

## ATUANDO NA MARGEM

### Projetos culturais participativos nos subúrbios do Rio e de Paris

Em contraste com a intensa circulação contemporânea de modelos internacionais de grandes eventos e políticas culturais espetaculares, um aspecto ainda pouco analisado concerne a importância de iniciativas e processos culturais locais<sup>1</sup> incidindo sobre subúrbios empobrecidos ou áreas “peri-urbanas”, muitas vezes consideradas “espaços-problemas”<sup>2</sup> e associando argumentos sócio-culturais a objetivos de revitalização urbana. Gozando de pouca visibilidade, estes tipos de experiência vêm, no entanto, se multiplicando desde os anos 1980 na França, país tradicionalmente exportador de modelos e formatos nesta área e, durante os anos 1990, no Brasil, por sua vez conhecido pela “importação” de modelos vindos do outro lado do Atlântico.

### Introdução

Visamos neste artigo, a partir do estudo da experiência das *Lonas Culturais*<sup>3</sup> nos subúrbios do Rio de Janeiro e da experiência da *Friche culturelle Villa Mais d’Ici* em Aubervilliers- subúrbio de Paris, ilustrar modos particulares pelos quais agentes sociais vêm contribuindo para uma certa “inclusão” dos subúrbios<sup>4</sup> no “mapa” de processos artístico-culturais, inaugurando novos modos de gestão, ao mesmo tempo que testemunhando etapas diferentes em cada contexto nacional. Os exemplos foram escolhidos inicialmente pela conjunção de dois fatores em comum, o primeiro de ordem sócio-espacial – ambos, localizando-se em subúrbios carentes estigmatizados, reapropriam espaços e constituem tipos alternativos de equipamentos culturais polivalentes; o segundo fator, de ordem do conteúdo propositivo, em direta relação com o primeiro fator: em ambos os casos, os agentes sociais invocam esta inserção sócio-espacial como elemento norteador de suas ações culturais e artísticas, sublinhando um canal permanente de diálogo com moradores e vizinhança. Eles assumem assim, o papel de mediadores culturais se movendo num “campo de tensões” estabelecido por mecanismos e margens-de-manobra frente a prioridades políticas em várias escalas.

Sem pretender uma comparação sistemática, a abordagem é feita considerando relações atualizadas das dicotomias público/privado e centro/periferia e buscando apontar desafios que se colocam a uma gestão cultural participativa face à conjunção contemporânea entre gestão urbana e política cultural.

### Brasil: nova valorização da diversidade cultural

Presenciamos no Brasil, principalmente a partir de meados da década de 90 uma fase de valorização da diversidade cultural do país, alçada ao paradoxal papel de

bastião tanto da resistência à globalização, quanto de atributo “fetiche” para que o país firme sua posição na nova rede mundial. Diferentes níveis de governos, sociedade civil e organizações não governamentais vêm desenvolvendo ações e traçando planos que tomam como premissa o valor intrínseco de uma “miraculosa” e abrangente noção de cultura, estabelecendo alianças e acionamentos simbólicos de novos tipos. A recém-criada Secretaria de Apoio e Proteção da Identidade Cultural nos quadros do Ministério da Cultura composto no governo do presidente Lula vem consolidar esta ênfase no seio do poder público nacional. Já no nível municipal, é significativa a recente valorização de heranças e elos ibero-americanos pela prefeitura do Rio de Janeiro, que no ano 2000 promoveu uma série de eventos, estampando o título de “Capital Íbero-Americana de Cultura”<sup>5</sup>, ano em que, na escala nacional, se produzia também o mega-evento “Brasil-500 anos”.

Se a articulação entre Estado e capital privado na área das políticas culturais ainda predomina, uma frente original de organizações sociais vem surgindo a partir da década de 90, visando a colocar em pauta uma noção mais antropológica de cultura e incluir demandas de setores populares da sociedade. Esta frente, ainda que não organizada, revela iniciativas de agentes culturais isolados (ex: artistas plásticos que criam circuitos ou “galerias-móveis”) ou de coletivos de agentes sociais e produtores culturais em meio a este contexto de “aposta no cultural” por parte do Poder Público que, por sua vez, oscila entre discurso democratizante e modalidades não participativas de gestão. Algumas vezes estas iniciativas acabam por transformar-se em políticas. Este é o caso do projeto cultural que trataremos a seguir, localizado na periferia da cidade do Rio de Janeiro.

### **Co-gestão nas Lonas Culturais: entre Movimento Cultural e Instrumento Político.**

*Lonas Culturais- a cultura como instrumento de transformação social* é o nome de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, através do qual são construídos equipamentos culturais, com capacidade para um público de 400 pessoas, em estrutura metálica e lonas resinadas tensionadas e infra-estrutura de apoio, cuja coordenação de atividades se faz em parceria com ONGs culturais dos bairros em que se localizam. A prioridade é garantida aos subúrbios cariocas além da Zona Oeste, havendo previsões de extensão a outros bairros carentes de qualquer equipamento cultural. As Lonas existentes, por ordem de criação, são as de Campo Grande, Bangu, Realengo, Vista Alegre, Anchieta e Guadalupe. Embora pareçam circos as *Lonas* são permanentes.

Anunciado inicialmente como experiência inovadora de democratização da cultura e de práticas participativas de decisões sobre o espaço periférico da cidade do Rio de Janeiro, recentes manobras políticas e rumos impostos à dinâmica destes equipamentos indicam que estas qualidades precisam ser compreendidas antes de tudo como potenciais a serem garantidos permanentemente mais do que garantidos à priori. Vejamos então, nas palavras do documento elaborado pelo RioArte (Instituto Municipal de Arte e Cultura) *Projeto Lonas Culturais- A cultura como instrumento de transformação social*, seus objetivos :

- Implantar uma rede regionalizada de espaços culturais de baixo custo e fácil execução, em diversos bairros da cidade, reutilizando as lonas remanescentes da RIO-92 <sup>6</sup>.
- Atender a demanda por equipamentos urbanos de cultura nos bairros mais distantes da zona sul e da área central da cidade, horizontalizando e democratizando o acesso ao produto cultural. O morador da zona oeste, por exemplo, gastava aproximadamente uma hora se deslocando ao centro ou zona sul, para consumir o produto cultural da cidade, hoje, as Lonas Culturais de Bangu e Campo Grande suprem esta demanda.
- Incentivar a produção dos artistas locais. (a partir das Lonas Culturais, vários artistas têm despontado para o mercado cultural formal da cidade).
- Viabilizar a formação de platéia através da Rede Pública Municipal de Ensino.
- Oferecer uma política cultural permanente a outras regiões da cidade, buscando, inclusive, que o desdobramento destas ações resultem em ganho social.
- Resgatar a participação efetiva das comunidades atribuindo-lhe o necessário grau de responsabilidade através da co-gestão, na produção e apropriação da coisa pública (equipamento urbano de cultura).

O documento citado é acompanhado por uma síntese dos resultados obtidos com a implantação das duas primeiras Lonas em Campo Grande e em Bangu, e ainda um quadro expressivo de custos/benefícios<sup>7</sup>. A presença deste quadro indica que, apesar das intenções sociais do Projeto, ele só se fortalece a partir do momento em que o “ganho social” se traduz em ganhos quantificáveis.

