

FÁBRICAS DE ARTES Y OFICIOS (FAROS): O DIREITO A VIVER A CULTURA NAS PERIFERIAS DA CIDADE DO MÉXICO

Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira¹

RESUMO: Este artigo traz o exemplo dos Faros (Fábricas de Artes y Ofícios, na Cidade do México), para discutir como a cultura e as ações culturais podem se articular a processos de desenvolvimento mais amplos, por meio da promoção de cidadania e da reconstrução de sentidos coletivos em espaços esvaziados ou vulneráveis. Iniciativas desse tipo são especialmente bemvindas em contextos de megacidades com periferias geralmente privadas do acesso aos benefícios do ambiente urbano, como é o caso da Cidade do México e de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, desenvolvimento urbano, periferias.

Introdução

A articulação entre políticas/ações culturais e desenvolvimento pode se dar por várias entradas, talvez tantas quanto são as próprias noções de desenvolvimento que conhecemos. Pode se dar, por exemplo, pela via da economia, da geração de trabalho e conhecimento com valor de mercado (como nas iniciativas de economia da cultura/criativa); ou pela via da educação (por exemplo, o que se pratica no âmbito da arte-educação, ou ainda em ações para formação de públicos); pela via do desenvolvimento social urbano (em estratégias de “revitalização” ou resignificação de espaços, como nas discussões sobre cidades criativas ou sobre turismo cultural); ou ainda pela promoção da cidadania e de valores comunitários (como no caso de iniciativas culturais que se desenvolvem junto a grupos periféricos e em situação de vulnerabilidade social); e certamente a lista não se esgota por aí.

Numa interessante síntese da pluralidade dessas possibilidades, Alfons Martinell (2011) identifica quatro tipos de “aportes da cultura para o desenvolvimento”. Esses aportes podem ser explicados como benefícios que a cultura (e iniciativas que mobilizam seus recursos) podem trazer para sustentar e fortalecer processos de desenvolvimento, ou, ainda, como vias pelas quais a cultura pode ser alocada como ferramenta para impulsionar tais

¹ Doutoranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (mcarololiveira@gmail.com). Este artigo foi realizado com o apoio do Itaú Cultural, por meio do Programa Rumos, que proporcionou a pesquisa de campo na Cidade do México. A autora agradece à equipe do Observatório Itaú Cultural e a todos os entrevistados e facilitadores do campo na Cidade do México, especialmente Isabel Ruz e Gabriela Sánchez Gutierrez.

processos². O primeiro tipo de aporte identificado pelo autor passa pela criação e o fortalecimento de valores simbólicos: a vida cultural, por excelência, associa-se à criação de significados, identidades, valores e formas de vida, que estão no centro da ligação básica compartilhada pela comunidade ou grupo em questão (e no centro da própria noção de comunidade). Esses elementos são bases centrais para os processos de desenvolvimento e podem ser trabalhados pela via da cultura e das ações que mobilizam seus recursos. O segundo tipo de aporte, em alguma medida decorrente do primeiro, está relacionado à promoção de valores intangíveis necessários para o bem estar na vida cotidiana, como cidadania, convívio e pertencimento, que também são centrais para nos processos de desenvolvimento. O terceiro tipo de aporte é mais tangível: a cultura incide no desenvolvimento econômico, constituindo uma parte do PIB, gerando empregos e exportações – trata-se aqui de uma entrada para a dimensão diretamente econômica do desenvolvimento. E por último, Martinell (2011) cita um conjunto de aportes indiretos: a cultura incide indiretamente em setores que podem promover o desenvolvimento, e como exemplo, ele menciona a indústria do turismo de locais como Barcelona, que se desenvolve em torno de atrativos culturais. Mas, para além desses efeitos indiretos mais tangíveis, poderíamos completar esse quarto conjunto com outros, de ordem intangível: por exemplo, a cultura pode potencializar processos educativos, colaborando para a formação de cidadãos mais qualificados, o que também incide indiretamente no desenvolvimento econômico.

A partir de um estudo de caso, buscaremos aqui mostrar um caminho específico de associação entre iniciativas culturais e processos de desenvolvimento social, que passa pelo fortalecimento de noções como a de cidadania e pertencimento. Tentaremos, com isso, reiterar o argumento de que as políticas e iniciativas culturais nem sempre precisam ser justificadas por retornos direcionados ao circuito da *produção cultural* (principalmente aquele que considera apenas as artes como cultura), seu mercado e sua classe de produtores. Elas podem se justificar por retornos oferecidos à população como um todo.

Vale trazer o argumento de Lucina Jiménez (em Berman e Jiménez, 2006) que defende que as políticas culturais devem se comprometer tanto com o lado da produção de cultura – por exemplo, patrocinando e fomentando linguagens e manifestações específicas, investindo na formação de produtores e facilitando sua entrada no mercado –, quanto com o lado “consumo” da equação – garantindo à população o direito ao exercício das atividades culturais, fomentando a ampliação e a diversificação do consumo cultural dos cidadãos. O

² Para outros aspectos da discussão sobre possíveis “usos” da cultura, ver Yúdice, 2004.

comprometimento com esse segundo lado da equação é visto por diversos autores como fundamental quando se tem em vista um cenário de democracia cultural, em que os cidadãos têm acesso ao maior número de manifestações culturais possíveis e podem escolher quais delas irão praticar (Botelho e Fiore, 2005; ver também Nivón Bolán, 2006)³.

