passavam as cidades latino-americanas. No campo acadêmico de São Paulo, três correntes principais teriam disputado o termo “periferia” (D’ANDREA, 2013, p. 38). Na década de 1970, dentro do campo marxista, a ideia de que essa condição de precariedade seria um espelhamento das relações de produção econômica, difundida por autores como Lúcio Kowarick e Paul Singer, opunha-se a outra, do urbano dotado de uma lógica própria de produção de capital, como na obra de Ermínia Maricato. A terceira corrente, na década de 1980, com autoras como Eunice Durham, teria trazido pontos de vista da antropologia urbana ao discutir os modos de vida e elaborações simbólicas da periferia. Na vida cotidiana desses bairros e dos movimentos ali atuantes, no entanto, começou-se a utilizar “periferia” mais a partir da década de 1990, quando coletivos artísticos, em face de um refluxo de movimentos sociais com a entrada do neoliberalismo, teriam se tornado centros de referência simbólica, incorporando o termo ressignificado como um modo de estar no mundo, uma identidade sociopolítica (D’ANDREA, 2013, p. 45).

Essa apropriação teria começado a ser grandemente difundida em produções como as músicas dos Racionais MCs, tratando dessas realidades sob o ponto de vista daqueles que a vivem. É o caso de “só quem é de lá sabe o que acontece”, primeiro verso do rap Pânico na Zona Sul (1989). Ao longo dos anos 1990, com o grande aumento da violência, sobretudo nas periferias, o termo começou a ser mobilizado como denúncia das precárias condições sociais, não mais tanto pela ótica de classe trabalhadora, mas pelo viés da condição urbana de ser da periferia. D’Andrea apresentou então o conceito de sujeito periférico, alterando a ideia inicial de “ser” por influência da música Sujeito Periférico (2012), de Tita Reis, com o objetivo de nomear essa nova percepção que se desenvolveu naquela década em que o “habitante da periferia se percebeu como tal” (D’ANDREA, 2013, p. 170). Os sujeitos periféricos seriam então aqueles que, reconhecendo e apropriando-se de sua condição com orgulho, em um sentimento de pertencimento, agem politicamente a partir dessa condição (D’ANDREA, 2013, p. 174).

Continuando a análise do processo de construção da lei do fomento, em que estiveram incorporadas essas ideias conceituais sobre periferia, chegamos ao 1º Seminário de Políticas Públicas para a Periferia, do qual surgiu um Grupo de Trabalho que ficou encarregado da redação inicial da lei, posteriormente levada para a 3ª Conferência Municipal de Cultura. Em julho de 2013 foram realizadas pré-conferências nas cinco macrorregiões da cidade, nas quais esses movimentos culturais apresentaram as pautas da territorialização das políticas públicas e a ideia do fomento à cultura da periferia, então defendida em bloco na conferência principal, realizada em agosto do mesmo ano. A proposta do fomento foi a segunda mais votada entre as prioritárias eleitas naquela ocasião, logo depois de uma sobre o fortalecimento da SMC (SÃO PAULO, 2013, p. 59). Em maio de 2014 foi lançado, no blog do Fórum de

Cultura da Zona Leste, o “Manifesto Periférico pela Lei de Fomento às Periferias”. Em junho de 2014 juntaram-se os movimentos Fórum de Cultura da Zona Leste, Rede Viva Periferia Viva e Rede Popular de Cultura M’Boi para avançar na redação da lei, tendo nesse momento participação de Luís Moreira, que estivera no movimento “Arte Contra a Barbárie” e ajudara na redação da Lei de Fomento ao Teatro (ALMEIDA, 2019, p. 17).

A etapa seguinte foi de trabalho com indicadores e estatísticas. Concluiu-se a primeira versão do texto em março de 2015, chegando à redação final em julho. Além dos já mencionados, participaram os coletivos ALMA, No Batente, Dolores, Sarau O que dizem os umbigos, Do Balaio, O Buraco Oráculo, Sarau A voz do povo, Brava Companhia, A princesa da zona urbana, Sacolão das Artes, CITA, Quilombaque, CICAS, Engenho Teatral e Parlandas, além de funcionários da SMC no apoio à redação. Nos meses seguintes a proposta de lei foi sendo apresentada em todas as regiões da cidade, discutindo-se as porcentagens de investimento propostas para cada área definida, resultado daqueles estudos iniciais, e foi também discutida em conjunto com o então secretário municipal de cultura, Nabil Bonduki. Para o envio do projeto à Câmara, os coletivos citados queriam que a lei não estivesse associada a nenhum partido em específico, buscando evitar oposições, de forma que ele foi apresentado para a Comissão de Educação, Cultura e Esporte, na qual foi bem aceita e de onde seguiu para ser apresentado à Câmara. Quinze vereadores assinaram o projeto de lei: Alfredinho (PT), Antonio Donato (PT), Arselino Tatto (PT), Claudinho de Souza (PSDB), Eliseu Gabriel (PSB), Jair Tatto (PT), Juliana Cardoso (PT), Marquito (PTB), Nabil Bonduki (PT), Paulo Fiorilo (PT), Quito Formiga (PSDB), Reis (PT), Senival Moura (PT), Toninho Vespoli (PSOL), Ushitaro Kamia (PDT) e Vavá (PT). A lei foi aprovada em julho de 2016 e lançou-se o primeiro edital no mesmo ano.

Foi implementado então o Fomento à Cultura da Periferia, que desde a primeira edição, em 2016, tem lançado editais anuais, selecionando projetos para receberem o benefício que, neste início, era de 100 mil a 300 mil reais. No total, disponibilizou-se um total de 9 milhões de reais neste primeiro edital em 2016. O modelo de política adotado aproveitou características de outras experiências da SMC para atender a esse recorte socioespacial que não estava sendo contemplado. Do Programa VAI se incorporou a inscrição de pessoas físicas; do Fomento ao Teatro veio o modelo de prestação de contas; e do programa de Agentes Comunitários de Cultura se adotou a ideia de divisão por áreas da cidade (MARÇAL, 2021). Analisando o texto da Lei N° 16.496, de 20 de julho de 2016, que o instituiu, vemos a finalidade do programa definida em seu primeiro artigo:

Art. 1º Fica instituído o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura, para apoiar financeiramente projetos e ações culturais propostos por coletivos artísticos e culturais em distritos ou bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, especialmente nas áreas periféricas do Município.

O recorte estabelecido já na finalidade chama a atenção pela definição socioeconômica e geográfica, que é detalhada mais adiante na lei, com destaque para o fato de que ao buscar atender aqueles coletivos em áreas de alta vulnerabilidade social, existem bolsões desse tipo mesmo em distritos centrais menos vulneráveis, os quais precisam também desse tipo de apoio, mas em outra medida, dada a própria localização no Centro, mais bem equipado. A definição descritiva adotada para o que constituiriam os projetos e ações culturais é bastante ampla, compreendendo, no recorte previamente mencionado: manutenção de espaços culturais autônomos existentes; todas as dimensões das produções culturais; multiplicação de saberes; iniciativas de economia da cultura como editoras ou estúdios; e articulação de redes e fóruns sobre temas da cultura.

