

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

BEATRIZ NUNES LEONARDO

**SUBÚRBIO EM PERSPECTIVA: UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE
ARTE E CLASSE NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO**

Rio de Janeiro
2019

BEATRIZ NUNES LEONARDO

SUBÚRBIO EM PERSPECTIVA: UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E
CLASSE NO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientador: Felipe Scovino

Rio de Janeiro

2019

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LEONARDO, B. **Subúrbio em perspectiva: Um olhar sobre as relações entre arte e classe no município do Rio de Janeiro.** Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2º semestre letivo de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Felipe Scovino (Orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Carla da Costa Dias
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Tatiana Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Examinada a monografia.

Conceito:

Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 2019.

DEDICATÓRIA

Obrigada aos incríveis professores que caminharam comigo esse tempo todo, em especial ao Felipe Scovino pela orientação e a Carla Dias pelos incríveis dias de jongo, Madureira e memória.

À família Jorge, Gisele, Helena e Renata. Dedico essa pesquisa aos meus três companheiros peludos: Gaia, Lola e Theo, obrigada pela companhia incansável. Agradeço também às muitas famílias que formei pelo caminho: Aos meus amores Clarissa Ferreira, Pedro Christiano, Natália Bizarria e Beatriz Vencioneck. À Caroline Nascimento, Eduardo Toledo, Drika de Oliveira, Nicholas Andueza, Rosângela Sodré, Suzana Torres, Lucas Scalioni, Igor Andrade e Leonardo Mantovani, minha família do CTAv. Alberto Harres, André Chaves, Isly Buarque, Fabricio Guimarães e Paula Amparo, viva o terror dos caretas. Também à minha família de afetos suburbanos: Bruno Portella, Isadora Gonzaga, Livia Prata. Um viva para família do cinema Hernani Heffner e Gabriel Papaléo. E claro, obrigada Arlena por cuidar da minha cabecinha.

E por fim, agradeço e dedico cada momento dessa pesquisa ao grande amor da minha vida: Natalina Bilate, minha avó, que por muitos anos percorreu esse subúrbio inteiro ao meu lado me ensinando a ser quem eu sou hoje.

“Nesses tempos em que todo mundo anseia em ter êxito e vender, eu quero brindar por aqueles que sacrificam o êxito social pela busca do invisível, do pessoal, coisas que não produzem dinheiro, nem pão, e que tampouco te fazem entrar na história contemporânea, na história da arte ou em qualquer história. Eu aposto na arte que fazemos uns para os outros, como amigos”

Jonas Mekas

Manifesto contra o centenário do cinema

Resumo: Esta pesquisa pretende discutir as relações existentes entre arte, cidade e classe dentro do subúrbio do município do Rio de Janeiro para compreender como funciona o mecanismo de dominação e fortificação das diferenças de classe dentro do território carioca, sobretudo na região das zonas Norte e Oeste em sua subdivisão considerada como subúrbio. Neste sentido, este trabalho vai buscar tecer uma rede de análises multidisciplinares para discutir como a ordenação espacial e social do município atua como um elemento valorativo para decidir quem tem direito à arte.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; subúrbio; zona norte; zona sul; zona oeste; arte; história da arte; classe;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Praça Quinze de Novembro	20
Figura 2 Bonde Madureira – Irajá	20
Figura 3 Bonde em Botafogo	20
Figura 4 Carnaval em Madureira.....	27
Figura 5 Reforma no CSU.....	39
Figura 6 Entrada da galeria de artes reformada.....	44
Figura 7 Marcos Chaves realizando instalação para a exposição “A Título do Precário”	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CONCEITO CARIOCA DE SUBÚRBIO	13
2. ARTE, CIDADE E CLASSE.....	22
2.1 – A institucionalização da prática artística	23
2.2 – Instâncias de formação do gosto	29
2.3 – Arte e Trabalho	34
3. CENTRO CULTURAL PHÁBRIKA	38
3.1 – O Território	38
3.2 – Modos de Ser e Fazer.....	41
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
APÊNDICE A.....	51

INTRODUÇÃO

O termo “cidade partida”, introduzido por Zuenir Ventura em 1994 a partir de seu livro homônimo, refere-se à segregação espacial, cultural e econômica do Rio de Janeiro. A suposta ideia de cisão que fundamenta a leitura deste território se constitui a partir de antagonismos que nada mais desvelam do que a constante disputa de classes pelo direito à cidade, tanto em seus valores de uso prático quanto em valores simbólicos. Neste sentido, o conceito de “cidade partida”, introduzido a partir da divisão “morro” e “asfalto” dentro da tese de Zuenir, deve ser entendido como uma “visão sociocêntrica, referenciada nos setores médios da cidade e massificada pelos meios de comunicação”¹ por buscar traçar uma cartografia para o Rio de Janeiro a partir de parâmetros de detenção e produção de bens econômicos e culturais.

A cidade do Rio de Janeiro não é partida - como quis Zuenir Ventura implicar em seu trabalho - a cidade é uma só e é plural. Como aponta o geógrafo Jailson de Souza, a “cidade é atravessada por um conjunto de práticas de circulação que faz com que ela não seja “partida” para os pobres, pelo menos não na dimensão da inserção no território, de forma global”². A mesma visão posta por Zuenir também opera historicamente no imaginário carioca a partir da suposta linha divisória que coloca de um lado, o histórico Centro da Cidade e a região da Zona Sul, atuando como detentores da maior parte do capital cultural do município e do outro todo o restante da malha urbana, o que aqui é entendido como um discurso construído e naturalizado dentro do imaginário carioca.

O presente trabalho se propõe a pensar de que forma os silêncios e lacunas da história da arte podem ajudar a pensar na história da cidade. Neste sentido, pretendo pensar o papel do sistema de arte dentro do mecanismo de dominação e fortificação das diferenças de classe dentro da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo na região das zonas Norte e Oeste em sua subdivisão considerada como subúrbio. Neste sentido, este trabalho vai buscar tecer uma rede de análises para pensar os aspectos práticos desta afirmação, onde buscamos tomar o sistema de arte (aqui entendido em seus aspectos de educação, difusão e produção) como elemento de manutenção de um modelo de cidade que silencia determinadas áreas em detrimento de

¹ SILVA, Jailson de Souza. *Adeus “Cidade Partida”* Disponível em: <http://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2013/06/Adeus-Cidade-Partida_Por-Jailson-de-Souza-e-Silva.pdf>

² SILVA, Jailson de Souza. Carta para Zuenir Ventura. In: SILVA, Jailson de Souza. BARBOSA, Jorge Luiz. FAUSTINI, Marcus Vinícius. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

outras. Destarte, se torna relevante construir um discurso que não venha apenas explicitar e reforçar a lógica hegemônica existente, ou seja, é necessário que os antagonismos supracitados não tomem o lugar do natural: toda cidade é uma construção humana e, portanto, orientada por subjetividades e ideologias.