Se a democracia cultural pressupõe a possibilidade de diversificação das opções de práticas culturais dos cidadãos (possibilidade e não obrigação), as iniciativas relacionadas ao acesso ao consumo de diferentes produtos culturais e à formação de públicos são, sem dúvida, centrais. Mas não são as únicas questões a serem trabalhadas, principalmente, quando se tem a vista a articulação da cultura à discussão mais geral sobre desenvolvimento. Um caminho complementar bastante interessante, e que de alguma forma representa “um passo além” da questão da formação de públicos, é o de pensar todo cidadão como produtor de cultura, de significados e de símbolos. Em outras palavras, pensar políticas e ações que considerem o “cidadão comum” não só como potencial público, mas também como potencial produtor/criador. Isso parece óbvio quando se parte de uma noção ampla de cultura, que inclui suas dimensões antropológicas (afinal, todo indivíduo em sociedade cria signos e símbolos o tempo todo). Mas essa diretriz também pode ser aplicada mesmo quando se recorta “cultura” para o universo específico das artes: a formação artística não precisa ser privilégio daqueles que vão ser artistas profissionalmente: o domínio das linguagens artísticas (e do fazer artístico), ao contrário, pode ser de propriedade de todos os grupos da população, de modo que os indivíduos decidam o papel que esses conhecimentos vão ocupar em suas vidas – como bem coloca Jiménez (2006, p. 103).

Ou, nas palavras de Nivón Bolán (2006): numa democracia cultural, o fomento à criatividade e às diferentes culturas de cada grupo social têm tanta importância quanto a difusão das obras e do patrimônio. A participação criativa dos cidadãos, nesse paradigma, é um complemento indispensável para a questão do acesso. E na esfera da ação política, torna-se necessário pensar novas iniciativas especificamente para responder a essas preocupações⁴.

³ Para que a democracia cultural se concretize, é fundamental que os códigos e linguagens envolvidos nos diversos tipos de produção e manifestações culturais sejam disseminados – incluindo aqueles de maior complexidade, por exemplo, os que dizem respeito ao universo das artes contemporâneas, desconhecidos por grande parte da população. Dessa forma, a educação, seja em seu âmbito formal ou informal, têm papel central no paradigma da democracia cultural: é necessário que os cidadãos conheçam as manifestações culturais e suas linguagens para que possam escolher praticá-las ou não (ver Vasconcelos-Oliveira, 2009b e Botelho e Vasconcelos-Oliveira, 2010).

⁴ O autor mostra como esses valores entram em pauta nas Conferências sobre políticas culturais da UNESCO (em Veneza, 1970, e na Cidade do México, 1982). Já a partir dos anos 1970, a antiga noção de “democratização” da cultura, associada à política cultural francesa dos anos 1960, começa a passar por um processo de revisão: naquele paradigma, o objetivo era fazer com que as grandes obras da humanidade (artes e patrimônio) estivessem ao alcance da maior parte dos cidadãos. Essa visão foi considerada insuficiente por fazer uso de uma

Pensar a importância das práticas culturais para além das questões específicas do acesso ao património e da formação de públicos (sem deixar de reconhecer sua importância) passa por reconhecer outros benefícios que a própria produção de cultura desencadeia, por exemplo, o de potencializar processos cognitivos e educativos; ou o de fomentar a produção de significados e valores, trabalhando questões de socialização e pertencimento. Trata-se de tentar entender outros caminhos pelos quais as práticas culturais conectam-se àquela discussão mais ampla sobre desenvolvimento. Conseqüentemente, trata-se de identificar novos papéis e responsabilidades para as políticas culturais, e de reconhecer que seu universo de atuação possui contornos ao mesmo tempo, mais complexos e mais fluidos (já que se ligam, necessariamente, a outras “pastas” da política pública).

As Fábricas de Artes y Oficios da Cidade do México

Para trazer elementos mais palpáveis para pensar essas questões, recorreremos a um pequeno estudo de caso dos Faros (*Fábricas de Artes y Oficios*) da Cidade do México, instituições que conduzem práticas que consideramos exemplares quando partimos das perspectivas expostas acima⁵.