Nos objetivos do programa vê-se, novamente para aquele recorte: ampliar o acesso aos meios de produção e fruição dos bens artísticos e culturais pela população residente; consolidar o direito à cultura e diminuir as desigualdades socioeconômicas e culturais; fortalecer e potencializar as práticas artísticas e culturais relevantes, com reconhecido histórico de atuação; descentralizar e democratizar o acesso a recursos públicos; reconhecer e valorizar a pluralidade e a singularidade vinculadas às produções culturais e artísticas; e apoiar a continuidade da ação dos coletivos culturais em suas localidades e intercâmbio de ações, com melhoria de qualidade de vida das comunidades do entorno.

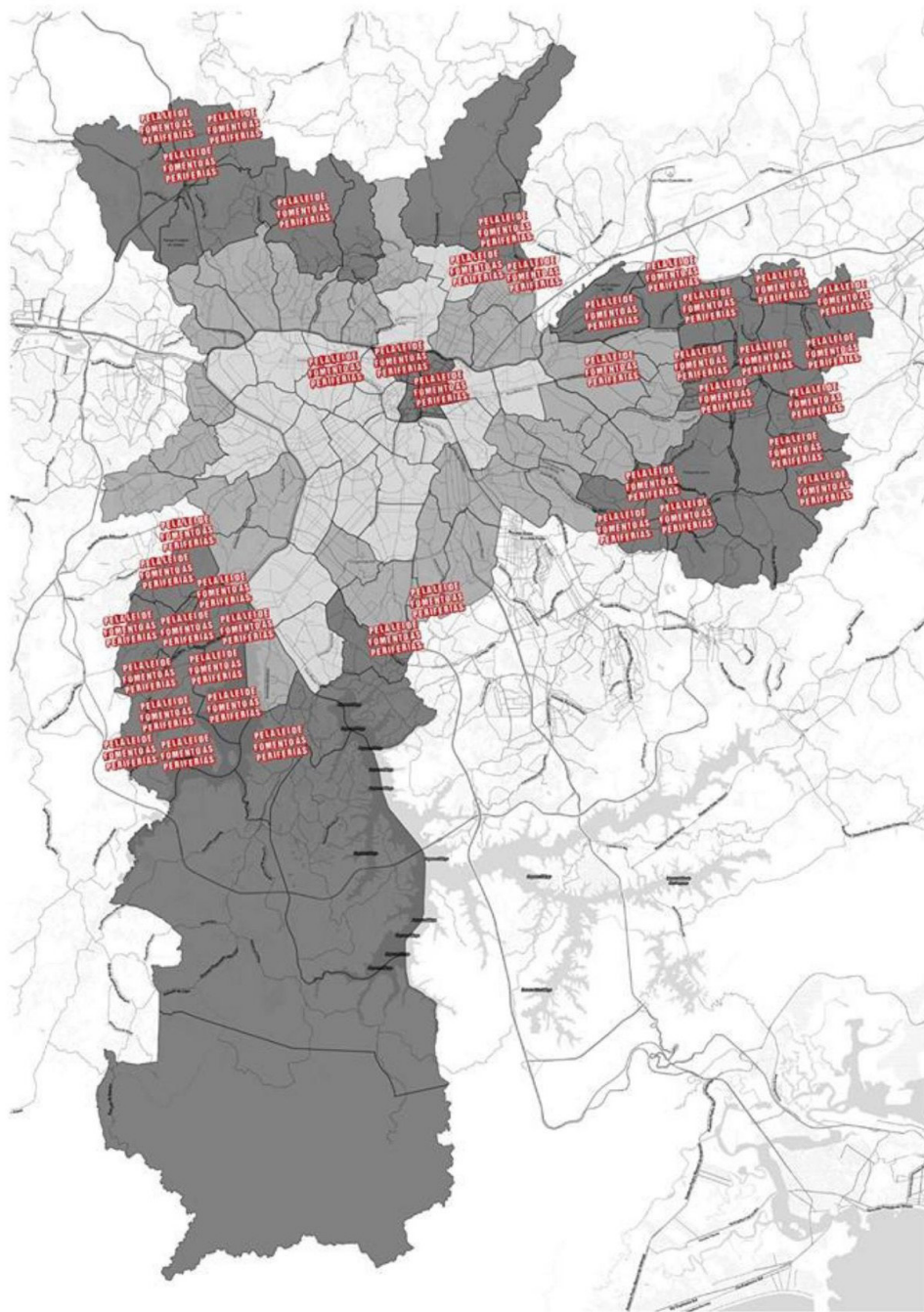
Para a inscrição no edital, constou a exigência de tratar-se de um coletivo de no mínimo três pessoas maiores de 18 anos que tenham estado desenvolvendo trabalho artístico ou cultural durante os 3 anos anteriores à inscrição, colocando-se então um patamar de experiência maior do que aquele do VAI. Além disso, durante esse período consta a obrigatoriedade de terem residido no distrito ou bolsão socialmente vulnerável da categoria de área por meio da qual se encaixaram no programa.

Nessa última exigência mencionada vê-se uma referência à característica mais interessante da formulação do Fomento à Cultura da Periferia, sua divisão da cidade em áreas categorizadas por uma sobreposição do índice de vulnerabilidade social com a localização geográfica, a partir da qual foram hierarquizadas as prioridades de investimento pelo programa. Tiaraju D'Andrea, cujos estudos e elaboração conceitual sobre periferia estiveram presentes nesse processo, em seu artigo “Contribuições para a definição dos Conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos” (2020), recupera aquela sua tese de 2013, quando teve início a mobilização pelo fomento, de uma delimitação qualitativa sobre a periferia e sujeitos periféricos, adicionando agora o termo “sujeitas”. O autor relata como a partir dessa elaboração conceitual o Movimento Cultural das Periferias e a articulação pelo fomento teriam avançado na dimensão de uma delimitação quantitativa para periferia, propondo então, sobre um cruzamento de limites geográficos e dados socioeconômicos, uma definição territorial de periferia a ser usada na priorização do novo fomento. Com o cruzamento dessas características foram constituídas quatro áreas, descritas no artigo quarto:

- I - Área 1: composta pelos distritos em que até 10% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita (...)
- II - Área 2: composta pelos distritos em que entre 10,01% e 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita, com exceção dos situados no centro expandido de São Paulo (...)
- III - Área 3: composta pelos distritos situados na área periférica do Município, em que mais de 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita (...)
- IV - Área 4: composta pelos distritos situados no centro expandido do Município em que mais de 10% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita (...)

Com essa divisão da cidade, o programa divide seus investimentos nesta proporção: 70% para a Área 3, que sobrepõe a localização periférica com a maior vulnerabilidade social; 23% para a Área 2, com uma faixa intermediária de vulnerabilidade mas fora do Centro; 7% para bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, ou seja, setores censitários com mais de 10% de domicílios com renda de até meio salário mínimo nas Áreas 1 e 4. A lei chega a detalhar quais são os distritos que compõem cada uma das quatro áreas e, como se baseiam em indicadores que mudam no tempo, já previu que a relação de distritos por área será atualizada e publicada no Diário Oficial a cada novo recenseamento do IBGE. Fica evidente nessa divisão o esforço em direcionar os recursos para as produções culturais periféricas, cuja participação obteve mais um mecanismo de garantia ao se definir a Comissão de Seleção dos projetos como “composta por membros integrantes da Administração Pública e da sociedade civil com conhecimento, pesquisa e atuação em ações culturais em áreas periféricas”.