Este processo de desconstrução de conceitos, que definirá o primeiro momento deste trabalho, deve ser feito a partir da análise histórica e, portanto, social, da consolidação da região suburbana da cidade do Rio de Janeiro. Busca, em primeiro plano, explorar a construção da categoria carioca de subúrbio, a partir da obra “O rapto ideológico da categoria de subúrbio” de Néelson da Nóbrega Fernandes, professor do programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, livro essencial para entender a conotação desmoralizante da região dentro da lógica da cidade, diferentemente de seu significado original que no século XIX se aproximava da noção de arrabalde, ou seja, as cercanias da cidade.³ É importante tecer a rede de relações que ligam os conceitos de subúrbio, Zona Norte, Zona Oeste e favela, que não necessariamente é sinônimo de subúrbio, cuidando da linha tênue que os une e os separa dentro do imaginário urbano.

Isto posto, o segundo capítulo do trabalho pretende uma argumentação pensada a partir de diferentes abordagens: o papel do processo de institucionalização da arte e o surgimento de seu mercado na cidade do Rio de Janeiro; os processos de construção do gosto e o papel da arte dentro da lógica de dominação de classes, a partir da obra de Pierre Bourdieu para se pensar sobre a carência de instituições e iniciativas que estimulem a prática e o consumo de arte na região e por fim, o aparente desinteresse pelo campo da arte por parte da população suburbana partindo da teoria estética elaborada por autores como Adolfo Sánchez Vázquez que parte dos escritos de Karl Marx para relacionar arte, trabalho e capital. É importante explicitar que a carência de práticas artísticas celebradas pelas classes hegemônicas, não anula o fato de haver produções dentro da região suburbana, uma vez que a cultura nunca deixa de ser produzida pelo território e os personagens que o habitam. Contudo, esta pesquisa parte da premissa de que grande parte da produção/difusão artística carioca, assim como o mercado de arte, está concentrada em apenas um lado do município, implicando que o trânsito urbano, física ou simbolicamente falando, tenha seu fluxo empurrado com maior veemência apenas no sentido do eixo centro-zona sul. Neste sentido, serão discutidas a

³ EL-KAREH, Almir Chaiban. Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES, Nelson da Nóbrega (Org.). 150 anos de subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Lamparina; Rio de Janeiro: EdUFF. p. 19-56.

instâncias de formação desta realidade, bem como as suas consequências dentro da construção da urbe contemporânea.

A terceira parte do trabalho investigará ações de experiência estética que buscam andar na contramão da hipótese desse sistema de exclusão de espaços de produção e difusão de arte a partir da atuação do espaço Centro Cultural Phábrika, localizado no bairro de Fazenda Botafogo no subúrbio do Rio de Janeiro. Neste ponto, serão discutidas as necessidades de articulação que promovem a criação desse espaço de gerência coletiva, suas estratégias de diálogo com o território e seus habitantes, bem como os desafios que suas práticas encontram para se estabelecerem de forma concreta quando confrontados com a realidade mercadológica que cerceia a prática da produção cultural concentrada em espaços do eixo Centro-Zona Sul. Para tanto, foi realizada uma entrevista dentro do espaço do centro cultural com os gestores do espaço, Mauro Barros e Leize Alves.

Esse trabalho se coloca a partir da visão de Walter Benjamin⁴ de que a concepção que tecemos sob o tempo histórico deve ser estruturalmente alterada em um movimento que, a partir da crítica do nosso discurso, seja possível romper com a linearidade da história que se inscreve em uma historiografia dos vencedores. É a partir desta visão que esse trabalho se coloca, buscando dialogar com pontos antagônicos sem que estes sejam aceitos como natural, sem que a dominação seja racionalizada. Para tanto, escrever sobre o papel da prática artística como um sistema de dominação dentro de uma região como o subúrbio carioca, funciona como uma crítica ao sistema de ensino da arte: em uma perspectiva macro, a versão da história da arte que é lecionada, majoritariamente, apresenta uma abordagem acadêmica de cunho eurocêntrico, modelo este que fez com que o questionamento acerca do por que da não valorização histórica de produções que não se inserem em um circuito hegemônico de arte surgisse, criando a necessidade de uma produção historiográfica que se dedique a narrar a trajetória dos dominados, como colocado por Walter Benjamin.

Faz-se cada vez mais urgente voltar o olhar crítico do historiador da arte para processos silenciados dentro do sistema artístico, como é o caso da ocupação do subúrbio carioca: se trata do surgimento de um novo modo de olhar a cidade através de sua produção cultural, em uma tentativa de desconstrução da lógica predominante a partir de um movimento crescente e contemporâneo. Ao deslocar a prática artística de seu lugar de elemento de distinção social, incluindo novos modelos de práticas e experimentações estéticas, pretende-se não só dar maior visibilidade para uma região que é constantemente

⁴ BENJAMIN, W. As Teses sobre o Conceito de História. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

desmoralizada, mas também tentar apontar caminhos para que essa prática se torne cada vez mais recorrente e assuma seu papel de elemento transformador da sociedade. Sendo assim, a realização deste trabalho dentro de uma universidade pressupõe que exista a chance de dar espaço a um processo de reformulação da visão historicista que reforça a valorização de produções hegemônicas.

1. CONCEITO CARIOCA DE SUBÚRBIO

Compreender os conceitos de zoneamentos urbanos, como a norte e oeste, assim como o próprio conceito de subúrbio, requer mais do que uma análise geográfica da cidade do Rio de Janeiro, se faz necessário interpretar a construção social e ideológica que há por trás de suas constituições. É necessário entender de que modo a formação destas regiões provoca atravessamentos em suas leituras a partir de seu aspecto social.

O que nesta pesquisa chamamos de área suburbana, é o território que compreende quase todos os bairros das zonas norte e oeste que tiveram seu desenvolvimento urbanístico atrelado à expansão das linhas de trens e bondes. De acordo com Fernandes:

Assim, os nossos limites internos do subúrbio no Rio de Janeiro estão em Jacarepaguá (promovido pelo bonde e a ferrovia); em Deodoro, situado em importante bifurcação da ferrovia, cercado por unidades militares e oficinas da Estrada de Ferro Central do Brasil; em Irajá, sede de antiga freguesia rural servida pelo precaríssimo serviço da Estrada de Ferro Rio do Ouro, que, a partir de 1911, foi conectada por meio de bondes à Madureira; e Penha, que além dos trens da Estrada de Ferro Leopoldina, possuía linhas de bondes que faziam ligação com o bairro Madureira e o Centro da Cidade. (FERNANDES, 2011, p.43)

Com exceção dos bairros da zona oeste localizados no litoral, como a barra e o Recreio, que são espaços ocupados posteriormente e desenhados para ocupação não do proletariado, mas da classe média, todo o restante da região que compreende o eixo norte-oeste do município tem suas leituras atravessadas pelo imaginário que ressalta o aspecto desmoralizante e pejorativo que denota o termo subúrbio, sendo possível identificar até mesmo disputas dentro dos zoneamentos em nome da distinção do título suburbano, como é o caso dos bairros da Grande Tijuca na zona Norte e Barra da Tijuca na zona Oeste.