Podemos distinguir três grandes períodos no processo de construção das Lonas Culturais. O primeiro período, de 1993 a 1995, inclui a fase inicial (que iniciou-se em 1993 em Campo Grande) quando houve apenas a liberação e implantação das lonas, vindas da Eco-92 para Campo Grande, Bangu e Realengo, e o começo do repasse de verba mensal pela Secretaria Municipal de Cultura, a partir de meados

de 1994. Nesse período também houve aumento de pedido de Lonas, concomitante ao funcionamento e apropriação dos espaços pelas comunidades e a reivindicação de mais infra-estrutura de apoio e serviços de urbanização. Este momento é marcado pela pressão mais organizada e pela “sensibilização” do RioArte tendo em vista um apoio financeiro permanente, o que resultou na criação do projeto oficial em 1996 e na configuração de uma “rede” de Lonas. Este apoio e visibilidade se deram apenas à medida que o público do conjunto das Lonas alcançou 65 mil pessoas, ultrapassando o público da Rede Municipal de Teatros, localizados em áreas valorizadas da cidade. É neste instante que aquelas Lonas, até então só conhecidas pelo público dos subúrbios cariocas, despertam a atenção política, começando oficialmente a se integrar à Rede Municipal de Teatros e passando a se chamar *Lonas Culturais*. Novas unidades começam a ser planejadas a fim de dar continuidade ao circuito já existente, inspiradas no modelo circense proveniente da Eco-92 e, ao mesmo tempo, oferecendo nova tecnologia de construção e infra-estrutura de apoio, com camarins, salas de administração, banheiros e bar.

O segundo período cobre os anos de 1996 a 1998 e se inicia com a inclusão das Lonas Culturais na Rede Municipal de Teatros e a criação do projeto Lonas Culturais visando à formação de uma “rede” de Lonas. Este período testemunha o início dos projetos de reforma das Lonas e projetos de reurbanização das praças onde se localizam, como em Bangu (articulada neste caso também com a construção de um viaduto) e em Realengo.

O ano de 1999 marcou o início da terceira e mais recente fase, com uma grande divulgação na imprensa e multiplicação de público, o que contribuiu para que as organizações conseguissem também o aumento de verba repassada. Através da Câmara de Vereadores, criando uma emenda orçamentária, triplicou-se o valor anual, que era de sessenta mil reais por Lona (o que representava cinco mil reais mensais) em 1999, e passou a ser desde janeiro de 2000, cento e oitenta mil reais. O aumento crescente do número de espetáculos e de espectadores foi determinante para ampliação do orçamento público anual destinado a cada Lona e se expressa nas estimativas oficiais<sup>8</sup>, que indicam um público de 125 mil pessoas nas cinco Lonas entre janeiro e julho de 2000, representando 50% do total de público de toda a Rede Municipal de Teatros. Neste período foram inauguradas as Lonas Culturais de Vista Alegre, Anchieta, e Guadalupe. Uma inovação deste nova fase é a busca de parcerias com a iniciativa privada por parte dos dois agentes principais, as ONGs e a Secretaria Municipal de Cultura. Um momento decisivo na “visibilidade” do projeto se deu em abril de 1999, quando uma matéria na primeira página do Caderno B do Jornal do Brasil anunciava: “SUCESSO SAI DA LONA- Sempre

lotadas, as Lonas Culturais se firmam como palco alternativo de lazer e de cursos nas Zonas Norte e Oeste”<sup>9</sup>.

## **Semeando um processo: mobilização e união anteriores ao sucesso**

O sucesso no entanto não foi repentino, trazendo consigo uma história de reivindicação, um trajeto onde a participação da comunidade unida aos agentes culturais locais organizados (posteriormente transformados em ONGs) foi decisiva para a conquista daquele espaço. Tão importante quanto o Projeto Lonas Culturais, enquanto expressão de uma decisão política do governo municipal, foi o “projeto” social que legitimou a sua existência, qual seja o de grupos de artistas que, desde 1989, vinha organizando ações em prol da construção de equipamentos culturais em áreas periféricas da cidade mobilizando comunidades locais e a mídia.

Cabe resgatar brevemente a história de três grupos atuantes em diferentes momentos da conquista das Lonas. São eles: UGATZO, MIC e TÔ NA LONA.

A primeira Lona foi instalada em janeiro de 1993 em Campo Grande, devido à preexistência do grupo UGATZO- União de Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste-, que já organizava espetáculos num teatro de arena sobre o qual foi montada a lona da “nave-mãe” da Eco-92, no contexto do início da gestão de César Maia como prefeito. Não havia, naquele momento, nenhum apoio permanente financeiro da Secretaria Municipal de Cultura.

Um dos fundadores desta ONG, Ives Macena, havia passado pelo aterro do Flamengo por ocasião da Eco-92 e avistado as coloridas “tendas” armadas. Com a bagagem de um bem sucedido projeto chamado *Circular* que dirigia em Divinópolis, MG, até 1986 com apoio do MEC (Ministério da Educação e Cultura), ele estava engajado na revitalização do teatro de arena Elza Osborne<sup>10</sup> em Campo Grande junto com uma atriz fundadora do teatro. Desejavam aumentar suas possibilidades de utilização através da cobertura do espaço ainda em arena. As Lonas lhes pareceram a solução ideal, de instalação prática, baixo custo e o grande trunfo de parecer um circo.

Iniciado o caminho de requisição das lonas, uma informação importante veio logo à baila: as tendas, estruturas em lona tensionada, que haviam abrigado os fóruns no encontro internacional, haviam sido doadas por países estrangeiros com a instrução de serem aproveitadas posteriormente em projetos sócio-culturais. Através da assessoria especial de gabinete do prefeito foram tomadas as primeiras medidas para a doação da lona.

Em 1994 uma audiência pública com a secretária de cultura, contou com a participação de um movimento de Bangu e o MIC (Movimento de Integração Cultural) articulados para reivindicar novas Lonas. A segunda Lona foi instalada em Bangu, após diversas manifestações dos dois grupos, e acabou sendo invadida por mendigos e marginais, uma vez que não havia sido fornecida nenhuma infra-estrutura de apoio. Seguiu-se então um novo período de reivindicação pela construção de serviços de apoio, o que só veio a acontecer em 1995. A terceira Lona foi instalada em Realengo, em 1994.

O Movimento de Integração Cultural-MIC, que coordena a Lona Cultural João Bosco em Vista Alegre foi criado em 1989 com o “propósito de trazer um espaço alternativo” para o subúrbio e também de integrar os artistas, uma vez que, também segundo o MIC, “o morador do subúrbio e principalmente quem lida com arte; eles são muito desorganizados”. Em paralelo, as mesmas pessoas do MIC formaram o grupo teatral “Mania-de-Palco”, que se apresentava na rua, em praças e escolas públicas do subúrbio, pois era mais fácil chegar nas pessoas. O objetivo era chamar a atenção da sociedade civil organizada e encaminhar pedidos de implantação de equipamentos culturais e de lazer. Ao fim de cada apresentação o grupo fazia um apelo à comunidade, tentando uma mobilização conjunta. O grupo compara sua atuação a outros que atuam com arte em espaços públicos.

Em 1992, por ocasião da Eco-92 e a partir da previsão de disponibilidade das lonas após o evento (divulgada pela imprensa na época), o grupo, em conjunto com a UGATZO, começou a batalha pela instalação do equipamento. O espaço e a cara da Lona eram considerados ideais para os propósitos das associações.

Em 1995, foi finalmente aprovada a construção da Lona de Vista Alegre. Porém, o MIC teve ainda que “brigar” muito para garantir sua construção de fato, o que se deu apenas em abril de 1999. Iniciou-se assim, um período de *lobby* político que visava sensibilizar o chefe de gabinete do Rioarte para o potencial das Lonas nos subúrbios. Para isso, o MIC se encarregou de levá-lo à Lona de Bangu num dia de semana, quando ele presenciou um enorme público assistindo a um show. As Lonas teriam sido assim “arrancadas à força” da prefeitura como um “cala-boca” das constantes reivindicações.

No final do ano de 1996 com o processo político de mudança de gestão na prefeitura um “clima” de insegurança teria se instalado no movimento quanto à continuidade do Projeto Lonas Culturais. No entanto, com a continuidade da mesma administração no RioArte, o Projeto ganhou maior vulto e o MIC também foi mantido na coordenação da Lona de Vista Alegre.