Os Faros são equipamentos culturais públicos municipais, vinculados à Secretaria de Cultura da Cidade do México, que consistem num misto de centro cultural, escola de ofícios e espaço de convívio e sociabilidade. Atualmente há 4 Faros na cidade, todos situados em regiões periféricas e coordenados por uma organização central, a *Red de Faros*. São eles o *Faro de Oriente*, na região de Iztapalapa, uma zona bastante vulnerável da região leste (ou oriente) da cidade; o *Faro Tláhuac*, também a leste, no limite do distrito federal; o *Faro Milpa Alta*, no povoado de San Antonio Técomitl, delegação de Milpa Alta, ao sul da cidade, onde vivem 12 povos originários; e o *Faro Índios Verdes*, na colônia de Santa Isabel Tola, ao norte da cidade, região que também concentra população originária⁶.

concepção restrita de cultura, reduzida às artes e ao património, e, conseqüentemente, por conferir certa passividade aos públicos (ver, além de Nivón Bolán, 2006, Botelho e Fiore, 2005 e Fleury, 2007). A partir dessa crítica, novas questões começam a entrar na agenda das políticas culturais.

⁵ Para conduzir este pequeno estudo de caso, a autora recorreu a pesquisa bibliográfica e documental, realizou observações empíricas em três dos quatro Faros existentes na Cidade do México e ainda realizou entrevistas a diretores e ex-diretores dos Faros e da *Red de Faros*, bem como a alguns usuários que estavam participando das oficinas.

⁶ García-Canclini (2006, p. 21) descreve a periferia oriente da Cidade do México como aquela em que prevalecem assentamentos populares mais recentes (mais ligados ao processo de crescimento da mancha urbana por migração interna), e que é marcada por nível de educação baixo, escassez de equipamentos culturais e problemas de transporte e outros serviços públicos. A zona norte, por sua vez, já tem várias décadas de desenvolvimento industrial, escolaridade um pouco mais alta e menor escassez em termos de serviços. A zona oeste (ou *poniente*) intercala setores de classe média e alta com outros mais populares, e dispõe de escolaridade melhor, porém pouca oferta de espaços culturais e de lazer. A autora visitou os Faros Oriente, Milpa Alta e

O primeiro Faro criado, o *Faro de Oriente* (ou simplesmente Faro Oriente), abriu suas portas em 2000 com o objetivo de representar um espaço para a “cultura jovem”, possibilitando o exercício da expressão e da criatividade a uma enorme massa de jovens de uma das periferias mais vulneráveis da cidade, a região de Iztapalapa. O Faro surge como um espaço em que os jovens podem exercer o direito de “ser como querem ser”, um espaço concebido em oposição a outras estruturas culturais que estariam em “guerra” contra a cultura desses jovens, tentando moldar seu comportamento – tudo isso está explicitado no documento marco do Faro Oriente (disponível em González e Concheiro, 2006). Mais do que um projeto relacionado à política cultural em sua definição mais estrita (como iniciativas de fomento às artes ou à formação de públicos), o Faro é concebido com o objetivo de promoção da cidadania, da participação e do desenvolvimento social em suas formas mais gerais – ou, em outras palavras, lidando com “cultura” em seu sentido mais amplo.

O projeto do Faro, segundo os entrevistados na pesquisa de campo, deve ser entendido como parte do contexto de transição política da Cidade do México. Em 1997, quando, pela primeira vez, é eleito um governante municipal por voto popular, dá-se início o período de construção de uma agenda política fortemente ancorada no ideal de democracia, e que tinha a cultura como um de seus eixos centrais. Todo um aparato institucional foi criado para sustentar essa agenda, incluindo o Faro Oriente, cujo projeto passa a ser concebido já a partir de 1998 (a Secretaria Municipal de Cultura, a quem hoje os Faros respondem, só teria sido criada em 2004)⁷.

Índios Verdes e seus entornos. A pesquisa mostrou que a zona de Iztapalapa, onde está o Faro Oriente, caracterizou-se como periferia depois do pico de crescimento que a cidade teve a partir dos anos 1970. Trata-se de uma periferia mais típica de cidades grandes, semelhante às que existem em São Paulo, com uma população muito grande (é a delegação mais populosa da cidade, em parte porque o governo enviou para as unidades habitacionais de lá muitos dos desabrigados pelo terremoto de 1985), baixos índices de desenvolvimento, altas taxas de criminalidade e escassez de serviços públicos. Já a região de Milpa Alta se assemelha mais a uma zona rural: a atividade agrícola ainda ocupa uma parte significativa da população, e há alta concentração dos chamados povos originários (populações que habitam o território desde antes de a cidade assumir sua forma moderna e, em maior ou menor medida, mantêm-se ligados por organização social e tradições próprias). Nessa região, uma das menos populosas da cidade, há baixa taxa de alfabetização e pouco acesso a serviços, mas não se trata da mesma vulnerabilidade social que se vê em regiões periféricas decorrentes de crescimento urbano. Já o entorno do Faro Índios Verdes é bastante urbanizado e contemplado por serviços e comércio bem diversos. E segundo os depoimentos dos entrevistados e a observação dos padrões de construção do entorno, o local é bem menos vulnerável do que o da região de Iztapalapa.