Desta forma, se faz necessário pensar a construção de ambos os conceitos, a começar pelo imaginário carioca de subúrbio, que é tema da obra “O Rapto Ideológico da Categoria de Subúrbio”. Fernandes (2011, p.16) calca toda sua base a partir do termo “rapto ideológico”, que foi introduzido por Henri Lefebvre (LEFEBVRE, 1991, p.22-5 apud FERNANDES, 2011, p.16), e aponta para uma mudança abrupta do significado de um determinado conceito, quando sua essência é radicalmente transformada por novos significados que se diferenciam do original, geralmente para atender a forças ideológicas e políticas. A aplicação desta noção dentro da interpretação da categoria de subúrbio no Rio de Janeiro é apresentada pela primeira vez pela geógrafa Maria Therezinha Segadas Soares (FERNANDES, 2011, p.15) e analisada mais profundamente pelo autor na obra supracitada.

A palavra subúrbio deriva do latim *suburbium* que quer dizer sub-cidade. Este termo é utilizado para designar as áreas de ocupação que surgem ao redor da cidade; é o espaço intermediário entre o urbano e o rural, localidade “extra-muros” que, de acordo com Fernandes (2011, p.34), é “um espaço subordinado à cidade em termos jurídicos, políticos, econômicos e culturais”. Dentro da história do urbanismo, é possível identificar duas formas distintas de sua ocupação: a primeira, vista principalmente em países desenvolvidos, é como espaço de vilegiatura pelas classes dominantes; a segunda, em países de “terceiro mundo”, é como espaço de moradia para as classes mais pobres, sendo um lugar silencioso e negligenciado em questão de serviços básicos, como transporte, como é o caso da organização urbana brasileira.

De acordo com El-Kareh (2010, p.19), até o século XIX o conceito carioca de subúrbio equivalia aos arrabaldes, ou seja, as cercanias de uma cidade. Neste período, era comum que bairros como Botafogo e Copacabana fossem designados como suburbanos, atendendo a designação geográfica do termo. Segundo Fernandes (2011, p. 39) “até o fim do Império o território do Município da Corte estava dividido entre freguesias urbanas e rurais”, sendo considerado como subúrbio as freguesias rurais que se colocavam mais próximas a urbe. Neste sentido, os arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro no século XIX eram ocupados não só pela aristocracia em bairros como Inhaúma e Irajá, mas também pela própria família real, que transitava por bairros como São Cristóvão e Engenho da Rainha. A transformação deste conceito para uma conotação marginalizada encontra suas raízes dentro do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro no período republicano, alavancado pela ascensão do sistema capitalista e arquitetada em termos urbanos por Pereira Passos, em um movimento de reorganização física e simbólica da antiga capital colonial e, paralelamente, ao desenvolvimento das linhas férreas e bonde pela malha urbana.

A Cidade do Rio de Janeiro começa a se constituir para formar o que hoje conhecemos a partir da alocação da Coroa Portuguesa em seu território, de forma que, em 1808 a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro já é considerada como o principal centro urbano do país, o que culmina em um rápido avanço demográfico e a conseqüente ocupação desordenada da zona central. El-Kareh (2010, p.19) traz em seus relatos a condição da cidade neste período: cortada por vielas escuras, estreitas e insalubres.

Esta pequena digressão é necessária para o completo entendimento da formação dos subúrbios cariocas, sendo importante ressaltar ainda, outro evento histórico que vai colaborar para este processo: a abolição da escravatura em 1888. A assinatura da Lei Áurea é considerada como um forte sinal da movimentação política brasileira no caminho do ideal

republicano e sua adequação dentro da frente capitalista que surgia nos países europeus. Desta forma, ao passo em que o país se tornava uma República Federativa no ano de 1889, milhares de ex-escravos vagavam pela cidade sem receber assistência por parte do Estado, sem moradia ou qualquer tipo de recurso, então gradativamente começaram a ocupar morros na região central e zonas periféricas da cidade. O gesto que vai romper esse fluxo de crescimento e ocupação desordenadas da capital da república parte do presidente Rodrigues Alves, que nomeia Pereira Passos para governar a cidade do Rio de Janeiro. Sua gestão é conhecida pelo seu projeto de modernização da capital, iniciado em 1903 e acompanhado pelos engenheiros Lauro Müller, Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, que rejeitou e destruiu física e simbolicamente as marcas na cidade deixadas pelas épocas colonial e imperial.

A reforma de Pereira Passos se apoiou em dois movimentos: o primeiro deles, de cunho higienista, tinha relação com o combate às insalubridades da cidade serem atribuídas a existência dos cortiços da região central, habitados pelas parcelas mais pobres da população. O segundo movimento dialoga com a modernização da cidade, em um ato civilizatório em nome do capital. Desta forma, estabelece-se que a zona central, modelo da civilização moderna, seria destinada à aspectos comerciais, enquanto as zonas periféricas à classe operária.

Este movimento inspirou-se na célebre reforma parisiense em 1848 comandada pelo Georges-Eugène Haussmann, que para Henri Lefebvre (2001, p.22-33), foi um projeto engendrado a partir do momento em que a burguesia francesa se vê cercada pela classe operária dentro da cidade. Este modelo de coabitação se torna desinteressante para a classe burguesa a partir do momento em que se nota o risco iminente do surgimento de uma democracia de origem camponesa e, para impedir o surgimento dessa frente de poder político, a classe dominante expulsa o proletariado de sua própria cidade, ato este que para o autor configura a destruição da urbanidade em si (sendo esta entendida como a coexistência de modos de viver dentro de um território.). É dentro deste contexto que o barão de Haussmann inicia um processo de reforma da cidade de Paris, removendo o proletariado para áreas periféricas e transformando a cidade obscura em um grande espaço aberto, repleto de longas avenidas. Lefebvre acredita que este movimento não tinha como finalidade o simples embelezamento urbano, mas sim a proclamação de um poder de Estado que não teme em ser violento e segregador.