A história da Lona de Anchieta também conta com a atuação anterior de um grupo de artistas do bairro, que haviam, por diversas ocasiões, tentado erguer um movimento cultural mais contínuo (como teria sido o caso, no começo dos anos noventa, do GCA-Grupo Cultural de Anchieta), até inaugurarem, em 1995, a Casa de Artes de Anchieta. Nesta Casa, a partir de 1996, os talentos locais, até então dispersos, passaram a se encontrar regularmente no projeto “Conversa Afinada”, que apresentava música, poesia, teatro, cinema e debates, num pequeno auditório.

Adaílton Medeiros, cujo pai havia construído o prédio sede da Casa em 1970, agora à frente de um grupo que incluía amigos também produtores culturais, já via com clareza o papel da cultura num bairro de subúrbio:

“Virar de cabeça para baixo a vida pacata e conformada dos moradores da região e provar que ali, escondidos, existiam grandes talentos. Era preciso promover positivamente a imagem do bairro, que só aparecia em jornais nas páginas policiais, e atrair recursos através de parcerias com empresas e instituições para manter projetos e, ao mesmo tempo, elevar a qualidade de vida da região. Se aquela localidade estava abandonada pelo poder público, se os políticos só apareciam ali em época de eleições, se os próprios empresários achavam suicídio fazer investimento ali, era óbvio que a auto-estima das pessoas estava lá embaixo. O único jeito era mudar de estratégia e usar armas mais humanas para mudar tudo aquilo, as armas da educação e da cultura.” (revista Lona Cultural Carlos Zéfiro, v.1, n.1, p. 4).

Com estas premissas, Adaílton começou a levantar discussões, já no final de 1996, sobre a necessidade de um grande movimento para a conquista de uma Lona Cultural em Anchieta, tendo como exemplo a recente aprovação da construção da Lona de Vista Alegre, já dentro do Projeto com a Prefeitura. Com a adesão de artistas e membros da comunidade local e adjacências, o movimento teve o suporte também de uma rádio AM e contou com apoio do tradicional bloco de arrastão da região denominado *Bloco do Boi* em diferentes momentos de reivindicação junto ao poder público.

Para gerir a Lona foi criada uma organização não governamental chamada “*Tô na Lona*” que englobou, além do núcleo inicial da Casa das Artes, vários artistas amigos, chegando a um grupo de vinte e três pessoas.

A história destes três grupos evidencia que as *Lonas* são um novo tipo de equipamento cultural que surgiu como se fosse “sob encomenda” para necessidades específicas através da demanda de grupos locais organizados; apesar de terem aspecto circense, não são efêmeras nem itinerantes. Após implantadas as lonas, o que as legitimou e identificou, num cenário marcado, entre outras carências, pela quase ausência de equipamentos culturais, foi sua proposta de congregar atividades diversas a partir de necessidades locais à presença de artistas consagrados<sup>11</sup> e abertura a bandas iniciantes. Alguns exemplos ilustram esta diversidade:

- Lona João Bosco em Vista Alegre: Evento *Suburbagem*, com objetivo de atrair a juventude em torno de espaço para novos grupos de rock, chega a reunir 500 pessoas trimestralmente. *Forró na Lona*, que acontece às sextas-feiras e tornou-se um ponto de encontro entre várias gerações. Cursos vários como modelo e manequim, capoeira, teatro infantil e dança para terceira idade, ciclo de palestras sobre saúde familiar, público: 32.299<sup>12</sup>.
- Lona Carlos Zéfiro em Anchieta: Projeto *Conversa Afinada*: encontro com estudantes da rede pública sobre temas específicos, projeto *Cinema sem Tela* com debate, festas comunitárias, projeto Natalino, etc., público: 14.690.
- Lona Gilberto Gil em Realengo: Curso de escultura em legumes, de teatro infantil, variedades circenses, evento *Conversa Fiada*: debates abertos com presença de convidados, público:17.504.
- Lona Teatro de Arena Elza Osborne em Campo Grande: vários projetos comunitários; Encontrar-se, Resgate, Entrelace, Coral, Grupo de Poesia, etc... Público: 20.693.

Uma das conquistas alcançadas pelo Projeto é a integração de objetivos sociais e urbanísticos. Neste sentido, estes bairros de subúrbio, divulgados quase tão somente pelos índices de violência, passaram a ser respeitados como núcleos de produção cultural. As praças e espaços públicos anteriormente abandonados foram reapropriados pela população local.

Inversa e perversamente, o sucesso tem sido responsável, através da visibilidade que acarreta, pela substituição de critérios democráticos por critérios clientelistas no momento de escolha de novas localidades a receberem Lonas. Revela-se uma tendência que apaga as raízes do projeto, tornando-o cada vez mais um instrumento de promoção política e não de *transformação social*, como pretende.

Neste processo estão presentes fragilidades e condutas de todos os atores envolvidos. Mas será realmente incontornável a oposição entre institucionalização e autonomia neste campo cultural? Serão estas ONGs “instrumentalizadas”? Sem dúvida há motivações explicitamente práticas que podem explicar a transformação de certos grupos em ONGs, o que por si só mereceria um debate acerca da “legitimidade” destas organizações. Neste momento focaremos atenção em questões como: Se já existe uma representatividade no bairro, que se mostra no momento de reivindicação da Lona, quais os mecanismos que se colocam como inibidores de uma mobilização mais permanente? Por que os grupos das diferentes Lonas, que percebem uma necessidade comum a todos, não se unem frente ao Órgão Público? Quais são as possibilidades de autonomia?

Embora seja por demais extenso diagnosticar toda a complexidade do quadro, cabe sublinhar alguns elementos reveladores. Por parte do Órgão Público percebe-se alguns fatores incongruentes com a proposta inicial:

- Os contratos são genéricos e pouco detalhados, deixando os grupos em constante estado de insegurança. Sua duração de um ano desestimula, por sua vez, a elaboração de propostas de longo alcance, inclusive em termos estéticos, e inviabiliza um dos objetivos do projeto que é o de *oferecer uma política cultural permanente a outras regiões da cidade, buscando, inclusive, que o desdobramento destas ações resultem em ganho social.*
- Sem prever e estimular a participação de grupos e conselhos populares no processo de escolha de bairros a receberem Lonas, e absorvendo demandas de figuras políticas, fica solapada a almejada *horizontalização e democratização do acesso ao produto cultural.* Esta perspectiva evidencia a deturpação do conceito original do Projeto: o fato de serem equipamentos construídos apenas mediante a reivindicação e mobilização de grupos da própria comunidade e estarem enraizados na cultura local.
- Sem estabelecer critérios transparentes para esta escolha o Projeto se enquadra cada vez mais nos moldes de gestão de equipamentos culturais tradicionais, onde os coordenadores são escolhidos dentro de um círculo fechado e elitista, dificultando também que propostas locais sejam contempladas, e impedindo que a *co-gestão se exerça de fato.*

No que tange aos grupos coordenadores das Lonas, as fragilidades mostram-se não menos complexas. Em primeiro lugar eles estão ligados ao órgão público, não só pela cessão do equipamento físico mas também por uma dependência financeira. Este ponto torna-se crucial, uma vez que a verba mensal, considerada indispensável, na realidade significa um laço de dependência e cerceamento. Por um lado, ele ocorre porque nem todos os grupos se articulam verdadeiramente para “captar” verbas; por outro lado, aqueles grupos que já tinham experiência como produtores autônomos e mais facilmente chegam a buscar outras fontes para compor seu orçamento são submetidos à um controle do RioArte que “filtra” as possíveis parcerias de acordo com seus interesses, na prática inviabilizando qualquer movimento de maior autonomia daqueles grupos. No sentido inverso, no entanto, o RioArte busca parcerias com bancos como BNDES e com investidores no âmbito do Mercosul.