⁷ Segundo Liliana López-Borbón (ex-diretora da rede geral de Faros e, na época da pesquisa de campo, diretora de planejamento da Secretaria de Cultura da Cidade do México), o espaço que sedia o Faro Oriente era um enorme prédio público abandonado, convertido num espaço em que se jogava todo tipo de lixo e em ponto de venda de drogas. Augustin Ortiz, ou Cali, como é conhecido o ex-diretor do Faro Oriente e atual diretor da *Red de Faros*, explica que o impressionante prédio do arquiteto Alberto Kalach sofreu algumas adaptações para poder ser transformado em “escola de ofícios”. A construção se destaca por seus amplos espaços integrados, que estimulam bastante o convívio e o fluxo de conhecimentos e idéias, de forma análoga ao que, a nosso ver, ocorre nas instalações do SESC Pompéia em São Paulo (ver Vasconcelos-Oliveira, 2009a).

Nas entrevistas institucionais realizadas, foi explicado que os Faros respondem à crise do modelo das Casas de Cultura. Essa crise tem a ver com o abandono institucional das Casas, mas também com uma mudança no próprio paradigma de política cultural. As Casas de Cultura surgem nos anos 1940 para funcionar como intermediários entre as grandes instituições culturais e a população: tinham o objetivo de descentralizar aquilo que era entendido como patrimônio cultural. Segundo Nivón Bolán (2006), as Casas de Cultura estão associadas ao paradigma da democratização da cultura, concebida como as belas artes ou o patrimônio (ainda que hoje em dia haja espaço para outras manifestações em suas programações). Essas instituições também aparecem ligadas a uma visão de política cultural reduzida à construção de infra-estrutura: segundo alguns entrevistados, até hoje, em algumas delegações os governos “entregam” Casas de Cultura à população sem se preocupar com a programação que será desenvolvida lá dentro. Por fim, elas também têm objetivos claramente diferentes dos dos Faros, cuja ação cultural está embasada num comprometimento mais explícito com o desenvolvimento social do entorno.

Na prática, os Faros constituem-se como grandes equipamentos culturais que agregam, de um lado, *cursos e oficinas* – de artes visuais e performáticas (escultura, desenho, pintura, dança, teatro, música, etc), técnicas artesanais diversas (como *cartonería* e *alebrijes*), mídias (audiovisuais, técnicas de impressão e fotografia, por exemplo), entre outros –; e, de outro, uma programação de *eventos culturais* composta por shows, peças, leitura de histórias, exposições, entre outros. O que é importante destacar é que a programação dos Faros, alinhada ao seu objetivo de desenvolvimento social em sua forma mais ampla, busca possibilitar o acesso dos habitantes da região não só ao *consumo* dos serviços culturais, mas principalmente às distintas formas de *expressão* da sua criatividade e das suas opiniões a partir de técnicas e ofícios artísticos. Retornaremos a esse tema adiante.

Todas as atividades dos Faros são gratuitas e realizadas durante o dia, e o público mais frequente observado é composto por jovens e idosos, principalmente moradores dos arredores. Nota-se também que uma parte considerável do público frequenta o equipamento com regularidade (era bastante comum conversar com frequentadores que já tinham participado de outros cursos e eventos).

Organizacionalmente, o modelo dos Faros é marcado por um alto grau de flexibilidade e autonomia em relação a *Red de Faros*, o que permite com que a programação de cada Faro se molde de acordo com a cultura já existente no entorno. Esse tema será abordado novamente adiante. Essa flexibilidade também permite uma arrecadação de recursos mista: os Faros recebem repasse financeiro exclusivamente da secretaria municipal de cultura, mas podem

receber outros tipos de doação ou mesmo ter alguns eventos patrocinados por outras instituições da iniciativa privada (muitas vezes das próprias comunidades vizinhas) ou do terceiro setor. Essa articulação é essencial para manter a diversidade da programação, especialmente no caso dos Faros que possuem um orçamento menor, como é o caso do Milpa Alta.

Identificamos pelo menos dois efeitos da atuação dos Faros que estão relacionados ao desenvolvimento social dos espaços em que eles estão inseridos. Nas palavras de Martinell (2011), poderiam ser considerados dois “aportes” que essa política traz ao seu entorno. O primeiro se dá no âmbito *educativo e de formação dos indivíduos*: a programação dos Faros exerce o efeito de incitar processos cognitivos, despertar capacidade crítica e, em alguns casos, até mesmo de proporcionar uma inserção profissional daqueles que freqüentam os cursos de técnicas e ofícios. As oficinas e eventos da programação dos centros, nesse sentido, colaboram para um tipo de formação do cidadão que se dá fora da escola, no chamado processo de educação informal. As atividades, por mais que não tenham objetivo formalmente educativo ou de profissionalização, pelo fato de mobilizarem repertórios culturais (símbolos ou valores estéticos, morais ou políticos, por exemplo), despertam processos cognitivos e críticos, colaborando para a formação em seu sentido amplo.