Nessa trajetória de construção popular de uma política pública, vê-se o protagonismo de um movimento de coletivos culturais periféricos organizados, fortalecidos por políticas como o VAI e oportunidades institucionais como a Conferência Municipal de Cultura, resultar em um programa de fomento para atender suas necessidades que não estavam contempladas nos mecanismos existentes. Essa correlação do resultado da ação política pode ser visto no **Mapa 10**, com os territórios dos coletivos envolvidos na mobilização pelo fomento e a divisão de áreas estipulada, assim como no **Mapa 11**, com distribuição de projetos selecionados na 1º edição em 2016. O formato que construíram, como escreveu Raquel Rolnik (2016) duas semanas depois da aprovação da lei, é um projeto pioneiro ao reconhecer e agir politicamente sobre a dimensão territorial da cultura, com esse importante critério de priorização dos investimentos para a população desses territórios carregados de potencial represado e que mais apoio necessitam.



## LEI DE FOMENTO À CULTURA DA PERIFERIA

Coletividades envolvidas no processo de construção e efetivação da lei.

+ de **40**  
COLETIVOS  
ENVOLVIDOS

### LEGENDA

**PELALEIDE FOMENTOS PERIFÉRICAS** : Coletividades

Distritos por renda per capita familiar de até 1/2 salário mínimo

-  : Área 1 (menos de 10%)
-  : Área 2 (entre 10 e 20%)
-  : Área 3 (mais de 20%)
-  : Área 4 (mais de 20%)



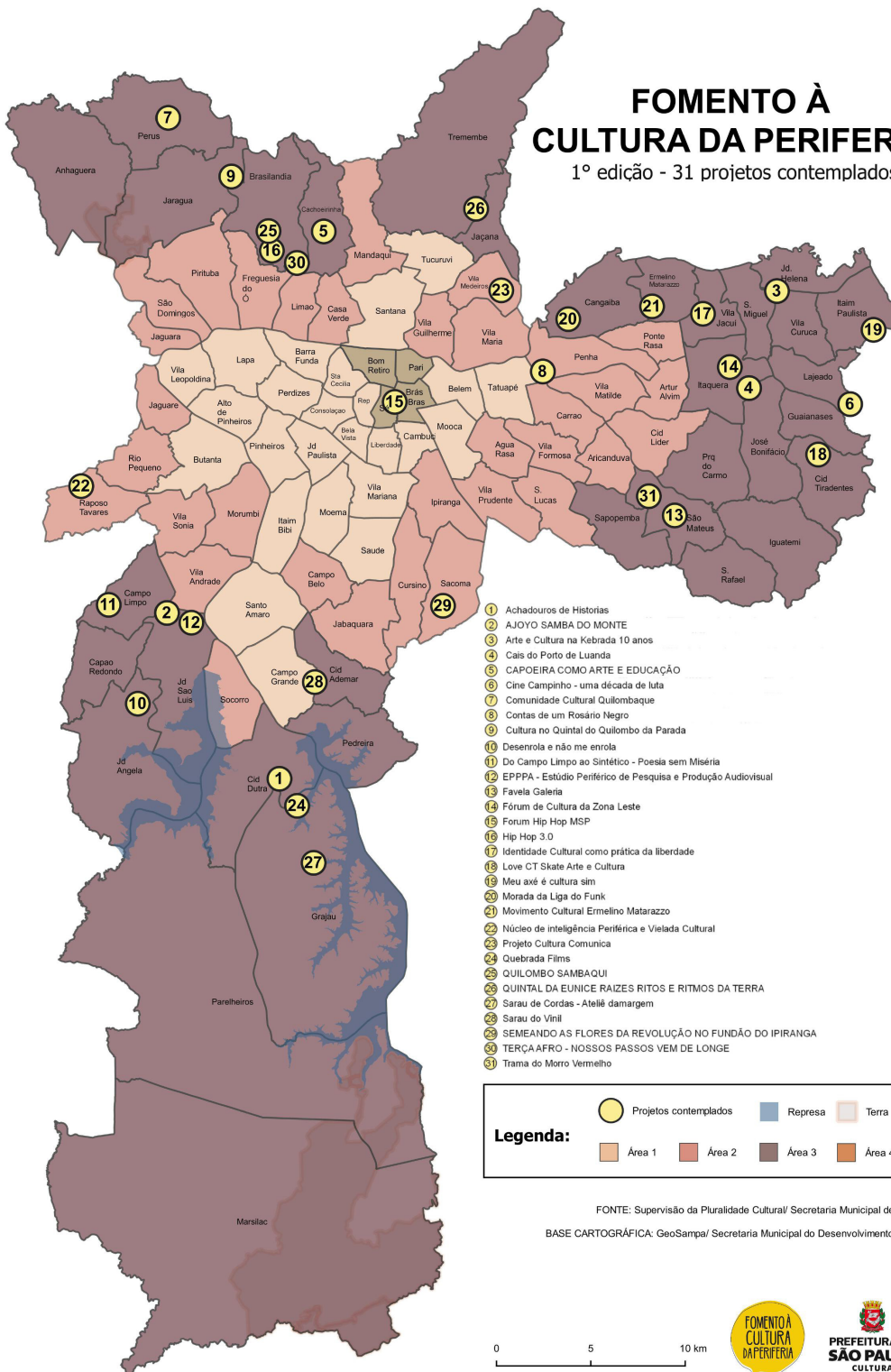
1:198.153



# MAPA 11: FOMENTO À CULTURA DA PERIFERIA (2016)

## FOMENTO À CULTURA DA PERIFERIA

1º edição - 31 projetos contemplados



- 1 Achadours de Historias
- 2 AJOYO SAMBA DO MONTE
- 3 Arte e Cultura na Kebrada 10 anos
- 4 Cais do Porto de Luanda
- 5 CAPOEIRA COMO ARTE E EDUCAÇÃO
- 6 Cine Campinho - uma década de luta
- 7 Comunidade Cultural Quilombaque
- 8 Contas de um Rosário Negro
- 9 Cultura no Quintal do Quilombo da Parada
- 10 Desenrola e não me enrola
- 11 Do Campo Limpo ao Sintético - Poesia sem Miséria
- 12 EPPPA - Estúdio Periférico de Pesquisa e Produção Audiovisual
- 13 Favela Galeria
- 14 Fórum de Cultura da Zona Leste
- 15 Forum Hip Hop MSP
- 16 Hip Hop 3.0
- 17 Identidade Cultural como prática da liberdade
- 18 Love CT Skate Arte e Cultura
- 19 Meu axé e cultura sim
- 20 Morada da Liga do Funk
- 21 Movimento Cultural Ermelino Matarazzo
- 22 Núcleo de inteligência Periférica e Vielada Cultural
- 23 Projeto Cultura Comunica
- 24 Quebrada Films
- 25 QUILOMBO SAMBAQUI!
- 26 QUINTAL DA EUNICE RAIZES RITOS E RITMOS DA TERRA
- 27 Sarau de Cordas - Ateliê damargem
- 28 Sarau do Vinil
- 29 SEMEANDO AS FLORES DA REVOLUÇÃO NO FUNDÃO DO IPIRANGA
- 30 TERÇA AFRO - NOSSOS PASSOS VEM DE LONGE
- 31 Trama do Morro Vermelho