Outro ponto que emerge igualmente da questão financeira é a intermediação necessária de agentes políticos como vereadores para pressionar a liberação de verba, aprovada em audiências públicas. Este agente se torna uma “ponte” indispen-

sável certamente com comprometimentos posteriores dos conteúdos propostos por cada Lona.

Uma fragilidade importante diz respeito ao planejamento de ação. De modo geral, os objetivos são imediatos, carecem de visão a longo prazo, ao que se alia um temor demasiado da perda da coordenação da Lona, incentivado por contratos que precisam ser renovados anualmente. Assim, as alianças, que necessariamente têm de congregiar visões partidárias diversas são evitadas, pois podem implicar em represálias por parte do poder público. Deste modo, um mecanismo fundamental no primeiro momento, o de união de grupos de bairros diferentes, é abandonado após a conquista do espaço.

O perfil artístico da composição dos grupos, embora seja a razão mesma de existência de todo o projeto se acompanha, no dia-a-dia do equipamento, de uma carência de habilidades gerenciais. Com a tarefa principal de coordenar e dar vida a um equipamento cultural polivalente, as tarefas administrativas e financeiras significam um problema não facilmente contornado por equipes majoritariamente formadas por artistas. Some-se a isto a já referida não autonomia para busca de parcerias e patrocínios.

No que tange às programações artísticas, propostas independentemente em cada Lona, alguns grupos apresentam uma tendência de privilegiar a realização de shows de artistas consagrados (sem dúvida um “ingrediente” estratégico para inserir subúrbios carentes, desconectados do eixo valorizado, no “roteiro” de cultura e lazer da cidade), em detrimento das programações cotidianas como cursos, palestras e debates. Embora não presente em todos os grupos, esta tendência acarreta a construção de uma imagem generalizada do projeto reduzindo as Lonas à concepção de “casa de shows”. Esta valorização da cultura como espetáculo se opõe e dificulta a legitimação do potencial do projeto enquanto instrumento de transformação social.

### **Contexto Francês: o movimento dos “Espaços Intermediários”**

O Ministério de Cultura e Comunicação da França lançou, em outubro de 2000, uma pesquisa que tinha como tarefa mapear e estudar espaços culturais alternativos em toda a França que “escapavam”, numa primeira instância, ao planejamento do próprio Ministério; eles ficariam conhecidos posteriormente como “espaços intermediários”. Uma parte considerável destes espaços são abrigados em *friches industrielles*<sup>13</sup>, que mereceram em seguida um programa especial do Ministério num panorama de reconversão de antigas áreas industriais obsoletas para usos culturais, onde se empregará também a noção de patrimônio industrial.

Algumas condições prefiguram o contexto de sistematização das reivindicações de agentes do meio artístico em direção aos espaços intermediários, até então sem caráter organizado e fruto de ações isoladas<sup>14</sup>. Como motivação, consolida-se como argumento uma “impossibilidade de inventar novas aventuras nos lugares e práticas instituídas”. Enquanto conteúdo, a característica marcante é o deslocamento da ênfase num “objeto” artístico autônomo e quase “cego” aos dados sociais reais, à valorização da noção de “processos” em projetos que reivindicam natureza artística e profissional singulares. Conceitualmente, nota-se portanto uma importante transformação, que diz respeito à uma redefinição da própria noção de campo artístico.

Sob a chave mais abrangente de “espaços intermediários”, duas dimensões principais se articulam em torno do “fenômeno” *Friches Industrielles*: uma relativa ao projeto cultural e outra relativa ao projeto urbano.<sup>15</sup> Veremos em seguida como estas duas dimensões se articulam e se anunciam através de um exemplo situado na periferia de Paris.

#### **Villa Mais d'Ici – friche cultural de proximidade**

Em 1999, por uma indicação da prefeitura de Aubervilliers, subúrbio próximo de Paris, a companhia de marionetes gigantes *Les Grandes Personnes* ocupa os locais disponíveis de antigos galpões da *Compagnie des Entrepôts et Magasins Généraux de Paris*, nos limites entre Aubervilliers e Paris. Sua ocupação dura 3 anos, após os quais busca-se um novo local e novamente a municipalidade indica uma outra “*friche*” industrial, porém pouco adequada às necessidades técnicas do grupo. Este segundo espaço, vizinho a um conjunto habitacional já freqüentado por artistas foi, no entanto, aproveitado por um outro coletivo de artistas.

Enfim, em 2003, a companhia *Les Grandes Personnes* se articula a outros agentes culturais e, juntos, concebem um projeto para ocupação de um antigo depósito de madeira e carvão do fim do séc. XIX, desocupado desde 1999 e pertencente a um proprietário privado. Para gerir o projeto, funda-se uma nova associação sem fins lucrativos chamada *Villa Mais d'Ici*, que deverá ser o organismo “âncora” administrador do contrato de aluguel do imóvel, além de captar outros parceiros investidores e selecionar os diversos ocupantes temporários e permanentes do espaço que dispõe de mais de dois mil metros quadrados, contando com um pátio central descoberto de 500 metros quadrados.

Com uma gestão associativa o projeto prevê a adesão de múltiplas parcerias para se desenvolver: o proprietário privado do espaço, com o qual a associação propõe um contrato de longa duração, nas condições compatíveis com a operacionalização

do projeto; as companhias residentes, membros da associação que investirão no correr do tempo sua energia e seus recursos; as coletividades territoriais, Cidade de Aubervilliers, Comunidade de aglomeração, Conselho Geral de Seine-Saint-Denis, Região da Ile-de-France, assim como o Ministério da Cultura e a Comunidade Européia, aos quais é solicitado um apoio financeiro; as empresas locais e atores econômicos privados, aos quais é solicitado um apoio sob forma de mecenato de empresa; as estruturas e associações locais existentes (...) com os quais a *Villa Mais d'Ici* pretende construir uma parceria durável. Além disto, a *Villa Mais d'Ici* se inscreverá nas diferentes redes nacionais e européias, federando as *friches culturelles*.<sup>1</sup>

Apostando no uso misto entre ateliês, escritórios e moradia, a nova associação *Villa Mais d'Ici*, alusão à *Vila Médicis* -símbolo do mecenato artístico, esclarece as intenções de seu projeto no dossiê de apresentação: trata-se de um “*renouveau urbain à Aubervilliers*”. Com o subtítulo de “*friche culturelle de proximité*”, o grupo responsável enfatiza sua singularidade, a de se inserir no bairro *Quatre-Chemins*, considerado “sensível” pelos critérios sócio-econômicos e a de abrir um canal permanente com os moradores. Esta não é, no entanto, uma tarefa simples: o bairro é marcado por uma grande diversidade étnica, chegando a 30% de estrangeiros, dos quais 80% são originários de países fora da Comunidade Européia - as origens mais presentes são magrebinos, africanos e asiáticos. A taxa de desemprego ultrapassa 33%.<sup>2</sup> De vocação comercial historicamente, concentra hoje muitos conjuntos de habitação social, que estão recebendo renovação, já que a grande maioria data de antes de 1975, sendo que alguns estão sendo demolidos devido à condições insalubres. Neste quadro de carências sociais e urbanísticas, o projeto se insere nas prioridades da *Politique de la Ville* <sup>3</sup>.

De iniciativa portanto associativa, o projeto não deixa de retomar alguns pontos previstos no projeto não realizado da *Cité des Arts*, de iniciativa municipal no início da década de 1990. As características e particularidades partilhadas e invocadas pela equipe proponente como formadoras mesmo da originalidade da associação são: “uma forte ancoragem local, um engajamento importante na vida cidadã e cultural de Aubervilliers; uma disposição de intervir no espaço público e no espaço social; uma abertura sobre a cultura e as práticas sociais dos países do sul; uma inserção nos meios culturais nacionais e internacionais” <sup>4</sup>.