O segundo efeito, para o qual daremos mais atenção, se dá no âmbito simbólico: a existência do equipamento como espaço de convívio e de exercício da criatividade colabora para uma *re-significação da relação dos atores sociais uns com os outros, com seu entorno, com sua comunidade, e, conseqüentemente, com a cidade e seus benefícios* (em relação aos quais esses atores normalmente se encontram marginalizados). As práticas exercidas dentro do Faro, a adesão à programação e ao ambiente institucional, o convívio regular com outros visitantes e as idéias exercitadas nas oficinas e cursos; tudo isso parece fortalecer as noções de pertencimento e cidadania nos freqüentadores. E esses valores estão na base do processo de apropriação (ou re-apropriação) de espaços públicos que se encontram esvaziados ou associados à violência e a outros tipos de vulnerabilidade, como é comum acontecer em algumas periferias de cidades como São Paulo ou Cidade do México.

Nas palavras de Liliana López-Bórbon (2004), esse tipo de efeito se traduz como um processo de conversão de territórios urbanos em laboratórios de convivência, ou em lugares para a vida; ou ainda, um processo de conversão de um *espaço* em um *lugar* (o que passa pela existência de identificação e reconhecimento entre os sujeitos que o habitam). Tomando o conceito de “simbólico” de Debray – como todo conteúdo que pode reunir os indivíduos, criando um espaço comum –, a autora enxerga as grandes cidades latinoamericanas como

simbolicamente problemáticas, pelo fato de serem territórios de desencontro, despojados de sentidos coletivos. Territórios que basicamente se resumem a corredores de trânsito e de consumo (ibidem, p. 25).

García-Canclini (2006), no mesmo sentido, parte de uma oposição entre cultura massiva ou “industrializada” (disseminada amplamente, que chega a muitos espaços sociais diferentes) e cultura territorializada (vinculada a um determinado espaço social), para sustentar que o consumo cultural que se consolidou na Cidade do México a partir de sua era industrial é cada vez mais desterritorializado. Predominam os meios eletrônicos e os significados mais massivos, em detrimento de outros ligados a contextos sociais delimitados (por exemplo, o bairro ou a comunidade). Para o autor, o impacto disso no ambiente urbano se mostra à medida que conceitos como circulação e fluxo se tornam mais importantes do que a idéia de lugar (ver também García-Canclini, 2003).

Ligar os cidadãos uns aos outros e aos seus *lugares*, ou, nas palavras de Jiménez (2006), reestabelecer o tecido social urbano deteriorado, passa por trabalhar os sentidos de pertencimento e de identidade, bem como por recuperar a noção de espaço público e de convívio. As práticas culturais se constituem como caminhos possíveis justamente por se darem na mesma dimensão simbólica em que são contruídos tais sentidos. Trata-se de mobilizar uma dimensão antropológica da cultura, como vínculo compartilhado por um grupo, sentimento de pertencimento a um determinado contexto social. Retomando a uma discussão que apontamos acima, López-Borbón (2004) também sublinha que, partindo dessa perspectiva, as políticas culturais públicas urbanas podem se referir mais a um assunto de cultura política, no geral, e menos de uma problemática circunscrita apenas aos circuitos de produção cultural ou artística.

A mesma Liliana López-Borbón, em entrevista concedida, afirma que os Faros não são lugares de reabilitação, e nem lugares para marginais (apesar de estarem localizados nas margens da cidade). São lugares em que se pode exercer a criatividade de forma bastante livre – e essa liberdade proporciona condições para o desenvolvimento de linguagens de resistência, de autonomia e de crítica, o que incentiva os jovens a reverterem as situações de vulnerabilidade a que estão expostos em suas casas, na escola e em outros contextos. Nas palavras da autora, o exercício cotidiano da liberdade de se expressar e gerar projetos criativos, nos Faros, foram estabelecendo, com o passar do tempo, uma comunidade que resiste a acreditar que a vida é simplesmente algo que passa entre o trabalho legal ou ilegal, a casa, os gritos, o abandono e as drogas (idem, 2010).

O princípio de que se parte nos Faros, em suma, é o de as práticas culturais, por mobilizarem elementos do mundo simbólico, por convidarem ao exercício da expressão, da representação e da crítica, despertam a possibilidade de desenvolver novas maneiras de vida e conduta. Essas práticas, se bem planejadas na instituição cultural que as propõem, podem representar caminhos para que os frequentadores reflitam e tomem posições acerca de temas relacionados a cidadania, pertencimento e identidade – o que, a nosso ver, relaciona-se fortemente ao que seria uma dimensão mais simbólica do processo de desenvolvimento.

Como já havíamos notado no estudo do caso SESC, em São Paulo⁸, esses processos parecem ser mais eficazes à medida que a instituição (política ou centro cultural em questão) se territorializa e se enraíza, de fato, no seu espaço social, tornando-se permeável às questões e à cultura que já existem ali – considerando-se que nenhuma iniciativa se implementa no vácuo, especialmente quando o assunto é cultura. Também parecem ser mais eficazes quando essas instituições promovem atividades visando mais do que simplesmente o aumento da oferta (ou “entrega”) de bens culturais – quando têm estratégias claras e precisas para desencadear determinados impactos nos ambientes sociais em que estão inseridos.