Apesar da inspiração de Pereira Passos ser proveniente das reformas parisienses, há um ponto de diferença crucial que corrobora imensamente para a atual configuração do conceito carioca de subúrbio: segundo Lefebvre (2001, p.23-5), a reforma de Haussmann

remodela a cidade e expulsa a classe proletária de sua área central ao passo em que desenvolve aquilo que chama de “ideologia do habitat”, ato que consiste em uma estratégia de promoção da casa própria para os proletários na área suburbana, feito este que ao mesmo tempo em que os esvazia de sentido ao descentralizar a cidade, aprofunda sua relação com a lógica das propriedades e do capital. A estratégia da reforma urbana pode ser transposta com facilidade para a reforma de Pereira Passos, mas é a partir da aplicação do conceito de ideologia do habitat que podemos encontrar a diferença entre os modelos supracitados, de acordo com Fernandes:

Em primeiro lugar, Lefebvre não nos fala que o subúrbio tenha se tornado uma noção necessariamente depreciativa e associada exclusivamente a proletários, pois parte dos subúrbios parisienses foram ocupados pelas classes dominantes. Em segundo lugar, ele afirma que a ideologia do habitat em Paris teve o sentido de moralizar a classe operária, garantido na prática a habitação suburbana ao proletariado e, principalmente, alcançando o objetivo político e ideológico de colocar “os produtores assalariados naquela hierarquia [...] das propriedades e dos proprietários, das casas e dos bairros” (Lefebvre, 1991, p.17). A escassez de tal sentido moralizador na prática ideológica do habitat no Rio de Janeiro é a principal diferença para o que foi descrito por Lefebvre, pois, em nosso caso, quase sempre as intenções e o desenvolvimento da política urbana tiveram o sentido exatamente oposto, isto é, procuraram desmoralizar o subúrbio enquanto lugar das classes subalternas da cidade (FERNANDES, 2011, p. 17)

Em grande parte, é a partir deste novo projeto de cidade que o conceito carioca de subúrbio começa a tomar a forma que apresenta no imaginário carioca nos dias atuais, como uma região desmoralizada, ocupada pela parcela operária do território. Sem haver qualquer elaboração de políticas públicas que amparasse as populações removidas, vale retomar a tese de Walter Benjamin (1985, p.227) onde o progresso se ergue sobre as ruínas dos dominados e é naturalizado por sistemas ideológicos que escrevem e legitimam a história dos vencedores, dos dominadores. De acordo com Fernandes citando Abreu:

Entre outros, Abreu (1987b, p.22-3) conclui que a Reforma Passos inaugurou um processo de distribuição de investimentos públicos injusto, socioespacialmente concentrador em níveis elevadíssimos, uma espécie de ensaio e ponto de partida do modelo e da racionalidade política que comandou a urbanização brasileira no século XX (FERNANDES, 2011, p.58-59)

Por fim, é importante mencionar as políticas públicas, posteriores à gestão de Pereira Passos, que colaboraram para a consumação do conceito desmoralizado de subúrbio. De forma breve, Carlos Sampaio concentrou as obras de sua gestão na continuidade do processo de modernização do centro da cidade, assim como de expansão da zona sul.

Carlos Sampaio – engenheiro, empresário e político – foi um dos maiores protagonistas das reformas urbanas do Rio de Janeiro. Seu nome está intimamente [ligado] às transformações elitistas do espaço urbano em busca de uma cidade segregada em áreas para os diversos usos e classes sociais, como posteriormente veio a sistematizar em plano o urbanista francês Alfred Agache. (FERNANDES, 2011, p. 63)

O Plano Agache foi um plano diretor elaborado pelo professor Albert Agache, à convite do prefeito Prado Júnior em 1927, e pode ser considerado como o passo decisivo para a consolidação do conceito carioca de subúrbio tal como é lido hoje. O plano em questão propôs a modernização do zoneamento das regiões para ocupações específicas, a partir de uma estratégia de saneamento e embelezamento da urbe. Esta estratégia de remodelação urbana se deu apenas dentro do aspecto físico da urbe, não se atendo a questões de cunho social. De acordo com Almeida (2005, p.462) todo modelo de Plano Diretor é intrinsecamente segregador, uma vez “que não prevê a incorporação da totalidade da sociedade que habita aquele espaço geográfico a ser planejado.”. O plano não chegou a ser implementado por completo, primeiramente pela inviabilidade de seus custos para a cidade, e em segundo lugar, por conta da tomada de poder da Revolução de 1930 que passa a rejeitar toda a produção da República Velha.

Paralelamente a isso, devemos considerar também a questão do desenvolvimento do sistema de transporte ferroviário e dos bondes dentro da cidade, afinal, este também é um dos pontos principais que definem o que é subúrbio atualmente. A evolução dos transportes coletivos na cidade do Rio de Janeiro se dá a partir do final do século XIX, onde a implantação das linhas de bonde no centro da cidade colaborou diretamente para a ocupação do território suburbano. Segundo Fernandes (2011, p.100) o crescimento populacional e a consequente ocupação desenfreada do centro da cidade, fez com que surgisse um movimento de “alegre êxodo das camadas médias e altas para seus bucólicos subúrbios que, considerando-se os valores e critérios da época, podiam ser encontrados em quase todos os arredores da cidade”. Neste sentido, a ocupação destes territórios, como Engenho Novo, foi acompanhada pela instalação de linhas de bondes, desnaturalizando a ideia de que o trem está para o subúrbio assim como bonde está para a Zona Sul.

Contudo, as instalações ferroviárias vão ter um papel crucial a partir do século XX, onde associada às remoções realizadas por Pereira Passos, é possível observar uma crescente ocupação da região suburbana pelas classes operárias em torno das principais estações. Com a virada política e econômica da sociedade brasileira e as reformas urbanas, nota-se um grande aumento populacional e a maior presença da indústria nas vias férreas, sobretudo na Estrada De Ferro D. Pedro II. O que interessa aqui é desnaturalizar a ideia de que os subúrbios, como são conhecidos hoje, são formados pelos trens: antes mesmo do conceito contemporâneo de subúrbio existir, estes territórios já eram ocupados por classes médias e altas e, portanto, é a

partir desse fato que começam a se desenvolver os transportes que futuramente irão definir o conceito carioca de subúrbio. Em síntese:

Pelo menos nos últimos quatro decênios do século XIX, as perspectivas da direção da Estrada de Ferro D. Pedro II quanto à ocupação social do subúrbio cumpriram-se razoavelmente, e o que menos poderia caracterizar aquele espaço era a presença de classes populares. Somente ao final deste período é que realmente se desenvolve um processo de abertura do subúrbio ao proletariado” (Abreu, 1987b, p.15). Será a partir desta época, mais precisamente em meio às reformas urbanas do prefeito Pereira Passos – um Haussmann tropical (Benchimol, 1992) – que se detecta a mudança do significado espacial da categoria subúrbio e seu raptó ideológico. De agora em diante, essa categoria deixa de ser usada na representação de todos os espaços circunvizinhos à cidade para se fixar exclusivamente naqueles do norte e do oeste, servidos pela ferrovia. Em termos sociais subúrbio passa a representar o espaço idealizado como lugar do proletariado e das indústrias, simbolizando o ambiente das classes sociais e das atividades rejeitadas pela cidade. (FERNANDES, 2011, p.58)

Este apanhado geral da construção do subúrbio é importante para que se possa entender de que forma a categoria pejorativa que é utilizada hoje se formou: a partir das ideias de progresso, civilização e modernidade, desmoralizou-se uma parcela da população, sobretudo a operária, partindo desse processo de segregação da cidade. É curioso pensar que bairros que outrora foram considerados periféricos, como Copacabana e Botafogo, jamais foram desmoralizados pela classe que os habita, citando Gilberto Velho:

Essa divisão de zona sul, central, norte e suburbana tem forte conteúdo ideológico e subjetivo, [forma] um mapa social onde as pessoas se definem pelo lugar em que moram” (VELHO, 1978, p.39, 80-1 apud FERNANDES, 2011, p.37-8)

Outro conceito que atravessa constantemente o imaginário que envolve as zonas norte, oeste e o conceito de subúrbio é o de favela. Não é possível falar sobre essas regiões sem tocar na questão estrutural da favelização da cidade. As favelas não são um fenômeno urbano exclusivo das regiões citadas uma vez que estão presentes por toda zona metropolitana da cidade do Rio de Janeiro. A historiadora Maria Lais Pereira da Silva (2010, p.161) afirma que o surgimento das favelas, datado do final do século XIX, faz parte do processo de expansão urbana e suburbana. Tanto o subúrbio quanto a favela são territórios que possuem seus significados formados a partir de interesses segregadores que historicamente se cruzam. A socióloga Maria Lais Pereira da Silva afirma:

A disseminação dos núcleos favelizados, especialmente nas primeiras duas décadas do século XX, já se dava “quando o subúrbio deixa de representar todos os espaços circunvizinhos e se fixa no norte e oeste servido pelas ferrovias – como lugar do proletariado” (N. Fernandes, 1996, p.66), portanto nos momentos históricos posteriores à reforma urbana de Pereira Passos. (SILVA, 2010, p.165)

O que pretendo apontar aqui são as aproximações e afastamentos que permeiam a relação do conceito de favela com o imaginário relativo às zonas norte e oeste da cidade. A

grande presença de núcleos de favelas dentro desses zoneamentos reforça ainda mais a tese de que a área geográfica que ocupam em realidade faz parte de um “desejo de controle das massas populares” (FERNANDES, 2015, p.51 apud SILVA, 2010, p.164), ou seja, de uma construção de cidade guiada por uma economia que dita a quais classes pertencem quais espaços. Contudo, apesar de coexistirem territorialmente na região suburbana, o conceito de subúrbio e a favela não devem ser lidos como iguais. Diferentemente das habitações suburbanas que se expandiram nas cercanias das linhas ferroviárias e bondes, o espaço de ocupação das favelas carrega consigo a conotação do marginal, não apenas pela interpretação literal do termo sobre estar à margem, mas por seu lugar de “invasão de terra alheia, pública ou privada, portanto caracterizando uma transgressão a uma das bases do regime, que é o da propriedade”. (SILVA, 2010, p.164). Desta maneira entendo que apesar de ser possível desenhar um sistema de hierarquia entre subúrbio e favela a partir de uma diferenciação que se dá em diferentes níveis, como o modelo de ocupação e a classe econômica que ocupa, é importante que se estabeleça a existência de um fluxo de partilha de significações muito intenso entre os espaços devido ao território simbólico em que coexistem dentro da leitura contemporânea do município.

Considerando a existência de múltiplos mecanismos atuando dentro do processo de construção do imaginário suburbano carioca, qual foi a contribuição da produção de imagens? O processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro foi documentado oficialmente pelo fotógrafo alagoano Augusto Malta, hoje autor de um vasto acervo que está distribuído por diferentes acervos, como o Museu da Imagem e do Som, Instituto Moreira Salles e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Ao pesquisar e analisar o conjunto de sua produção, naturalmente identifica-se uma grande quantidade de fotografias que documentam as reformas e o cotidiano das ruas do Centro da Cidade, uma vez que documentava a reforma urbana empreendida pelo então prefeito Francisco Pereira Passos.

Analisar as fotografias de Malta torna possível visualizar fisicamente às transformações da cidade a partir do registro edifícios, obras e demolições. Considerando o projeto de poder político ao qual se atrelam seus registros, é possível também se pensar sobre a construção do discurso oficial do Estado, que queria ali representar uma nova cidade que se remodelava em direção à modernidade. Mas também é preciso ver as lacunas deixadas, às vezes propositalmente, para trás: ao mesmo tempo em que se registram as mudanças da zona central e da exploração do território que hoje compreende a zona sul, como símbolos do progresso, os cortiços foram fotografados como registro do que era insalubre e deveria deixar de existir. Além disso, pesquisando em sua vasta produção, são raros os registros da

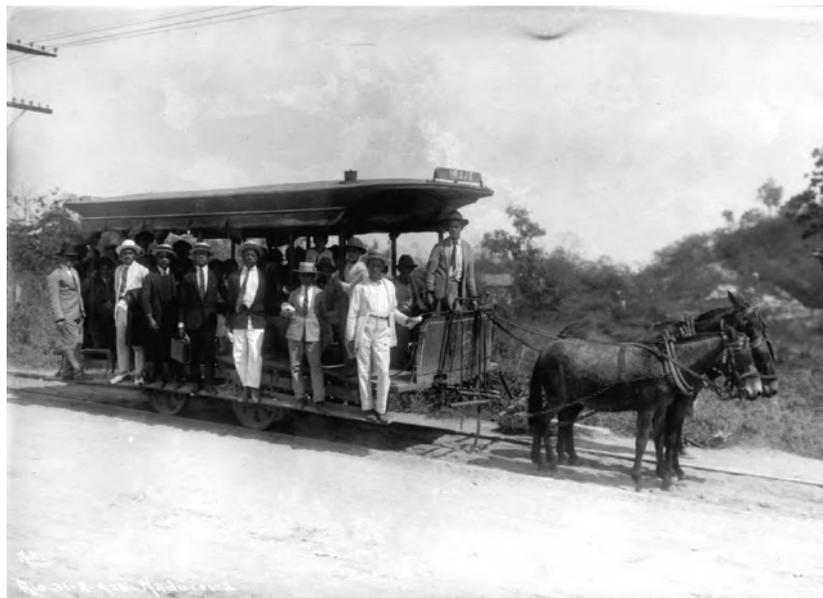
construção da zona suburbana, região que vinha sendo ocupada majoritariamente por habitantes de regiões de remoções por conta da reforma urbana.

Figura 1 Praça Quinze de Novembro



Autor: Augusto Malta, 1907, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Acervo IMS

Figura 2 Bonde Madureira – Irajá



Autor: Augusto Malta, 1926, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Museu Afro Digital

Figura 3 Bonde em Botafogo



Autor: Augusto Malta, 1920, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Acervo IMS

Sendo um dos fotógrafos mais atuantes de seu período, a produção imagética de Augusto Malta corroborou para formação de uma cidade-imagem moderna, condensando assim o ideal progressista do Estado na materialidade. Neste sentido, a produção de imagens que viriam a ilustrar o imaginário carioca, a cidade maravilhosa, desde o começo do desenvolvimento da cidade optou por manter seu recorte voltado para o eixo centro-zona sul. A partir dos anos 40, com a consolidação da imprensa e do fotojornalismo, torna-se possível encontrar um número maior de registros fotográficos da região suburbana. Contudo, estas imagens geralmente são produzidas para denunciar as más condições destes locais, como no periódico *Correio da Manhã*. Falamos aqui brevemente de Augusto Malta por este ter sido o fotógrafo oficialmente designado para construir a imagem de uma nova nação pelas instâncias de poder. Mas de modo semelhante, poderíamos pensar a produção da fotografia de Marc Ferrez e das estereoscopias de Guilherme dos Santos.