Estas “disposições” serão reiteradamente acionadas pelos diferentes agentes por nós entrevistados, numa busca de legitimação da função artística num subúrbio “de memória e de perspectivas onde comunidades vindas do mundo inteiro buscam trocar e se integrar, cujos artistas buscam se exprimir, inventar uma nova arte de cidade”.

Sobre como se define uma *friche culturelle de proximité* os objetivos são: “um lugar de trabalho e de invenção pluridisciplinar, um lugar de difusão e de trocas interculturais, um lugar de desenvolvimento de práticas participativas aberto ao bairro e à cidade.”

Devido ao equipamento já existir concretamente, assim como os grupos fixos e associações “âncoras” de trabalho, a ocupação do espaço se iniciou antes mesmo da definição total das parcerias para investimentos. O orçamento prevê somente para obras de adequação técnica do local 560.000 euros. As fontes previstas são mecenato, Comunidade Européia e coletividades territoriais, além da renda dos produtos e espetáculos.

Atraindo grupos de áreas artísticas diversas, a gestão da *friche* se caracteriza por articular a função “exposição” à função de moradia. Assim, a presença constante de artistas, produtores culturais-inquilinos do espaço, embasa quase sempre o argumento da inserção no bairro, que pode se acompanhar da ênfase numa postura estética ligada ao “processo” mais do que à obra-de-arte como um fim:

“Eu queria dar novo rumo à minha situação pessoal e profissional e queria criar um lugar coletivo onde, ao mesmo tempo, pudessem morar em conjunto pessoas que têm vontade de fazer coisas no meio artístico. Então, a idéia era que cada um tivesse seu espaço mas, sobretudo, que houvesse uma estimulação entre todo mundo (...). Em relação à Villa, o que me interessa é realmente produzir eventos culturais, a parte de difusão e o fato que já existam salas de espetáculos disponíveis e espaços como o grande pátio central.” (produtora cultural da Associação Ethnoart, sediada na *friche*)<sup>5</sup>

Eventos menores também já foram organizados, como um encontro paralelo ao segundo Fórum Social Europeu que recebeu o nome de Fórum Social Local. Eventos de bairro também já começam a ser divulgados. Podemos citar como exemplos da diversidade de programação:

- Ateliês e estúdios abertos ao público: marionetes gigantes e eventos festivos urbanos. Teatro: clown, comédia del’arte, de apartamento. Escritura teatral. Figurino de Teatro. Artes plásticas e ilustração. Fotografia. Som e vídeo.
- Encontros e eventos: *Domingos Xenófilos*: organizado pela associação Ethnoart, residente na *friche* com os seguintes objetivos: “Ilustrar a riqueza e complexidade de uma dada cultura e oferecer um novo olhar sobre as pessoas que dela provêm; abalar os estereótipos e preconceitos, desenvolver a escuta, o diálogo e a tolerância, oferecer aos habitantes locais provenientes de comunidades concernidas um espaço de expressão e reconhecimento. Propor um quadro etnológico em torno de várias expressões artísticas oferecendo aportes intelectuais interdisciplinares”. *Guinguettes d’ici*: organizado pela coordenação da *Villa Mais d’ici*, a fim de proporcionar encontros conviviais e festas familiares dos habitantes. *Conferências do*

*Fórum Social Local*, organizado pelo Fórum Social Local a fim de estimular a participação dos habitantes na vida local. *Carnaval cosmopolita*: Desfiles festivos anuais pelas ruas da cidade com figurinos, marionetes gigantes, música.

- Espetáculos, Projeções de filmes, Ensaios de Circo (atividades previstas após finalização das obras de arquitetura necessárias)

Uma outra característica enfatizada pelos coordenadores do projeto é uma certa independência da prefeitura, que deve contribuir com pequena parte de financiamento embora tenha dado seu “aval” para o caráter social embutido na proposta. Esta certa ambigüidade emerge na fala do vice-presidente da associação, também responsável pela formatação do dossiê público do projeto:

“De nossa parte, nós não tivemos de jeito algum a lógica de perguntar : o que é financiável atualmente? e daí propor algo nestes termos. Nós não partimos de uma estratégia oportunista. Logo de princípio, constituiu-se um coletivo que se perguntou o que as pessoas queriam fazer e quais as sinergias que se podia construir (...) Nossa atitude foi completamente outra. (...) Talvez entre as coisas que nós queremos fazer e que a prefeitura poderia financiar, eu acho que há uma dimensão importante que é a de proximidade. Nós somos uma *friche*, porque multidisciplinar, e há todo um lado de competências artísticas, mas nós temos realmente a intenção que seja de proximidade (...) Nós queremos estar abertos ao bairro, concernir os habitantes, convidá-los a vir aqui, propor estágios. O fato que Aubervilliers seja uma cidade cosmopolita com muitas comunidades étnicas diferentes: nós não somos indiferentes a isto, nós queremos fazê-las comunicar com os artistas, isto é parte integrante do projeto ! E esta dimensão de proximidade, é uma coisa que a prefeitura deve financiar, deveria financiar porque nós assumimos como uma delegação que contribui à dinamizar o bairro, contribui a renovação urbana, algo que deveria à princípio concernir a prefeitura...”<sup>6</sup>

Iniciando em 2004, seu segundo ano de funcionamento, a iniciativa parece se diferenciar de outras *friches* de Aubervilliers, também “nascidas” durante os 1990 porém mais voltadas para a criação artística contemporânea (*Les Laboratoires d’Aubervilliers*, 1994, *Art Liquide*). Somente a médio prazo poderemos analisar os verdadeiros impactos do projeto cultural.

## Contextos diferentes e processos semelhantes?

Após esta exposição condensada dos dois projetos, tentaremos agora levantar pontos de análise, num duplo movimento do local ao global, observando como a cultura hoje se coloca como ponto de interseção, num campo que poderíamos chamar de “intermediário” entre social e arte.

### Mediadores, redes, motivações e trajetórias

Tanto nos subúrbios do Rio de Janeiro quanto no subúrbio de Paris temos como pano-de-fundo o contexto antropológico delineado pelo fato de que, ainda com os

limites uma rede informal de cooperação<sup>7</sup>, os espaços citados têm sido vividos enquanto fóruns de encontro artistas-população. Em paralelo a esta rede social, uma rede espacial se estabelece atuando como condição indispensável na dinâmica de programação e divulgação das Lonas, ou como horizonte desejável na *Villa Mais d'ici*. Estas redes são “tecidas” por pessoas que têm um potencial de mediação cultural. Ao transitarem em diferentes atividades e participarem de grupos cada vez mais diversificados no cotidiano urbano, elas concentram um poder de “porta-voz” entre camadas sociais na maior parte do tempo isoladas. Gilberto Velho e Karina Kuschnir num trabalho sobre mediação e metamorfose enfatizam que:

“...os mediadores, em princípio, são importantes agentes de mudança da organização social, nos termos de Raymond Firth (1951). A partir do cotidiano, de decisões e ações localizadas, de alterações e invenções de papéis sociais, desenvolvem projetos, criam novos espaços, inovam e redefinem situações. Em sociedades onde individualismo e holismo aparecem em combinações híbridas, o mediador, por todas as suas características, expressa dramaticamente as tensões e conflitos entre essas visões de mundo”. (Velho e Kuschnir, 1996: 105)<sup>8</sup>

Este é o caso dos artistas e produtores culturais envolvidos nos dois projetos aqui citados, que circulam por vários bairros de subúrbio e do centro e, ao mesmo tempo, se relacionam com pessoas do poder público que, por sua vez, possuem acesso a decisões sobre investimentos tais como equipamentos culturais públicos. Seus projetos invocam palavras-chave bastante semelhantes: “artistas locais, ganho social, cultura como instrumento de transformação social” no caso das Lonas e “proximidade, ancoragem local, invenção pluridisciplinar, trocas interculturais, sinergias” no caso da *Villa*. Ao se singularizarem como “instrumento de transformação social” ou como “*friche culturelle de proximité*” deflagram uma multiplicidade de associações simbólicas e de papéis acionados em graus diferentes pelo Poder público, pelo meio artístico e pelos potenciais financiadores.