**Legenda:**

- Projetos contemplados
- Represa
- Terra indígena
- Área 1
- Área 2
- Área 3
- Área 4

FONTE: Supervisão da Pluralidade Cultural/ Secretaria Municipal de Cultura  
 BASE CARTOGRÁFICA: GeoSampa/ Secretaria Municipal do Desenvolvimento Urbano

Elaboração: Secretaria Municipal de Cultura

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após ter percorrido esse conjunto de experiências das políticas culturais municipais de São Paulo ao longo dos 81 anos desde a criação do Departamento de Cultura até 2016, pudemos analisar as várias maneiras com que se tratou a questão do território. Diversos modelos de política, partindo de determinadas concepções de cultura e daqueles que seriam o público-alvo das ações, fosse na condição de receptores ou criadores participantes da cultura. Outra questão discutida refere-se a quem pode ser sujeito da criação das próprias políticas, relacionaram-se enquanto dimensões constitutivas desses objetos de estudo na produção de diferentes abordagens territoriais.

Na década de 1930, a política dos Parques Infantis foi compreendida como uma das frentes de atuação do Departamento de Cultura e Recreação, dirigido por Mário de Andrade. A instituição modelo foi criada pela aliança entre modernistas preocupados com a constituição de uma brasilidade cultural e o projeto político paulista, parceria cuja soma de ambições nacionais conferiu às políticas culturais desenvolvidas as suas peculiaridades territoriais. Em uma frente de ação, registravam-se as expressões da cultura popular que constituiriam os fundamentos de tradição dessa cultura nacional em construção, como foi o caso da Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste do país, em que se documentaram muitas manifestações culturais locais. Em outra, políticas como a dos Parques Infantis agiram no sentido de cultivar essa brasilidade em construção, desde o ensino e performance lúdica daquelas expressões culturais então coletadas pelo Brasil, até a escolha da arquitetura neocolonial para as edificações. Havia uma preocupação, entre os modernistas no Departamento, de que a presença de diversas culturas estrangeiras nos bairros operários, compostos em grande proporção por imigrantes, tivesse um efeito desagregador em seu projeto. Somada a dimensão de controle social, advinda do receio da classe política dirigente com a organização política desses grupos, tais bairros operários foram os locais prioritários para a instalação dos Parques Infantis. Como a industrialização de São Paulo seguiu em grande medida os eixos ferroviários da rota das plantações de café rumo a Santos, muitos bairros operários se desenvolveram nessas imediações, e podemos encontrar esse padrão na escolha dos locais para os Parques Infantis, em termos de territórios e territorialidades. Vê-se então no Departamento de Cultura, apesar de ser um órgão municipal, essas múltiplas escalas de atuação, desde a nacional até a local.

O período que se seguiu à saída de Mário de Andrade, em meio à desarticulação daquele projeto político paulista após o golpe do Estado Novo, foi descrito pela bibliografia encontrada sobre política cultural municipal em São Paulo como de “ausência”, prolongando-se até os anos 1970. Com base nisso o estudo explorou dois caminhos possíveis. O primeiro buscou elementos que pudessem explicar essa chamada “ausência”, encontrando algumas hi-

póteses na reorganização administrativa que subordinou o Departamento de Cultura à Secretaria de Educação e Cultura, focando esforços na educação, ou no que foi apontado pela bibliografia das políticas culturais nacionais como um período de retração da atuação estatal na área em geral.

O outro caminho consistiu em procurar experiências que contrapusessem essa imagem de “ausência”, levando ao caso do Convênio Escolar, analisado especialmente nas áreas da educação e da arquitetura, mas que foi entendido como pertinente ao tema da política cultural do órgão municipal de cultura. Essa parceria entre prefeitura e governo do estado, criada para reduzir o déficit de escolas na cidade, incluiu também a implementação conjunta de equipamentos culturais como parques infantis, bibliotecas e teatros entre nas décadas de 1940 e 1950. Com a participação de profissionais como o arquiteto Hélio Duarte, que trouxe sua experiência na associação entre educação e cultura adquirida na Escola Parque idealizada por Anísio Teixeira, esses equipamentos puderam ser planejados em uma estratégia integrada, ainda que não mais no mesmo conjunto, como havia ocorrido na Bahia, nesse projeto anterior. Na época desenvolveram-se pesquisas sobre as características urbanas da cidade que se espalhara em condições avaliadas como precárias, tendo chegado à conclusão da necessidade de promover subcentralidades nos bairros. Esse tipo de percepção fez parte da estratégia territorial do Convênio Escolar de se construir, em terrenos próximos, as escolas e esses equipamentos de cultura abertos à comunidade, na intenção de criar essas centralidades locais. Foram expostos, neste trabalho, três exemplos dessa abordagem em que, próximos às escolas, foram construídos alguns dos espaços que hoje constituem a rede de Teatros Distritais.

Em 1975 criou-se a Secretaria Municipal de Cultura, associada em nossa análise aos esforços do regime militar em cooptar parte do campo cultural a partir do momento em que se iniciou o processo de abertura “lenta e gradual”. Em sua lei de criação apontou-se a presença de uma concepção de cultura restrita às expressões artísticas, baseada nas belas-artes, algo que limitou as esferas de atuação da Secretaria. Na primeira gestão do novo órgão, sob o secretário Sábato Magaldi, houve um grande trabalho de estruturação administrativa, com a criação de novas repartições internas e ampliação da capacidade de atuação. Incluiu-se no discurso a ideia de descentralização cultural, mas o critério de sucesso das ações pela quantidade de público não só demonstrou a permanência no escopo das políticas de difusão cultural como levou a ser adotada, como uma das principais lógicas territoriais, aquela dos locais de maior circulação, com destaque para estações de metrô e espaços públicos na região central da cidade.