Dois diretrizes

Chamamos atenção para duas diretrizes específicas de ação identificadas nos Faros que estão relacionadas aos efeitos apresentados acima. Definimos a primeira como um *questionamento da fronteira entre produtores e consumidores de cultura*. E a segunda como uma *permeabilidade em relação à comunidade e ao entorno*.

a) Consumidores ou produtores?

É bastante notável a preocupação, nos Faros, de não somente disseminar o acesso ao *consumo* de cultura, mas também o acesso ao *fazer* cultura. Se tomamos um conceito amplo de cultura, fica fácil entender que todo cidadão é produtor. Mas mesmo quando se considera apenas o universo das artes e da produção de bens culturais materiais, a premissa assumida nos Faros é a mesma de Jiménez (2006) que apresentamos acima: a formação artística não deve ser privilégio daqueles que vão ser artistas profissionalmente. Ao contrário, deve estar ao alcance do maior número possível de cidadãos, uma vez que esse tipo de formação dota o indivíduo de ferramentas para refletir sobre e se posicionar em relação ao seu contexto social.

Assim, ainda que o aumento da oferta de eventos culturais na periferia seja um objetivo secundário dos Faros, sua principal função é a de possibilitar o acesso à produção de

⁸ Ver Vasconcelos-Oliveira, 2009a.

cultura e à expressão, mais do que somente ao consumo. E essa prioridade não se justifica pelo que seria um objetivo de profissionalização de novos artistas, no sentido formal, mas, antes, pelo intuito de promover desenvolvimento social, e, antes ainda, por considerar o exercício da cultura como um direito do cidadão. As técnicas de arte, artesanato e criação ensinadas nos Faros são vistas como ferramentas para promover o diálogo e a reflexão, para possibilitar que o cidadão se posicione e se expresse. Ancorado nesses objetivos, os Faros, como expõe Augustin Ortiz, atual diretor da *Red de Faros*, funcionam não só como centros culturais, mas também como *escolas*, em que os frequentadores aprendem técnicas e ofícios de criação. Segundo ele (em entrevista concedida), “de um lado está a escola, as oficinas e o aprendizado do ofício, que são a coluna vertebral da instituição; e de outro lado estão as festas, eventos, apresentações, exposições, que fazem do Faro um centro cultural”.

Na prática, isso está explícito pelo peso que as oficinas e aulas possuem (na programação e no orçamento dos centros), consideravelmente mais significativo que o peso dos eventos e shows. Nas entrevistas realizadas em campo, com atores que estiveram presentes nas discussões iniciais do projeto, foi dito que, durante a etapa de concepção, duas visões se confrontaram: uma que idealizava a nova instituição como um centro para proporcionar *eventos culturais* à população daquela periferia, e outra que a concebia como uma estrutura capaz de possibilitar o acesso ao *fazer* cultura, à produção propriamente dita. Trata-se de dois objetivos distintos de políticas culturais, que respondem a problemas diferentes e certamente produzem impactos diferentes no contexto social em que os centros se estabelecem – distinção que parece óbvia na discurso, mas nem sempre o é na tomada de ação. Por conta dos valores políticos que circulavam naquele momento de concepção da nova instituição, foi a segunda visão que se sobrepôs.

Retomando as discussões sobre políticas culturais que trouxemos na introdução deste artigo, é interessante notar que essa flexibilização das fronteiras entre produtor e consumidor de cultura representa um questionamento à equação “tradicional” que separa essas duas categorias como grupos bem distintos. Isso significa um passo adiante na democracia cultural, como bem define Jiménez (2006): pensar todo cidadão como um potencial criador, conferindo a ele um papel ativo no jogo da cultura. Aliando a política cultural a um viés mais geral de desenvolvimento social, isso significa ainda proporcionar às “audiências” os meios para ampliar suas possibilidades de expressão, bem como de reconstrução de significados e do próprio espaço público.

b) O Faro como uma instituição permeável

Outra diretriz notável que perpassa as iniciativas e ações promovidas pelo Faro é o que chamamos de uma *permeabilidade da instituição* em relação à cultura e ao mundo social que já existe no entorno em que cada centro se estabelece. Isso pode ser percebido a partir de algumas descobertas da observação empírica. Em primeiro lugar, das conversas com o público dos cursos e oficinas, nota-se que os freqüentadores dos Faros são bastante assíduos, e boa parte deles já participa das atividades há um tempo considerável. Os equipamentos, especialmente o Faro Oriente, também representam uma espécie de ponto de encontro da região, o que indica que foram apropriados como espaço público e de convívio: os freqüentadores nem sempre vão aos Faros para praticar alguma atividade, por vezes o equipamento representa apenas um local de encontro com amigos e de uso do tempo livre⁹.