Se em ambos os contextos há um desejo expresso de partilhar a “produção cultural” com a população vizinha, os graus deste partilhar são diferentemente expressos pelos componentes dos grupos franceses e dos grupos brasileiros. Talvez este seja mesmo o ponto mesmo mais agudo e mais complexo de contraste entre as duas realidades, já que emerge de processos históricos pautando sobre valores educacionais e sobre concepções filosóficas particulares em cada país. Dois campos principais neste sentido merecem ser destacados: a instituição escolar (*L'éducation Nationale*, o famoso ensino público francês) e o valor da arte na concepção Republicana da França (conhecida nos atuais debates sobre liberalização de mercados culturais como *l'exception française*). Com “capital cultural”<sup>9</sup> (Bourdieu, 1979) mais homogêneo, quase todos os componentes franceses apresentam diplomas em áreas artísticas ou em técnicas de espetáculo, ou mesmo curso de pós-

graduação, apresentando um alto nível de articulação teórica que confere uma grande autonomia nas “negociações” com outros agentes. Vindos de disciplinas artísticas e técnicas especializadas, os componentes dos grupos alcançam uma divisão de tarefas segundo competências específicas, otimizando a gestão. Em contraste, no caso dos agentes presentes nas Lonas, apresentam trajetórias mais heterogêneas, prevalecendo a combinação entre nível universitário incompleto aliado à ensino autodidata em artes. Contando normalmente com colaboradores voluntários da vizinhança mais ou menos temporários, acabam por acumular várias funções e lidam por isto mesmo, com a população vizinha “público-alvo” com uma perspectiva mais horizontal. Neste sentido parece haver um desnível conceitor/receptor menor do que no caso francês.

### **Entre público e privado, entre nacional e local: margens de manobra**

Derivando de contextos nacionais totalmente diferentes em matéria de política cultural, em ambos os casos o debate se estabelece aludindo a processos de institucionalização e uma certa contradição entre discurso e prática por parte dos agentes sociais envolvidos, que embora reclamem a independência política e artística dos projetos, operam num consenso legitimador do papel preponderante do Poder público no setor cultural, muitas vezes acionando para isto, o espaço do “sócio-cultural”. No caso da França o resultado do *Rapport Lextraît* sobre as *friches culturelles* pondera:

“A nova dinâmica não é fruto de uma política de animação dos territórios, mas de uma urgência política e poética de reinscrição do artista na *cit *, vivida e revelada pelos próprios artistas. Isto que   trabalhado por esta nova forma de engajamento de artistas e das popula es   uma outra defini o de arte.”<sup>10</sup>

A abordagem est tica propriamente dita se coloca num quadro de questionamento do papel da arte e reatualiza as práticas do campo inaugurado pelas políticas culturais dos anos 70 relativo ao “sócio-cultural”, em permanente jogo de remetimento ao puramente artístico. Neste sentido, na França, o novo dado parece estar não no caráter original dos projetos culturais, visando espaços intermediários mas, antes, na sua grande quantidade e no fato de se inscreverem territorialmente nas cidades, redirecionando a aten o para áreas periféricas ou marginalizadas e enfim usando esta “inscri o” como argumento de legitima o. Outrossim, embora merecendo atualmente suporte dos agentes públicos, estas iniciativas dependem de a es locais, independente das medidas de Descentraliza o, empregadas pelo *Secrétariat d’Etat au Patrimoine et   La D centralisation Culturelle*: “Quase sempre, o modo de apoio associado a esta iniciativa do político se inscreve   margem da política cultural majoritária: pode-se qualificá-la de intermediária” ou ainda “Mesmo no

caso onde as coletividades locais são as mais implicadas...é a margem para sustentar a margem...nós estamos em matéria de descentralização cultural, face à primeira onda de projetos que não terão sido antecipadamente legitimados nacionalmente pelo Ministério da Cultura”.

Se preliminarmente a existência de políticas culturais para subúrbios não é objeto de consenso, muitos estudos-de-caso vêm apontando a relação entre políticas públicas ditas de “discriminação positiva” e o papel da cultura. Ao centrar sua abordagem sobre a presença multicultural ZOLA (1997)<sup>11</sup> percebe que:

“A ação cultural em subúrbio coloca em cena uma filosofia e valores à partir dos quais conjugam-se duas idéias: a integração pelo poder político (os valores clássicos do desenvolvimento e da arte cultivada) e, neste últimos anos, a integração pela comunidade cultural (pluralismo cultural). As iniciativas sobre este plano são então de duas ordens: fazer penetrar a cultura no subúrbio e fazer emergir e reconhecer uma ou várias culturas específicas”(op.cit, p.147. tradução nossa)

Se guardarmos como elemento decisivo do contexto de emergência de políticas culturais nos subúrbios a implantação da *Politique de la Ville* em 1981, no nível nacional, e se levarmos em conta a análise de Donzelot (2003)<sup>12</sup>, segundo a qual os mecanismos utilizados por esta “missão” para “fazer sociedade” privilegiam mais uma qualificação do território do que uma emancipação do indivíduo, podemos detectar as superposições, mas igualmente as lacunas de uma ação pública na cultura, nascida sob os auspícios de tal “missão interministerial”. As superposições dizem respeito aos vários registros utilizados por diferentes ministérios que passaram a financiar ações culturais locais, ao perceberem a cidade e seus problemas sociais como um objeto necessariamente multidisciplinar. Dialeticamente, as lacunas emergem justamente de um uso generalizado, de uma “culturalização” indiscriminada que acaba por colocar em xeque uma verdadeira autonomia do cultural. A nosso ver, são justamente estas lacunas que configuram e possibilitam o espaço de ação dos grupos e coletivos aqui citados.

Assim, na França, uma margem-de-manobra não desprezível emanando do cidadão se configura através do meio associativo, bastante desenvolvido e pautado por uma Lei específica criada em 1901. Esta Lei, no entanto, durante o período pós-guerra, havia proibido o direito de associação aos estrangeiros, sanção que só foi derrubada em 1981. A partir de então, nos subúrbios empobrecidos, é o meio associativo que iria catalizar iniciativas que contemplam a diversidade cultural, agindo como um complemento da política cultural municipal e recorrendo a diferentes possibilidades de financiamentos interministeriais e em várias escalas de governo, abertas pela *Politique de la Ville*, não isenta de intenções de integração à cultura francesa. No caso de Aubervilliers, quase 50% das iniciativas culturais partem de associações ligadas às comunidades culturais estrangeiras presentes na cidade.

Da mesma maneira os agentes da associação *Villa Mais d'Ici*, ao sublinharem a relação com a população local multicultural do bairro *Quatre-Chemins*, acabam por responder a um forte critério para os financiamentos de projetos sócio-culturais no contexto da *Politique de la Ville*. Esta “potencialidade” fica então latente.

No Brasil, ao contrário da França o campo da cultura não tem um aporte estatal consolidado, tendo sido paulatinamente delegado ao setor privado, processo que alcançou o auge nos anos 1980 e 1990, através de leis de incentivos fiscais beneficiando empresas que promovessem áreas artísticas e culturais. Neste contexto, a experiência das Lonas Culturais acaba por tornar-se modelo para uma Política Cultural Nacional de pouca tradição incitativa e, por isto mesmo, sem as vantagens e desvantagens de uma Política Cultural tida por centralizadora, como a Francesa. Sua observação expõe as potencialidades e os limites de associações entre sociedade civil organizada e Poder público. De fato, a trajetória deste projeto, do anonimato dos subúrbios a “estandarte” da política cultural municipal, ilustra os mecanismos e motivações dos agentes sociais e políticos envolvidos, em constante dinâmica ao longo do tempo. Recentes trocas de grupos coordenadores impostas pela municipalidade revelam as indefinições e contradições de seu estatuto ambíguo, situado entre projeto cultural comunitário e competência de instituição pública.