Na gestão seguinte, de Mário Chamie (1979-1983), a proposta de atuação se baseou na ideia de que existia um “bolsão” concentrando os equipamentos e serviços culturais públicos no Centro da cidade, em grande medida desde o tempo de Mário de Andrade no Departamento de Cultural, característica que precisava ser rompida com novos espaços e ações no restante da cidade. No território isso significou, por exemplo, a construção de uma série de pequenas bibliotecas, dobrando o número das então existentes. Construiu-se o

Centro Cultural São Paulo, com a ideia de criar um polo cultural multifuncional próximo a um importante entroncamento de linhas de metrô, já deslocando o eixo do “bolsão”, ainda que pouco. Também surgiram ações como o Projeto Periferia, que se propôs a estabelecer 20 locais, distribuídos por quatro administrações regionais periféricas nas Zonas Leste e Norte, como “pontos de atuação cultural”, oferecendo recursos e condições para a produção cultural e difusão dos grupos locais, além do intercâmbio com outros grupos da região central. Essa proposta parecia avançar além das políticas restritas à democratização do acesso cultural, mas críticas contemporâneas apontaram que ela não foi efetivada, afinal, o Projeto Periferia teria permanecido predominantemente difusionista, sem atingir realmente essa característica de estímulo à produção local. Mesmo que seja esse o caso, a política mencionada avançou no sentido de inserir a periferia em um lugar de destaque na política cultural.

Nas gestões seguintes, de Fábio Magalhães (1983) e Gianfrancesco Guarnieri (1984-1985), surgiram algumas políticas, como uma reedição do Projeto Periferia e o Projeto Cultura da Cidade, mas não se encontraram informações suficientes para uma análise da lógica territorial. O mesmo se deu em relação às três gestões que se sucederam durante a prefeitura de Jânio Quadros, com Hélio Dejtjar (1986), Jorge Miguel Yunes (1986-1987) e Renato Ferrari (1987), no período que teve sua política cultural descrita como da ausência de um projeto e de um clientelismo profundo na disposição dos quadros administrativos e mesmo nas ações pontuais.

A promulgação da Constituição de 1988 foi escolhida como ponto marcante de início de uma nova fase nas políticas culturais municipais, sobretudo por ter inserido o tema dos direitos culturais e adotado uma definição ampla de cultura, como norma mais alta a informar o raio de ação das políticas e de expressões a serem contempladas. Logo em seguida teve início em São Paulo a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992), com Marilena Chauí como secretária de cultura e formuladora da Política da Cidadania Cultural. Chauí propôs instaurar uma nova cultura política na cidade, baseada na participação popular, descentralização cultural e inversão de prioridades em benefício das demandas das classes populares. Em seu programa geral, foi possível encontrar muitos dos princípios culturais presentes na Constituição, como no pluralismo das expressões culturais, na universalidade, na participação popular e no dever de fornecer suporte logístico para o campo cultural. A ideia de cidadania cultural ressaltou a condição de todos como criadores e participantes da vida cultural, além da necessidade de abertura à participação popular na construção das próprias políticas.

O princípio de descentralização seria reforçado pelo projeto proposto para a criação das Subprefeituras, que substituiriam as Administrações Regionais com um modelo que iria transferir muitas atribuições e equipamentos das secretarias para as novas gestões locais, fortalecendo a participação popular, mas não foi votado. Nessa linha de efetivação da cidadania cultural, foram desenvolvidas diversas ações, por exemplo, de reconhecimento e fortalecimento das culturas afro-brasileiras e indígenas, historicamente negligenciadas, quando não criminalizadas, pela política pública. Entre as diversas iniciativas do período, destacaram-se

a implementação das Casas de Cultura e a Ação Cultural Regionalizada. As primeiras configuraram uma tentativa de fornecer condições e apoio para a criação cultural local de maneira descentralizada pelos bairros. Inicialmente pensadas para estarem presentes em todas as administrações regionais, na impossibilidade financeira foram priorizadas nas periferias da cidade onde faltavam equipamentos, em uma estratégia territorial que cruzou essa ausência de equipamentos com a disponibilidade de edifícios existentes que pudessem ser adaptados para o novo uso.

Depois, na análise da Ação Cultural Regionalizada, percebeu-se como, frente ao insucesso em implementar as subprefeituras, foi organizada uma estratégia de descentralização da gestão e ação da política pública para a área da cultura, por conta da SMC. A descentralização foi construída na prática. Dividiu-se a cidade nas 13 subunidades administrativas que teriam sido as subprefeituras, alocando alguns de seus funcionários para comporem essas coordenadorias regionais de cultura. Cada uma dessas unidades teve a atribuição de articular as ações de diversos atores locais como movimentos, entidades, as administrações regionais e as secretarias para desenvolver projetos em comum, em um importante trabalho de iniciativas multitemáticas. Aproveitando as Casas de Cultura ou outros espaços disponíveis, serviram como pontos de contato entre a população e a Secretaria. Tiveram, por exemplo, importante papel no diálogo com aldeias Guarani na Zona Sul da cidade, tendo sido mediadores fundamentais em uma disputa entre elas e o governo do estado, interessado em construir uma barragem que alagaria parte das terras indígenas. Descentralizados nos territórios, serviram tanto para o apoio à produção cultural local quanto para externalizar versões locais das políticas maiores, desenvolvidas centralmente.

Sobre o restante da década de 1990, a pesquisa expôs como durante a gestão do secretário Rodolfo Konder (1993-2000), nas prefeituras de Paulo Maluf e seu sucessor Celso Pitta, executou-se uma política cultural baseada em eventos, avaliando seu próprio sucesso pela quantidade. A lei municipal de incentivo à cultura via renúncia fiscal, criada em 1990 e conhecida como Lei Mendonça em homenagem ao vereador que a propôs, tornou-se o principal mecanismo da política de Konder. Na década em que predominaram as iniciativas neoliberais de Estado mínimo e transferência de atribuições para o setor privado, a lei municipal de incentivo teve seu auge chegando a equiparar, no valor anual beneficiado, 40% do orçamento da SMC para o mesmo ano. Uma análise da abordagem territorial dessa política de eventos dependeria do levantamento desse conjunto fragmentado de projetos, o que não foi possível neste trabalho. Mesmo assim, essa enorme predominância do mecanismo de incentivo permitiu concluir que os sujeitos condutores dessa lógica territorial foram em grande medida as empresas patrocinadoras de projetos culturais por meio de renúncia fiscal.

No século XXI, abriu-se o campo de políticas culturais municipais que pareceram estar em um ciclo progressista de avanços incrementais, com continuidades mais importantes do que as interrupções e com a constituição de algumas iniciativas como políticas de Estado. Foram aprofundadas iniciativas como a dos Centros Educacionais Unificados, uma política

intersecretarial de equipamentos integrados de educação, cultura, esporte e lazer projetados, na gestão da prefeita Marta Suplicy, como polos irradiadores de urbanidade nas periferias. Essa formatação veio de uma longa linhagem virtuosa, da Comissão Executiva do Convênio Escolar, depois transformada em Departamento de Edificações, que desenvolveu ao longo do século XX uma tradição em arquitetura pública integrando educação e cultura na criação de novas centralidades de bairro. A pesquisa mostrou como sua ideia inicial foi fortalecida pela associação de intervenções de qualificação urbanística conectando as unidades aos demais equipamentos próximos. Além da lógica territorial de inserção local para a constituição de uma centralidade qualificante do entorno, em outra escala a seleção dos locais na cidade adotou critérios objetivos a partir da sobreposição do Mapa da Exclusão Social, da demanda por vagas escolares e da disponibilidade de grandes terrenos na cidade.