Esta pesquisa acerca da constituição do espaço suburbano foi realizada para que então, cientes da forma como fora construído, seja possível pensar sobre seu território a partir de outra lacuna: a de espaços dedicados a prática, difusão e ensino artístico. É partir dessa reflexão que buscarei identificar em que medida o sistema de arte atua dentro da manutenção da lógica segregadora do Rio de Janeiro.

2. ARTE, CIDADE E CLASSE

A discussão posta em pauta no capítulo anterior realizou um levantamento histórico dos processos que levaram a categoria de subúrbio na cidade do Rio de Janeiro ao seu atual caráter desmoralizante, para que agora seja possível pensar sobre a atuação do sistema de arte neste território. Na fronteira simbólica que o discurso hegemônico naturaliza na cidade, é possível perceber que não por acaso, a maior parte dos investimentos, estatais ou privados, estão concentrados dentro do eixo que corta as regiões Sul e Central. Dito isto, o presente capítulo busca atrelar noções acerca do desenvolvimento urbano da região suburbana com a evolução das práticas artísticas dentro da historiografia brasileira, assim como alguns aspectos importantes dentro da história de seu ensino e, por fim, discutir as instâncias de construção de gosto e dos consumidores de arte. Desta maneira, buscaremos tecer uma análise para a questão proposta a partir de diferentes abordagens, usando a relação do sistema de arte dentro do sistema capitalista como fio condutor da incursão teórica a seguir.

O ponto principal desta pesquisa, que é debater as relações entre sistema de arte e o subúrbio carioca, discorre sobre uma constituição de cidade atrelada à modernidade, uma vez que nosso entendimento urbano aqui se distancia muito dos primeiros modelos de organização citadinos, porquanto as cidades brasileiras iniciam o processo de sua estruturação tal qual como conhecemos hoje a partir do século XIX. Destarte, buscamos pensar o desenvolvimento da urbe a partir de suas transformações, sobretudo durante a modernidade industrial, com o desenvolvimento das cidades atrelado à construção de um Estado-Nação e a gradual consolidação do sistema capitalista. O recorte espacial escolhido por esta pesquisa nos permitirá analisar as implicações que se desenrolaram no município do Rio de Janeiro a partir da consolidação do sistema de arte em uma escala nacional, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro se coloca em um lugar de potência política a partir da ocupação de seu território pela corte portuguesa e posteriormente, sua elevação à capital durante o período republicano. Para tanto, após pensar as constituições históricas do subúrbio do Rio de Janeiro, agora será realizada uma segunda digressão temporal, para pensar a forma como o sistema de arte se desenvolveu junto à cidade. O território carioca é berço de importantes movimentos da história do país, sejam eles econômicos, políticos ou culturais. Interessa aqui pensar dentro do âmbito cultural a institucionalização da prática e do ensino artístico, que se inicia a partir da chegada da Missão Artística Francesa, no ano de 1816, e a posterior implantação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.

2.1 – A institucionalização da prática artística

A Missão Artística Francesa surge a partir das negociações de Joachim Lebreton com o então governo monárquico português no início do século XIX a partir da proposição da criação de uma instituição que propagasse o ensino das belas artes no Brasil. Acompanhando os recentes processos de industrialização do país, fica acordado entre o governo monárquico e Lebreton que a criação da então chamada Escola de Artes Ciências e Ofícios deveria se dedicar não somente ao ensino das belas artes, mas também a de atividades ligadas a ofícios mecânicos, onde segundo Taunay (1983, p.14-15 apud WANDERLEY, 2011) “as artes liberais e de luxo deviam ceder o passo às úteis e necessárias à economia interior do país”. Neste sentido, entende-se que a proposta inicial da institucionalização de um ensino artístico se atrelou a uma vontade de progresso industrial no país e, portanto, visava à inclusão da educação popular dentro de seu sistema através da junção entre as belas artes e a produção artesanal e industrial.

Contudo, entre o período de 1816 a 1826, ano em que de fato a Academia foi inaugurada, além da mudança de nome onde passa a se chamar Academia Imperial de Belas Artes, também houve mudanças significativas em suas diretrizes educacionais acompanhadas por instabilidades políticas e econômicas, onde a proposta de um ensino que englobasse a classe trabalhadora é cada vez mais deixado de lado, dando lugar para a ocupação do espaço por uma elite cultural. De acordo com Rafael Cardoso (2001) as mudanças do plano de ensino são erroneamente atribuídas aos franceses responsáveis pelo funcionamento da Academia, sendo na verdade:

Um conflito entre dois projetos políticos para a Academia, mas este se travou entre, de um lado, os franceses protegidos pelo Conde da Barca e, do outro lado, a direção de Henrique José da Silva apoiada no poder de Tomás Antônio de Vilanova Portugal, o qual sucedeu ao cargo de Ministro de Estado de Negócios após a morte de Barca. Segundo Debret, Henrique José foi diretamente responsável pela supressão dos cursos de estereotomia, mecânica e gravura do currículo inicial da Academia, medida assumida por economia, mas defendida com a justificativa teórica mais do que duvidosa de que a instrução simples em desenho preliminar bastava para um país sem cultura artística como o Brasil. Na sua memória sobre os primeiros anos da AIBA, o mesmo Debret lamenta profundamente a derrota do projeto pró-indústria do Conde da Barca, o que levou o ensino da Academia a sucumbir, segundo ele, aos erros e vícios do *ancien régime*. (CARDOSO, 2001)

O restrito espaço reservado para o ensino das artes técnicas foi completamente abandonado na reforma da Escola no ano de 1831. Para que se possa dar continuidade a reflexão proposta, vale lembrar que até o ano de 1855 novas reformas ocorreram em suas diretrizes, acompanhadas por todo o contexto político e econômico global, e impulsionadas por discursos advindos da Europa e Estados Unidos, onde é possível observar um movimento de crescimento da indústria e incentivo ao estudo do desenho industrial. Desta forma, no ano de 1855 a Academia Imperial de Belas Artes baseia-se em um novo estatuto onde, de acordo com o autor Rafael Cardoso, é criada a posição de “aluno-artífice” em distinção ao de “aluno-artista”. Observa-se neste movimento que a premissa de inclusão social do novo estatuto está na verdade calcada em um sistema de diferenciação:

No Brasil, de forma peculiar, a Academia abraçou o princípio do ensino técnico-artístico, elevando-o mesmo à posição de “ponto principal do novo sistema”, conforme anunciou Porto-Alegre no final de 1855. Por outro lado, a divisão entre alunos artífices e artistas reflete um lado problemático do papel reservado para o ensino técnico dentro da Academia. Não resta dúvida de que esta separação tinha por fim manter uma distância entre as duas classes, impedindo que o artífice viesse a trocar a sua condição mais humilde pela situação social potencialmente superior do artista. Nesse sentido, os estatutos já previam a obrigação do aluno de declarar a sua profissão como requisito para o ingresso nas aulas enquanto, ao mesmo tempo, guardavam um silêncio estratégico sobre a possibilidade do aluno artífice frequentar outras aulas que não fossem as de ‘ensino industrial’, ou seja, esta hipótese nem era admitida (CARDOSO, 2001).