### **Interfaces**

Em termos urbanísticos, o projetos sublinham novas interfaces entre revitalização urbana e política cultural, entre público e privado, entre centro e periferia.

O primeiro nível de interface, entre revitalização urbana e política cultural, se dá no sentido inverso de processos recentes que têm articulado função cultural, resgate social e renovação urbana, apelando maciçamente para o caráter fetichizado da cultura, onde o homem tem cada vez menos participado das decisões de seu espaço consagrando-se um espectador da vida tornada espetáculo<sup>13</sup> .

O segundo ponto de interface da criação destes novos tipos de equipamento cultural, com gestão participativa indica a necessidade de reavaliação da relação público-privado, e pode ser ilustrado pela implantação das Lonas em espaços públicos, geralmente praças ou parques. Apesar de serem públicas, as praças anteriormente eram freqüentadas apenas por pequenos grupos, devido à imagem deteriorada, à presença de grupos marginais, à ausência de policiamento, além da falta de mobiliário urbano adequado. O espaço público, nestes casos, era percebido mais como “espaço de ninguém” do que como “espaço de todos”, de utilização quase particular ao invés de coletiva. Apenas a partir da construção de um equipamento, e da sua apropriação participativa por parte da população, houve uma melhoria física e

de imagem das praças, um aumento da “auto-estima” da população moradora dos bairros e, conseqüentemente, ampliação e democratização do acesso, possibilitando uma efetiva utilização pública e coletiva. Tendência semelhante pode-se perceber na *Villa Mais d’Ici*, onde um espaço de estatuto realmente privado, anteriormente em estado de desativação e testemunhando um passado industrial revoluto, passa a “abrir as portas” e a receber moradores da vizinhança que começam a se apropriar ainda timidamente deste equipamento *sui-generis*.

No terceiro processo de interface há uma crescimento “contagjante” entre centro e periferia. O projeto das Lonas é o primeiro a oferecer um equipamento cultural fixo com programa especificamente cultural no subúrbio do Rio de Janeiro, o que por si só indica uma mudança de arranjos entre centro e periferia da cidade. De fato, em gestões democráticas de grandes metrópoles<sup>14</sup>, o maior desafio têm sido reverter o antagonismo centro-periferia como estigma social e cultural. A esta reversão corresponde uma fusão entre modelos globais e traços locais, uma composição ou ainda uma certa “contaminação centro-periferia”<sup>15</sup> (no caso dos pequenos centros culturais construídos nas *banlieues* de Paris após a inauguração do grande centro cultural Georges Pompidou, o famoso *Beaubourg* na área central da capital francesa).

### **Desafios**

Em que medida então podem estes projetos escapar a uma *espetacularização* da cidade como um todo e a uma certa *estetização* da miséria<sup>16</sup>, quase sempre presentes nos modelos internacionais de grandes eventos e políticas culturais? Acreditamos que apenas na medida em que continuarem dando espaço para participação dos moradores locais, dentro de rede de cooperação e fugindo do monumental ! Pela conjugação da participação e da arquitetura alternativa e polivalente (circo no caso das Lonas e fabril no caso da *Villa*), que remete à memória do subúrbio e assim se encontra na esfera do cotidiano<sup>17</sup>.

Ambos os fatores, nos parecem formar a originalidade e especificidade da propostas aqui apresentadas. Se eliminarmos um ou outro não teremos efeitos sociais dinâmicos nem efetivo papel edificante da cultura, mas apenas sua reificação. Sem a participação do “local” teríamos um morador da periferia mais uma vez à mercê das decisões das esferas dominantes sejam elas na cultura ou no urbanismo. Por outro lado se eliminarmos o aspecto simbólico dos espaços, ou se forem construídos apenas grandes teatros cairemos na ‘armadilha do monumental’, que tende a patrimonializar e museificar qualquer manifestação cultural que engloba.

Portanto para o gestor urbano em subúrbios com as características descritas aqui, a busca de um lugar e de uma programação que atraiam a diversidade de culturas



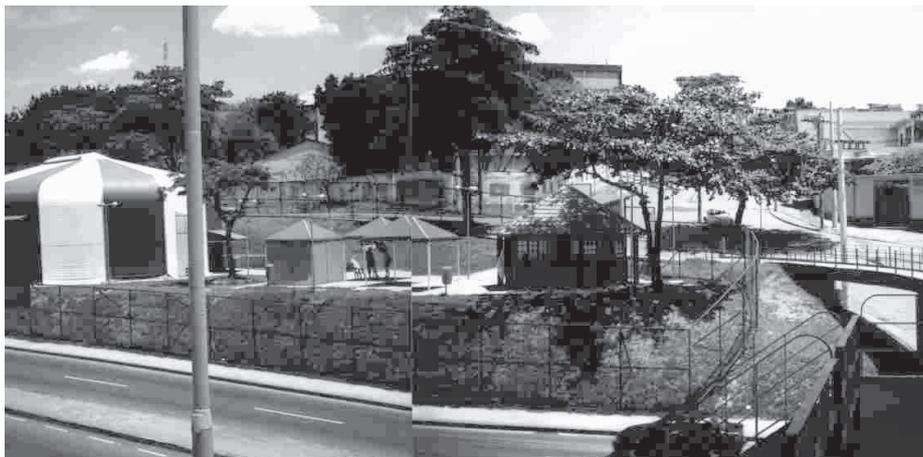
Friche Villa Mais d'Ici, Aubervilliers.



Friche Villa Mais d'Ici, Aubervilliers.



Lona Cultural Vista Alegre, Rio de Janeiro.



Lona Cultural Anchieta, Rio de Janeiro.

presentes será um desafio. Desafio tanto maior tendo em vista a própria diferença cultural quase sempre existente entre conceptores e receptores da política urbana. Os habitantes deverão também sofrer todas as conseqüências das mudanças de interesse dos agentes decisores (na França operando no contexto das *Politiques de la Ville*, *Contrat-de-Ville* e recentemente no contexto das grandes operações de reconquista das “*friches industrielles*”) além dos “efeitos” peculiares ligados ao poder simbólico próprio do campo cultural.

Neste quadro, o papel dos “sujeitos-coletivos” na gestão de processos culturais se faz tão ou mais importante. A partir das associações civis se estabelece, em paralelo ou em complementação a uma suposta política cultural institucional, o que poderíamos chamar de *ação cultural* “de baixo-para-cima” (em relação aos agentes decisores tradicionais) ou ainda “da periferia para dentro” (em relação aos conteúdos<sup>18</sup> tradicionalmente abrangidos) marcada por uma pluralidade cultural intrínseca ao tecido social urbano. Ela simboliza uma “salvaguarda” face a personalismos políticos possíveis numa política cultural municipal<sup>19</sup> e aos riscos de cooptação pelo Poder público, enfraquecedora de esforços coletivos já empreendidos, que se revelam uma constante à medida que o projeto ganha visibilidade.

---

Márcia de N. S. Ferran é doutoranda da Universidade de Paris I – Pantheon / Sorbonne.

## Notas

<sup>1</sup> Com efeito isto se deve também à hiper valorização de uma concepção materialista de cultura; assim esquece-se quase sempre que a “fabricação” da cultura, no sentido antropológico começa na escala micro, local. Mas se levamos em conta o exemplo Francês que conseguiu se impor como referência de Política cultural nacional, vemos como ela nasceu num contexto de preocupações nacionalistas por um lado e de preocupações de reafirmação face à uma imagem internacional por outro lado.