Nessa época houve a criação e o fortalecimento de políticas que prosperaram com a vivência da cultura nos espaços públicos. A Virada Cultural criou um festival de 24 horas de manifestações culturais nas ruas, praças e equipamentos culturais da cidade, atraindo todos os anos, desde 2005, milhões de pessoas dos mais diversos grupos e gostos para circularem entre as atrações. Sua distribuição territorial pela cidade variou entre as edições, com algumas mais descentralizadas e outras mais concentradas, mas a característica de destaque da lógica territorial da Virada Cultural é o que ela tem realizado no Centro de São Paulo em cada edição, operando uma “engenharia de deslocamentos de palcos” ao posicionar as atrações projetando os possíveis percursos de pessoas com preferências variadas, de forma a potencializar o encontro com diferentes grupos e a descoberta de expressões culturais com as quais não estavam habituados. Ao mesmo tempo a Virada Cultural tem sido um importante exercício de valorização do uso qualificado do espaço público, da vivência do melhor que a urbanidade pode oferecer.

Também a política do Carnaval de Rua, outra característica desse momento histórico de maior atenção à ocupação de alguns espaços da cidade, somou a energia dos blocos e cordões carnavalescos, que demandavam melhores condições para o festejo e a efetivação de um “direito à folia”, com a abertura e disposição de uma gestão municipal que não somente reverteu a postura hostil da administração pública que predominara por anos na relação com os foliões, mas também passou ao apoio e promoção da folia. Foram abertos canais de diálogo entre a prefeitura, os blocos e a sociedade civil para construir essa política que ao longo do tempo ajudou a organizar e fortalecer o carnaval, multiplicando em muitas vezes o número de blocos, em poucos anos. Os mecanismos introduzidos buscaram fortalecer os blocos locais com enraizamento em seus territórios e comunidades, tendo ficado sinalizados os caminhos para construção de novos instrumentos que viessem a distribuir melhor os recursos de patrocínios, contemplando também blocos menores e de bairros periféricos. Essa política obteve enorme adesão da população e avançou na direção de restituir a dimensão da cidade como festa urbana.

Na onda dos fomentos inaugurada pelo Fomento ao Teatro, mostrou-se como o Pro-

grama VAI, partindo de uma mobilização da Câmara Municipal e de organizações da sociedade civil focados na elaboração de políticas para a juventude, constituiu uma política cultural que valorizou a produção cultural jovem na cidade, apoiando financeiramente e com acompanhamento técnico os grupos existentes que já desenvolviam seus trabalhos, porém em condições precárias, além de estimular a iniciação de outros. O recorte preferencial, para jovens de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais, teve papel importante em liberar grandes potenciais criativos represados pela falta de recursos, além do efeito de fortalecimento das redes de organização nas periferias. Mecanismos como a inscrição aberta para pessoa física permitiram contemplar diversos coletivos informais, a maior parte dos selecionados, que dificilmente tinham acesso a outros editais. Essa articulação de redes, entre os coletivos e movimentos culturais nas periferias que vinham se fortalecendo em um processo de transformação do ser periférico em uma categoria sociopolítica de pertencimento (D'ANDREA, 2013), foi mobilizada depois para expressar as demandas pela criação de uma política para a etapa seguinte ao VAI.

Essa etapa veio na forma da modalidade VAI II, que ainda contemplava projetos de grupos daquelas regiões, mas sem o recorte etário e com valores um pouco maiores. Essa iniciativa foi mais longe, dando início ao processo popular de construção de um fomento para a cultura da periferia que apoiasse projetos maiores de grupos periféricos mais experientes. Formou-se uma frente unida na 3ª Conferência Municipal de Cultura, e assim conseguiram ter sua pauta aprovada entre as mais votadas. Formularam, então, em parceria com a SMC, a Lei de Fomento à Cultura da Periferia. Essa política trouxe o elemento importante de estabelecer critérios claros para a priorização da distribuição de recursos no território, dividindo a cidade em áreas pelo critério de vulnerabilidade social e localização, destinando a grande maioria dos investimentos do programa para as periferias vulneráveis, com o refino de contemplar, na área central, apenas os bolsões socialmente vulneráveis.

Daniela Sandler, em seu artigo “A cultura como urbanismo, ou a dimensão territorial da cultura” (2018, p. 99), aponta como na década de 2010 aumentaram, em número e força, os coletivos culturais e de outros temas, como aqueles fortalecidos pelo Programa VAI e envolvidos na construção do Fomento à Cultura da Periferia, e com seus projetos desenvolveram ações locais fortalecedoras de seus territórios e constitutivas de uma série de urbanismos de base. Os coletivos mostraram, também, como essa pode ser uma boa experiência de construção popular de uma política pública baseada em uma concepção democrática de cultura, compromissada com o combate às desigualdades e ciente de suas dimensões socioterritoriais (BONDUKI, 2019).

De todo esse conjunto de experiências em políticas culturais municipais, cujas trajetórias e abordagens territoriais tentou-se contemplar neste trabalho, podemos depreender a compreensão de que de fato existe uma “indissociabilidade entre cultura e território” (ALBINATI, 2009, p. 76). As políticas culturais, mesmo quando não o explicitem ou não estejam cientes disso, sempre adotam determinadas abordagens territoriais. Seja quando delimitam

seu entendimento do que é cultura, quando escolhem seu público-alvo ou estabelecem seus mecanismos e critérios de funcionamento, alguma conformação territorial resultará disso. Mesmo as políticas culturais baseadas nas melhores intenções dificilmente serão eficazes se não estiverem atentas para essa dimensão territorial da cultura.