Também é interessante notar a proximidade que os usuários têm dos funcionários dos Faros e, em alguns casos, dos próprios diretores. Isso é, em alguma medida, facilitado pelo fato de os centros não terem proporções gigantescas; mas, para além disso, trata-se de um padrão de relação definido institucionalmente e moldado no decorrer da trajetória da interação com o entorno e com os públicos. Os diretores muitas vezes conhecem os freqüentadores pelo nome, sabem onde moram e o que fazem, e os públicos costumam opinar sobre as escolhas da programação e solicitar atividades – isso é especialmente notável no caso do Faro Milpa Alta. No mesmo sentido – e, novamente, especialmente no Faro Milpa Alta –, é interessante destacar a permeabilidade da programação a conteúdos da cultura local da região. Por exemplo, neste Faro há oficina de *telar de cintura*, uma técnica tradicional de tecelagem praticada pelas habitantes das comunidades vizinhas (de descendentes de povos originários). Esse curso não está disponível na programação de outras unidades, e é possível que não houvesse grande adesão a esse tipo de atividade num Faro como o Oriente, que está associado a uma cultura mais urbana.

Esse exemplo mostra que essa inserção no ambiente cultural/social em que estão situados os centros está amplamente amparada por uma estrutura organizacional mais flexível: cada Faro é relativamente autônomo em relação aos demais e à *Red de Faros*. Isso permite uma diferença entre programações e estratégias que possibilita um relacionamento mais forte com o entorno – já que as periferias em que os Faros estão estabelecidos são bastante diferentes umas das outras.

Tal autonomia possibilita não apenas as variações nas programações, mas também a realização de algumas parcerias com outras organizações culturais e sociais de cada região.

⁹ Da mesma forma como ocorre em algumas unidades do SESC São Paulo, ver Vasconcelos-Oliveira, 2009a.

Mais uma vez, é no Faro Milpa Alta que os exemplos nesse sentido são notáveis. Além de alguns grupos culturais da região utilizarem o espaço do Faro, é especialmente interessante a constatação de que algumas atividades do próprio Faro são realizadas fora dos muros da instituição. Por exemplo, alguns shows e eventos maiores são organizados em parceria com outras organizações e ocorrem em outros espaços culturais (ou mesmo em espaços públicos, como praças). Isso se explica em alguma medida pelo fato de o espaço interno e o orçamento do Faro Milpa Alta serem mais limitados – o que, de um lado, representa uma restrição, acaba sendo transformado numa oportunidade de interação. Mas, sobretudo, trata-se de uma decisão institucional bastante acertada, que aprofunda as relações desse centro com o seu entorno e sua apropriação por parte da população.

Como se pode perceber, ainda que consideremos que os três Faros visitados sejam “permeáveis” ao seu ambiente, há diferenças entre eles. Os Faros Oriente e Milpa Alta parecem ter relacionamento mais forte com as comunidades do entorno do que o Índios Verdes. Isso pode ser, em parte, explicado pelo tempo de existência: os centros mais antigos tendem a ser mais integrados ao entorno. Mas esse relacionamento também pode ser trabalhado por diretrizes institucionais. No Faro Oriente, por exemplo, foi feito um trabalho de pesquisa das características do entorno (incluindo entrevistas com famílias moradoras) e divulgação durante cerca de dois anos antes da abertura das portas. No Faro Milpa Alta, a integração com o entorno é especialmente notável, em parte porque o diretor (à época da visita) e boa parte da equipe de funcionários não só moram na região como têm envolvimento com outros movimentos culturais locais; em parte pelas proporções pequenas do centro (em termos físicos e orçamentários); em parte pelo fato de as comunidades do entorno já serem mais integradas; mas também porque esse padrão de relacionamento com o entorno é uma diretriz valorizada e posta em prática no dia a dia da instituição.

Optamos por destacar esses padrões de relacionamento entre os Faros, os ambientes sociais em que estão inseridos e seus públicos porque defendemos que isso interfere notavelmente nos resultados da política pública em questão. A sensação de proximidade com o ambiente institucional gera nos públicos uma confiança que facilita a apropriação de valores e conteúdos propostos pela instituição – sejam valores educativos, relacionados a linguagens culturais específicas ou simplesmente relacionados ao convívio com os outros. Por essa razão, consideramos em Vasconcelos-Oliveira, 2009a, o padrão de relacionamento com uma das dimensões do processo de mediação (o processo pelo qual a instituição faz a ponte entre conteúdos específicos e seus públicos). A proximidade e a apropriação do ambiente institucional favorece também a re-significação do espaço como *espaço público*, como *espaço*

de convívio, e, portanto, está relacionada ao objetivo de fortalecer os laços dos indivíduos com a comunidade e com o território, no sentido que discutimos acima.

Os exemplos dessas duas diretrizes de ação (a e b), procuraram ilustrar como o projeto dos Faros ultrapassa a esfera de atuação mais convencional das políticas culturais e estabelece um diálogo com o debate sobre desenvolvimento social e urbano em suas formas mais gerais. A ação cultural e as iniciativas culturais são empregadas como ferramentas para abordar problemas mais gerais, como o dos contrastes existentes entre zonas marginais e centros de cidades tão grandes e desiguais como a capital mexicana ou a São Paulo que habitamos.