<sup>2</sup> Sem entrar aqui numa análise histórica pormenorizada partimos do princípio que o subúrbio empobrecido é o espaço modelo de diversas diásporas modernas e contemporâneas, a conjunção mesmo da diversidade e dos desafios da alteridade. O lugar que simboliza a busca humana eterna e desesperada por melhores condições de vida. Ele é por tudo isto um fermento de inovações resultando da diversidade cultural presente. Um espaço-chave tanto para o urbanista quanto para o antropólogo.

<sup>3</sup> Este projeto foi objeto de pesquisa de mestrado entre 1999 e 2000 que resultou na dissertação apresentada ao PROURB/UFRJ, intitulada *Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das Lonas Culturais*.

<sup>4</sup> Guiada por diferentes agentes sociais, esta inclusão dos subúrbios, pode se dar sob várias modalidades de gestão e parceria, das quais destacamos duas principais: 1) no contexto de grandes projetos inter municipais ou nacionais “espetaculares” (multiplicando-se em festivais, capitais culturais Européias, Fóruns, etc) ; 2) através de projetos socio-culturais locais mais perenes com gestão participativa. Iremos tratar aqui de exemplos da segunda modalidade, partindo do princípio que muitas vezes estas modalidades são complementares num mesmo recorte territorial e numa mesma gestão política.

<sup>5</sup> Título concedido pela União das Cidades-Capitais Ibero-americanas (UCCI), por ocasião da XII Reunião do Comitê de Cultura realizada em Havana em 1997.

<sup>6</sup> Evento internacional, que reuniu entidades e organizações não-governamentais (ONGs) nacionais e internacionais em torno do tema do meio ambiente e do desenvolvimento sustentável, realizado no Rio de Janeiro em 1992, mais conhecido como Eco-92.

<sup>7</sup> Além do custo de R\$405.000,00, para construção, o RioArte paga às ONGs uma verba mensal, que em 2000 passou de R\$5.000,00 a R\$15.000,00.

- <sup>8</sup> Levantamento realizado pelo RioArte, levantamentos anteriores indicavam um crescimento de 23.371 em 1995 à 67.581 em 1997.
- <sup>9</sup> Matéria publicada no caderno B do Jornal do Brasil, sexta-feira, 23 de abril de 1999.
- <sup>10</sup> Inaugurado em 1958 como *Teatro de Arena* com formato originalmente “grego”, era parte integrante do Teatro Rural do Estudante, e fruto da idéia implantada por Pascoal Carlos Magno, que defendia a criação de núcleos de teatro em todo o Brasil. Este teatro inicial é assim contemporâneo à criação do Teatro de Arena em São Paulo, movimento em oposição ao TBC (Teatro brasileiro de comédia) abrindo espaço para novos atores e dramaturgos. Encontrava-se desativado desde a década de 80, após ter sediado a Comlurb na década de 70.
- <sup>11</sup> Cabe destacar que de todas as manifestações é a música que congrega e atrai maior quantidade de público.
- <sup>12</sup> De acordo com levantamentos do RioArte para meses de janeiro a junho de 2000, incluindo aí público dos shows.
- <sup>13</sup> Conforme patente no número dedicado à *Ré-génération, du patrimoine à l’objet*. Revista Architecture Intérieure-CREE, jan-fev 2002. França.
- <sup>14</sup> *Friches industrielles, lieux culturels*. COLLOQUE DE LA LAITERIE. La Documentation Française, 1993.
- <sup>15</sup> Relação esta embasadora no caso da Friche La Belle de Mai conforme visto em NOUVEL, J. 1995. *Un projet culturel pour un projet urbain*. Friche la Belle-de-Mai.
- <sup>16</sup> Dossier de partenariat. (juin 2003). *Villa Mais d’Ici. Renouveau urbain à Aubervilliers* : une friche culturelle de proximité. p.11
- <sup>17</sup> Fonte : Observatoire social de la ville d’Aubervilliers, 1999.
- <sup>18</sup> Efetivamente, é a implantação da chamada “Politique de la Ville” no âmbito nacional que iria lançar novas esperanças para Aubervilliers, assim como para outras cidades “desfavorecidas”. Para cada uma delas seria feito, através de seleção de candidaturas, um “Contrat de Ville”, que outorga financiamentos específicos do Estado, mediante metas definidas num prazo de quatro anos. A tônica destes contratos recai sobre um misto de “discriminação positiva” e descentralização. Sua implantação foi decorrente e visava reverter um contexto de vários episódios de violência urbana e revoltas concentradas em bairros de habitação social de cidades médias da França no fim dos anos 70.
- <sup>19</sup> Dossier de partenariat. junho 2003. *Villa Mais d’Ici. Renouveau urbain à Aubervilliers* : une friche culturelle de proximité. p.9
- <sup>20</sup> Entrevista realizada em 10/11/2003 na Villa Mais d’Ici.
- <sup>21</sup> Entrevista realizada em 07/01/2004 na Villa Mais d’Ici.
- <sup>22</sup> Entendido na nossa análise, por aquilo que os antropólogos denominam *rede de interações sociais* ou “rede de cooperação” conforme: Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. University of Califórnia Press.
- <sup>23</sup> Velho, Gilberto; Kuschner, Karina. 1996. *Mediação e metamorfose*. Revista Mana, v.2, n.1,abr.
- <sup>24</sup> Conforme, Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distincion. Critique sociale du jugement*. Les éditions de Minuit, Paris. Uma análise das três formas de capital cultural elencadas por Bourdieu: corporificado, objetificado e institucionalizado; no contexto de Aubervilliers e no contexto da Villa Mais d’ici seria sem dúvida fundamental para compreensão do alcance das ações culturais propostas.
- <sup>25</sup> Lextrait, Fabrice. 2001. *Lieux intermédiaires-une nouvelle époque de l’action culturelle*. Rapport au Secretariat d’État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. vol. 2, p. 2.
- <sup>26</sup> Zoia, G. (1997) "La mobilisation de références multiculturelles pour l’action dans les quartiers en difficulté". In : Metral, J. 1997. (coord). *Les aléas du lien social*. Ministère de la Culture et de la Communication.
- <sup>27</sup> Donzelot, Jacques.2003. *Faire Société. La Politique de la ville aux Etats-Unis et en France*. Seuil, Paris.
- <sup>28</sup> Nos referimos aqui ao sentido atribuído por Guy Debord, contrapondo-se à participação. Debord, G. 1992. *La Société du Spectacle*. Paris. Ed. Gallimard. (1ª. ed.1967)
- <sup>29</sup> Conforme Marilena Chauí relata sobre sua experiência à frente da Secretaria de Cultura de São, em Chauí, Marilena. 1993. “Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural”. Em: Revista Pólis, São Paulo, n.12.
- <sup>30</sup> Tendência prevista por Claude Mollard. 1979. "Le centre et la périphérie". En: revue Autrement. n.118, Paris.
- <sup>31</sup> Tendência criticada por Henri-Pierre Jeudy (1999) em *Les usages sociaux de l’Art*. Circe, Paris.
- <sup>32</sup> Compreendido aqui como oposto do monumental e também em referência à esfera analisada por Michel de Certeau. 1994. *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- <sup>33</sup> Infelizmente um procedimento desejável porém ainda raro para as ações culturais, é da pesquisa de demanda frente aos moradores. Por contraste entre “política de oferta” praticada pela maioria dos serviços culturais e “política de demanda” que identifica desejos e aspirações reais através de enquetes. Dicotomia percebida por Lucchini, F. 2002. *La Culture au service des Villes*. Ed. Anthropos, Paris.
- <sup>34</sup> Neste sentido, iniciativas inter-municipais parecem oferecer resultados mais perenes além de atualizarem o tema das redes no que tange à função cultural.