## BIBLIOGRAFIA

- ABDANUR, Elizabeth França. **Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938)**. 1992. Dissertação (Mestrado em História) -- IFCH. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.
- ABDANUR, Elizabeth França. Parques Infantis de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 36, p. 263-270, 1994.
- ABREU, Ivanir Reis Neves. **Convênio Escolar: Utopia Construída**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) -- FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ABREU, James de Lemos. **Cultura e Política: o caso do Programa “VAI” em São Paulo - 2004-2008**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ALBINATI, Mariana. O território nas políticas culturais para as cidades. **Políticas culturais em revista**, Salvador, n. 2, p. 72-83, 2009.
- ALMEIDA, Mara Rita Oriolo De. **Lei de Fomento à Cultura de Periferia de São Paulo: conquista de uma luta popular**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação, CELACC) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- AZEVEDO, Fernando de. **Da educação física**. São Paulo: Melhoramentos, 1960.
- AZEVEDO, Fernando de. **Novos caminhos e novos fins**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1934.
- BAFFI, Mirthes Ivany Soares. Os inventários sistemáticos do DPH e o convênio escolar: a arquitetura moderna a serviço do ensino público. **InSitu**, São Paulo, n. 1, p. 32-42, 2015.
- BOMENY, Helena. **Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BONDUKI, Nabil. O Carnaval nas ruas de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 de fev de 2016a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2016/02/1737412-o-carnaval-nas-ruas-de-sao-paulo.shtml>.
- BONDUKI, Nabil. Proposta vai matar a Virada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 de dez de 2016b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2016/12/1839058-proposta-vai-matar-a-virada.shtml>.
- BONDUKI, Nabil; VARELLA, Guilherme. Carnaval de Rua livre e público como política de Estado. **Carta Capital**, São Paulo, 15 de dez. de 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/carnaval-de-rua-livre-e-publico-como-politica-de-estado/>.
- BONDUKI, Nabil; VARELLA, Guilherme. Desigualdade socioterritorial na política cultural. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/nabil-bonduki/2019/12/desigualdade-socioterritorial-na-politica-cultural.shtml>.
- BOTELHO, ISAURA. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.
- BRANDÃO, Débora Botelho. **A Casa de Cultura oculta**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação, CELACC) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BUENO, André de Godoy. **Políticas culturais: cidadania cultural e o programa de exposições do CCSP (1990-1992)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) -- EFLCH, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT)**, 3., 2007. Salvador, 2007.
- CALIL, Carlos Augusto. A implantação do sistema municipal de bibliotecas e a renovação da BMA. **Revista BBM**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 166-184, 2020.
- CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo. **Mário de Andrade: Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org.). **Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2001. p. 57-67.
- CENNI, Roberto. **Três centros culturais na cidade de São Paulo**. 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicações) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim De. **De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras**. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -- Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2016.
- CHAMIE, Mário. A periferia nos planos do secretário. [Entrevista concedida a] Sheila Leirner, Nilo Scalzo, Carlos Motta, Liane Alves, Zuza Homem de Mello, Clóvis Garcia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1979.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. In: **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2018.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) -- Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 19-36, 2020.
- DALBEN, Andre; DANAILOF, Kátia. Natureza urbana : parques infantis e escola ao ar livre. **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, v. 31, n. 1, p. 163-177, 2009.
- DALLARI, Dalmo de Abreu. 16º ed. **Elementos de Teoria Geral do Estado**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1991.
- DINIZ, Angela Costa; LIMA, Ana Gabriela Godinho. **Arquitetura e Educação: ecos da modernidade**. São Paulo, 2016.
- DI GIOVANNI, Geraldo; NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Dicionário de políticas públicas**. 3o ed. São Paulo:

Ed. Unesp, 2018.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

DURAND, JOSÉ CARLOS. Cultura Como Objeto De Política Pública. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 66–72, 2001.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2º ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FARIA, Hamilton; SOUZA, Valmir de. **Cidadania cultural em São Paulo 1989-1992: Leituras de uma política pública**. São Paulo: Pólis, 1997.

FERRATA, Carlos Augusto. **Escolas públicas em São Paulo (1960-1972)**. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FERREIRA, Luzia Aparecida. **Políticas Públicas para a Cultura na cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura - teoria e prática**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERREIRA, Luzia Aparecida. **Políticas públicas para a cultura: teoria e prática**. Curitiba: Appris, 2017.

GAMA, Fernanda Strauch Calmon Nogueira da. **Grandes eventos e metrópoles: impactos e sentidos da Virada Cultural para a cidade de São Paulo**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) -- EAESP, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Palestra. In: **Dirigentes Culturais: Dos Anos 50 à Atualidade**, 3., São Paulo. Instituto de Estudos Avançados - USP, 2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/midiатеca/video/videos-2017/dirigentes-culturais-iii-dos-anos-50-a-atualidade>.

IGCSP - **Expansão da Área Urbanizada da Região Metropolitana de São Paulo de 1881 até 2002** (EMPLASA). Publicação no acervo do Instituto Geográfico e Cartográfico de São Paulo - IGCSP. Ano de publicação 2011, url de acesso (acesso em 28 de out. de 2020): <http://www.igc.sp.gov.br/produtos/arquivos/ExpansaoDaAreaUrbanizadaDaRmospAte2002.pdf>

ITAÚ CULTURAL. **Mário de Andrade e os parques infantis**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

JUREMEIRA, Thiago dos Santos. **Programa VAI, políticas culturais como forma de desenvolvimento local**. 2014. Dissertação (Bacharelado em Gestão de Políticas Públicas) -- EACH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

KONDER, Rodolfo Osvaldo. “Maluf foi corretíssimo comigo; eu não seria ético se não dissesse”. [Entrevista concedida a] Vitor Szejder. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, n. 1104, p. 1–11, 2001.

LEITE, Andréa Andira. **A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica**. Dissertação (Mestrado em Museologia) -- PPGM, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: Análise de um paradigma emergente. **Dados - Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 56, n. 2, p. 351–382, 2013.

MACHINI, Mariana Luiza Fiocco; ROZA, Erick André. “É tradição e o samba continua”: percursos, disputas e arranjos do carnaval de rua na cidade de São Paulo“. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 23, p. 0–22, 2018.

MANSO, Bruno Paes; MIRANDA, Carla. CEU nasceu longe da educação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 de nov. de 2004. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20041123-40579-nac-38-cid-c3->

not.

MANZONI, Francis Marcio Alves. **Passagens da Biblioteca Central ao Centro Cultural São Paulo (1975-1985)**. Tese (Doutorado em História) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARÇAL, Gil. **Entrevista oral concedida ao autor**. 10 fev. 2021. São Paulo.

MARTINS, Maria Lucia Refinetti. **Descentralização e subprefeituras em São Paulo: experiência da gestão 1989-1992: Prefeita Luiza Erundina de Sousa**. São Paulo: LABHAB/FAU-USP, 1997.

MARX, Murillo. Depoimento. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 204, p. 9-10, 2006.

MIRANDA, Nicanor. Plano inicial da Secção de Parques Infantis. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 21, n. 21, p. 95-98, 1936.

MIRANDA, Nicanor. Voz de Portugal, Rio de Janeiro, 14 de fev. de 1937. In: **Livro de Recortes de Jornais**, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, 1937.

MOYA, Fernanda Nunes. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo**. 1o ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NASCIMENTO, Maria Sílvia Do. Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: a busca de um teatro para a cidade... E de uma cidade para as pessoas!. **Rebento | Revista de Artes do Espetáculo**, São Paulo, n. 5, p. 159-167, 1990.

OLIVEIRA, Paula Custódio de. **O CEU na integração da periferia**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PEREIRA, Mirna Busse. **Cultura e cidade: prática e política cultural na São Paulo do século XX**. 2005. Tese (Doutorado em História Social) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Mirna Busse. O Direito À Cultura Como Cidadania Cultural (São Paulo, 1989/1992). **Projeto História**, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 205-227, 2006.

ROLNIK, Raquel. Abram alas para o Carnaval de São Paulo!. **Blog da Raquel Rolnik**, São Paulo, 10 de fev. de 2014. Disponível em: < <https://raquelrolnik.wordpress.com/2014/02/10/abram-alas-para-o-carnaval-de-sao-paulo/>>.

ROLNIK, Raquel. Lei de Fomento à Periferia de SP inova ao reconhecer a dimensão territorial da cultura. **Blog da Raquel Rolnik**, São Paulo, 4 de ago. de 2016. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2016/08/04/lei-de-fomento-a-periferia-de-sp-inova-ao-reconhecer-a-dimensao-territorial-da-cultura/>. Acesso em: 28 out. 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, v. 0, n. 13, p. 101-113, 2006.