Considerações finais

Antes de mais nada, é interessante retomar a idéia de que as conexões possíveis entre cultura (e políticas culturais) e desenvolvimento, em sua forma mais geral, são diversas. A ação cultural não necessariamente precisa ser justificada somente por razões inerentes à dinâmica da produção e do mercado cultural (por exemplo, pelo intuito de fomentar a existência de públicos e produtores). Ela pode estar pautada em questões mais amplas, envolvendo a promoção de cidadania, a educação e a re-significação da relação com a comunidade e o espaço urbano. O caso dos Faros ilustra bastante bem a possibilidade de articular a cultura e as ações culturais a projetos de desenvolvimento mais amplos.

Insistimos no argumento de que o impacto que as instituições culturais (sejam políticas, centros culturais ou outros tipos de iniciativas) podem ter em contextos sociais específicos é mais efetivo quanto mais clara for a estratégia da instituição nesse sentido. É interessante perceber que no caso dos Faros, por exemplo, o comprometimento com o desenvolvimento da população e do espaço urbano está presente já nas primeiras discussões sobre a concepção do que seria o Faro Oriente. Esse tipo de comprometimento pode exigir, na prática, a adoção de diretrizes que, em alguma medida, priorizam os cidadãos à classe dos produtores do mercado cultural.

É importante reiterar que esse caminho do engajamento com questões sociais e urbanas é apenas uma opção de atuação, não é condição para que o centro cultural ou a política sejam considerados exemplares: tudo dependerá dos objetivos assumidos pela instituição e dos impactos pretendidos no contexto social em que ela se estabelece. Certamente há outros caminhos de ação possíveis (e complementares), alguns que passam pelo fomento direto à classe dos produtores; por exemplo, um centro pode adotar o objetivo de fomentar o acesso dos artistas menos consagrados ao circuito da cultura, visando enfrentar um problema da esfera do mercado, uma consequência bastante séria do atual sistema de

financiamento à cultura. Consideramos, todavia, que em ambientes urbanos tão complexos e cheios de desigualdades como o de São Paulo e o da Cidade do México – em que uma enorme parte da população tem muito pouco acesso aos benefícios da megacidade¹⁰ –, iniciativas como as dos Faros são especialmente bem-vindas.

Referências

BERMAN, Sabina e JIMÉNEZ, Lucina. *Democracia cultural: una conversación a cuatro manos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

BOTELHO, Isaura. “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas.” In: *São Paulo em Perspectiva*, Revista da Fundação SEADE, vol. 15, no 2, 2001.

_____. Democratização Cultural: desdobramentos de uma idéia. *Boletim de Democratização Cultural do Instituto Votorantim*, 2007. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=66> (acesso em 2011).

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

BOTELHO, Isaura e VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. Centros culturais e a formação de novos públicos. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

FLEURY, Laurent. *Le cas Beaubourg*. Mécénat d’État et Démocratisation de la Culture. Paris: Armand Colin, 2007.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. Las cuatro ciudades de México. In: GONZÁLEZ, Benjamín e CONCHEIRO, Argel Gómez (org). *Miradas a la megalópolis*. México: Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, 2006.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GONZÁLEZ, Benjamín e CONCHEIRO, Argel Gómez (org). *Faro de Oriente: proyectos, balances y tareas*. Coleção Nuestra Marea, volume I. México: Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, 2006.

JIMÉNEZ, Lucina. *Políticas Culturales en transición: retos e escenarios de la gestión cultural en México*. Coleção Intersecciones, vol. 12. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur, 2006.

LÓPEZ-BORBÓN, Liliana. Pensar la ciudad latinoamericana como lugar para la vida: apuntes sobre políticas culturales públicas urbanas. In: *Memoria*, 184, junho de 2004.

_____. Red de Faros. In: SEMINÁRIO CULTURA E PENSAMENTO: JUVENTUDE E ATIVISMO CULTURAL, Belo Horizonte, agosto de 2010.

MARTINELL, Alfons. Cultura e desenvolvimento. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CULTURA E DESENVOLVIMENTO LOCAL. Porto Alegre, outubro de 2011.

¹⁰ Ver Vasconcelos-Oliveira, 2012.

NIVÓN-BOLÁN, Eduardo. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. Coleção Intersecciones, vol. 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2006.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. *Instituições e públicos culturais: um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo*. São Paulo, 2009a. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. Culturas, públicos e processos de aprendizado: possibilidades e lógicas plurais. In: *Políticas Culturais em Revista*, 2 (2), 2009b, pp. 122-139. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/viewArticle/4271> (acesso em 2011).

_____. São Paulo: rich culture, poor access. In ANHEIER, Helmut and ISAR, Raj. *The New Metropolitan Age*. The Culture and Globalization Series 5. London and Thousand Oaks: Sage, 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.