Apesar do autor apontar para este sistema como um símbolo da desigualdade social, o considera como inclusivo para o padrão da época quando comparados a conduta das diretrizes acadêmicas europeias, que buscavam impedir o ingresso de alunos formados em desenho técnico. Ainda assim, acreditamos que este seja um ponto de suma importância dentro da gênese dos mecanismos que regem o atual sistema de arte brasileiro, uma vez que reforça a distinção entre produção artística e trabalho, noção esta que corrobora até os dias atuais para a estigmatização do processo de produção artística como ato pertencente às classes privilegiadas.

Seguindo a tese “Arte, Privilégio e Distinção” escrita pelo sociólogo José Carlos Durand, buscarei pensar a estruturação do mercado de arte no país a partir da institucionalização implantada pela Academia que, inevitavelmente, estava atrelada ao desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro. Ao passo em que a Academia se desenvolve, observa-se dentro do contexto socioeconômico a consolidação física e simbólica das classes sociais mais abastadas a partir da prosperidade advinda da economia cafeeira. Com base neste movimento, diversos artistas estrangeiros, sobretudo retratistas, dão início a um movimento de migração para o Brasil onde visualizam rentáveis oportunidades de estabelecer seus trabalhos, o que não

apenas gera uma maior competitividade dentro do mercado de produção brasileiro, como também evidencia que a formação de um mercado consumidor para a produção artística, desde os primórdios de sua existência, é formado por indivíduos provindos da classe burguesa.

É importante lembrar que estas classes também passam por processos de construção do gosto, consequência da crescente facilidade da importação de bens de consumo provindos da Europa e a abertura dos salões de arte para o público, assim como a presença de artistas estrangeiros e os pensionatos de artistas premiados pelos salões da Academia.

É possível dizer que é a partir da institucionalização e consolidação da Academia, bem como os fluxos de trocas simbólicas que estabelece com a importação e exportação de modos de fazer arte, que também é facilitado com a crescente modernização da sociedade, que surgem demandas mercadológicas que, posteriormente, serão força motriz para a criação das primeiras galerias de arte no Rio de Janeiro, com a finalidade de comercializar obras e objetos de produção tanto nacional quanto internacional. Um pouco antes do surgimento desses espaços, deu-se início também a consolidação de museus voltado para guarda e exposição das belas-artes: Museu Nacional de Belas Artes (1937), contando com o acervo da produção da então Escola Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948). Um ponto comum que deve ser observado no surgimento destes espaços é a sua localização no centro da cidade de Rio de Janeiro. Contudo, aqui vale ressaltar que a concretização destes espaços se dá concomitantemente à um modelo de reforma urbana que buscava afastar as classes operárias daquele território. O surgimento desses lugares voltados à difusão e comercialização de arte, sobretudo a partir dos anos 1940, é movido em partes tanto pelo desejo modernista de emancipação da classe artística quanto à visão de empreendedorismo de marchands, tornando mais estreito ainda o laço que liga práticas artísticas ao mercado e capital.

Ao mesmo tempo em que ocorrem transformações no tecido urbano, o movimento artístico segue se modificando também. Seguindo pela historiografia cronológica, vale agora pensar as maneiras em que o projeto modernista pode ter contribuído também para a discussão posta em pauta por esta pesquisa, refletindo sobre as contradições sociais que podemos encontrar em seu seio. Buscarei trazer questões que possam ser relevantes para a discussão em questão ao pensar relações entre arte e classe.

Uma questão sintomática dentro dos processos de modernização de países latino-americanos está ligado ao descompasso entre a proposta de modernidade e os movimentos progressistas dentro das esferas política, econômica e social, ou seja, a partir de uma

incongruência entre a ideologia e a prática. De acordo com o autor Roberto Schwarz em seu texto de 1973 “As ideias fora do lugar”, o processo de modernização do país foi acompanhado por “ideias fora do centro, em relação ao seu uso Europeu”. Desta maneira, é possível pensar as contradições que existem dentro de um projeto de democratização cultural a partir das fissuras que surgem entre modernização e progresso no Brasil.

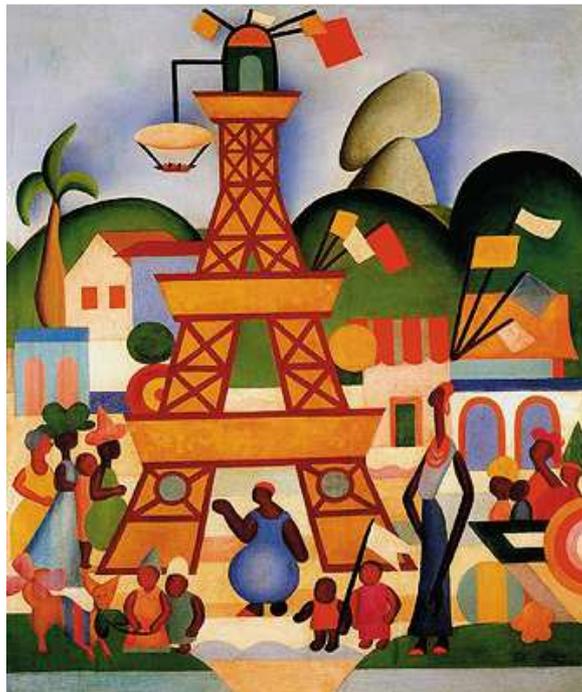
Dentro do contexto das artes plásticas, uma das premissas pelas quais o projeto modernista se lança é a de estabelecimento de um diálogo com a rua e o povo, seja a partir de representações propriamente artísticas ou a partir da implantação de um sistema educativo que visa dialogar com essas práticas. A busca pela remodelação e antropofagização das vanguardas europeias através do resgate de raízes, calcadas em tradições populares, acontece a partir uma linguagem formal diferente da academicista. Para o intelectual brasileiro Aníbal Machado, as artes plásticas no país apresenta uma tradição ligada às classes hegemônicas e eram provindas da Europa, sobretudo por conta da Missão Artística Francesa, onde “nossa arte nasceu, pois, europeia, com a receita francesa e sob o signo funesto do academicismo, enquanto que a do México, para exemplo, procurava as suas raízes dentro do próprio espírito do povo e da terra” (AMARAL, 2003, p.52).

A fala de Aníbal aponta o cerne da problemática que veio a impulsionar o movimento modernista, onde em busca de outros modos de olhar e criar, os artistas deste movimento guiam suas experimentações estéticas em busca de uma identidade nacional. Este período pode ser apontado como um despertar da consciência do papel social do artista, que busca aproximar o lugar do discurso artístico com o popular. A historiadora Aracy Amaral realizou uma riquíssima pesquisa acerca da preocupação social na arte brasileira nos anos 1930 até 1970, pesquisa esta que apresenta pontos muito interessantes para pensar o desenvolvimento do subúrbio carioca em paralelo às artes plásticas.