SANDLER, Daniela. A cultura como urbanismo, ou a dimensão territorial da cultura. **arq.urb**, São Paulo, n. 23, p. 95-116, 2018.

SANTOS, Maitê Maiara de Souza. **Da Lei-Mendonça ao Pro-Mac: Leitura crítica da Lei municipal de incentivo de São Paulo**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação, CELACC) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SÃO PAULO. Ato No 861 de 30 de maio de 1935 - Organiza o Departamento de Cultura e Recreação. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 12, p. 229-244, 1935.

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. **São Paulo, a cidade, o habitante, a administração: 1975-1979**. São

Paulo, 1979.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **São Paulo: a cidade e sua política cultural**. São Paulo, 1983. (Cadernos, 13).

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. Biblioteca Mário de Andrade. **Mário Chamie (Depoimento)**. 28. jun. 2006. (Projeto Memória Oral). São Paulo, 2006.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **Relatório de Gestão 2005-2008**. São Paulo, 2008a.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **VAI - 5 anos**. São Paulo, 2008b.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **Balanco de gestão 2009-2012**. São Paulo, 2012a.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai: percepções e caminhos percorridos**. São Paulo, 2012b.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **Participação e cidadania cultural: A experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo, 2013.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano. **Território CEU: Rede de Equipamentos e Espaços Públicos**. São Paulo, 2016a.

SÃO PAULO (município). **Escola do Parlamento**. Políticas públicas de Cultura. São Paulo, 2016b.

SÃO PAULO (município). Secretaria Municipal de Cultura. **Balanco de gestão 2013-2016**. São Paulo, 2016c.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENA, Eduardo Augusto. **Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: Itinerários institucionais**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. **Revista USP**, São Paulo, n. 63, p. 16, 2004.

SILVA, Daniela Camargo Figueiredo. **Democracia cultural na cidade de São Paulo: o caso das Casas de Cultura**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Gestão e Políticas Públicas) -- EAESP, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2020.

SILVA, Leon Delácio de Oliveira e. Evolução histórica da cultura nas Constituições brasileiras. **Conteúdo Jurídico**, Brasília, 23 de jul. de 2014. Disponível em: [www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/40242/evolucao-historica-da-cultura-nas-constituicoes-brasileiras](http://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/40242/evolucao-historica-da-cultura-nas-constituicoes-brasileiras).

SODRÉ, João Clark de Abreu. **Arquitetura e Viagens de Formação 1938-1962**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, Marcio. Fascínio e repulsa: **Estado, cultura e sociedade no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SOUZA, Valmir de. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. **Políticas culturais em revista**, Salvador, n. 2, p. 52–64, 2012.

TAKIYA, André. **Edif 60 anos de Arquitetura Pública**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário crítico de política cultural**. 2o ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

TEIXEIRA, Vinicius Ribeiro Alvarez. **Carnaval de rua de São Paulo: disputas e representações**. 2019. Traba-

- lho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação, CELACC) -- ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- URFALINO, Philippe. **A invenção da política cultural**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- VARELLA, Guilherme. Existe Carnaval em São Paulo: direito cultural e a política pública para o Carnaval de Rua em São Paulo (2013-2016). **Revista dos Tribunais**, São Paulo, 2018.
- VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil**. 1o ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- VIEIRA, Sandra Aparecida Bassetto. Os parques infantis da cidade de São Paulo (1935-1938): análise do modelo didático-pedagógico. **Revista de Iniciação Científica da FFC - (Cessada)**, Marília, v. 4, n. 1, p. 117-133, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. Cultura. In: **Palavras-chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZARPELON, Larissa Francez. **Espaço público e ocupação efêmera. A Virada Cultural como instrumento de requalificação do Centro Histórico de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- FAU, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

## **ANEXOS**

### **Cronologia da política cultural municipal em São Paulo**

**1935:** Criação do Departamento de Cultura e Recreação, da Discoteca Pública Municipal, dos Parques Infantis e da Biblioteca Circulante

**1936:** Coral Paulistano

**1938:** Missão de Pesquisas Folclóricas

**1940:** Escola Experimental de Dança Clássica

**1945:** Subordinação do Departamento de Cultura e Recreação à Secretaria de Higiene e Cultura

**1947:** Subordinação do DC à Secretaria de Educação e Cultura

**1961:** Pinacoteca Municipal

**1969:** Escola Municipal de Música

**1975:** Criação da Secretaria Municipal de Cultura; IDART

**1979:** Criação da Feira de Antiguidades no vão livre do MASP, Museu de Rua, Tardes de Lazer, Circuito Cultural

**1980:** Projeto Periferia, Centro Cultural do Jabaquara, Escola Municipal de Iniciação Artística, Casa-monumento Mercado de Santo Amaro, Programa Escritor Brasileiro,

**1982:** Centro Cultural São Paulo (incorporando o IDART, a Discoteca Pública Municipal e a Pinacoteca Municipal)

**1989:** Política da Cidadania Cultural

**1990:** Lei Mendonça

**1992:** Casas de Cultura

**2001:** Centros Educacionais Unificados (CEUs); Programa Vocacional

**2002:** Fomento ao Teatro

**2003:** Programa VAI

**2004:** Galeria Olido

**2005:** Virada Cultural, Fomento à Dança

**2006:** Centro Cultural da Juventude (CCJ)

**2009:** Jovem Monitor Cultural

**2012:** Praça das Artes, Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes

**2013:** VAI II, Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SPCine), Carnaval de Rua, Circuito Municipal de Cultura

**2014:** Agente Comunitário(a) de Cultura

**2015:** Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteca (PMLLLB)

**2016:** Plano Municipal de Cultura, Fomento à Cultura da Periferia, Ruas Abertas, Territórios CEU

## **Cronologia das gestões da Secretaria Municipal de Cultura**

**jan 1975 - abr 1975:** Luiz Mendonça de Freitas (interino)

**abr 1975 - jul 1979:** Sábado Magaldi

**jul 1979 - mar 1983:** Mário Chamie

**mar 1983 - jan 1984:** Fábio Luiz Pereira de Magalhães

**jan 1984 - dez 1985:** Gianfrancesco Guarnieri

**jan 1986:** Jacob Salvador Zveibel

**jan 1986 - mar 1986:** Helio Dejtjar

**mar 1986 - mar 1987:** Jorge Antônio Miguel Yunes

**mar 1987 - dez 1988:** Renato Ferrari

**jan 1989 - dez 1992:** Marilena Chauí

**jan 1993 - dez 2000:** Rodolfo Osvaldo Konder

**jan 2001 - jan 2003:** Marco Aurélio Garcia

**jan 2003 - dez 2004:** Celso Frateschi

**jan 2005 - abr 2005:** Emanuel Araújo

**abr 2005 - dez 2012:** Carlos Augusto Calil

**jan 2013 - fev 2015:** Juca Ferreira

**fev 2015 - abr 2016:** Nabil Georges Bonduki

**abr 2016 - dez 2016:** Maria do Rosário Ramalho