A primeira questão está ligada a forma como o desenvolvimento econômico do país ocupou seus territórios. De forma sucinta, é possível notar pontos de diferença entre o espaço que as novas vanguardas artísticas encontraram ou não para se desenvolver nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que teve um maior e mais homogêneo desenvolvimento industrial do que a então capital brasileira, cidade símbolo da materialidade do progresso nacional. Desta maneira, ao território carioca se aproximaram instâncias de desenvolvimento muito mais ligadas a uma economia de poder do que fabril, o que naturalmente gerou diferentes configurações de cidade e sociabilidade. Acredito que este seja um fato importante para o maior espaço de ocupação do movimento modernista na cidade de São Paulo do que na do Rio de Janeiro, ainda carregada do academicismo das elites.

Ainda sim, o movimento modernista encontrou chão para florescer em terras cariocas, que teve aspectos de seu cotidiano pintados por artistas como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. É neste caminho de buscar representar o popular como potência de criação de uma identidade nacional, que é possível encontrar o momento de protagonismo do território suburbano dentro do sistema de representações. No ano de 1924, Tarsila pinta a tela “Carnaval em Madureira”, onde através de cores intensas e formas voluptuosas a artista registra uma cena do carnaval de rua no bairro de Madureira; Di Cavalcanti também foi um importante artista dentro do movimento modernista que olhou para o subúrbio como potência de representação de identidades. Contudo, gostaria de demarcar alguns pontos sobre essas produções: em primeiro lugar, mantém-se na estrutura do movimento moderno o protagonismo da intelectualidade pequeno-burguesa brasileira, que salvo poucas exceções, possuíam uma vivência socialmente distante das que buscavam retratar como popular. Neste sentido, parece-me que em casos de obras como as citadas, a produção estética aproxima-se muito mais do estereótipo do exótico/tropical que é “glamourizado” nas vanguardas europeias do que de uma estética realmente nacional e popular.

Figura 4 Carnaval em Madureira



Autor: Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: Acervo Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky

Outra questão sintomática dentro do movimento modernista é que apesar de sua proposta de valorização nacional, o movimento acabou por permanecer em fechado círculo. Uma das razões do distanciamento do movimento da população pode ser diagnosticado a

partir da análise do sistema de difusão dessas obras, que por mais que se carregassem de conteúdos revolucionários, mantinham-se ligados à velha lógica acadêmica de exposições artísticas. Obras que se apropriam da vivência suburbana carioca, região em processo de crescimento desordenado e que é habitada cada vez mais pela massa operária, são expostas em salões e galerias no Centro da Cidade e na Zona Sul do município.

Neste aspecto, Mário de Andrade em 1938 levanta uma questão importante: a proposta de criação de museus-populares. Aracy Amaral explica que nesta proposta, Mário defende que as inovações de reprodutibilidade das imagens são ideais para criação de museus populares em todos os lugares, defendendo a dessacralização da obra-prima e possibilitando o alcance de todos à arte, independente do seu modo de compreensão, propondo que a cultura seja mais importante que a tradição, fruto do sistema de sociabilidade burguês. Mário defende:

...É que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social. Ao mesmo tempo que a tradição do verdadeiro nosso, legítima por ser nós, preserva em nossas sociedades aquelas raízes seculares, sem as quais o homem perde o equilíbrio, fica solto, fica bobamente gratuito - um anarquismo (ANDRADE, 1938 apud AMARAL, 2003, p.105)

É também Mário de Andrade que sintetiza em sua crítica às contradições modernistas, que são indissociáveis das relações de classe envolvidas no processo. Sobre a Semana de 22 afirma que “na verdade, embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez foi sempre a construção a serviço dessa mesma burguesia” (ANDRADE, 1977 apud AMARAL, 2003, p.107).

Desta forma, o movimento modernista acaba por afastar-se da sua premissa inicial de aproximação com a rua, com o popular e repetir aspectos de classe construídos junto com a cidade do Rio de Janeiro durante o período academicista. Se por um lado há o triunfo da autonomia do artista, o projeto modernista, sendo pensado dentro de seu momento histórico, também colabora em certo sentido para a consolidação da contradição entre arte e capital, que por um lado é cada vez mais pensada como sinônimo de distinção, por outro se torna cada vez mais distante das classes trabalhadoras que pouco conseguem absorver sua vivência dentro de suas rotinas de produção.

2.2 – Instâncias de formação do gosto

Observamos até agora a forma como arte e capital se relacionam não apenas entre si, mas com todo desenvolvimento da sociedade moderna, muitas vezes guiado por classes que detém o capital. Sintomático desse processo é a citada expansão de galerias no centro da cidade do Rio de Janeiro após a reforma Pereira Passos, que se dá em um momento onde a configuração urbana da região é reconfigurada para se tornar símbolo de uma sociedade progressista, enquanto seus antigos moradores são removidos e instalados precariamente em outros territórios, e então, invisibilizados da imagem deste processo.

Na atualidade, é possível pensar o fator que dita o modo como os territórios e zoneamentos cariocas serão lidos na lógica urbana como sendo guiado por forças políticas, sociais, culturais e econômicas, que priorizam o investimento de seus recursos em determinadas regiões em detrimento de outras, gerando um movimento de desmoralização do território a partir da debilidade de sua estrutura. Contudo, para que este caráter desmoralizante possa existir, pressupõe-se que esteja inserido dentro de um sistema hierárquico, uma vez que seu valor se dá a partir de mecanismos de diferenciação dentro do enfrentamento com o outro, fazendo com que a forma como a estrutura urbana seja lida se insira dentro de um complexo universo de variáveis que atuam para reforçar julgamentos valorativos dentro da memória coletiva dos indivíduos, ocupando-se de trabalhar as relações entre história e memória para o convencimento da naturalidade do modelo de historicidade hegemônico. É partir da reflexão de pontos importantes acerca da memória coletiva e construção de gostos que buscaremos refletir acerca da atuação do sistema de arte, como um elemento político, econômico, social e cultural, para a perpetuação da lógica segregadora da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, se faz necessário refletir sobre dois fatores: os mecanismos de construção da memória coletiva e sua atuação como força de dominação e opressão, assim como o papel individual dos atores sociais para a perpetuação desse sistema.

Para tratar do primeiro tópico, seguiremos a abordagem de Michel Pollack que trata a construção da memória coletiva a partir de uma visão que busca não lidar com os “fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas” (POLLACK, 1989, p.3), ou seja, a memória coletiva é entendida como uma construção. Neste sentido, surgem dois modelos que se encontram em lugar de disputa: a memória oficial e aquilo que o autor chama de “memórias subterrâneas”, que são narrativas silenciadas e oprimidas dentro da montagem ideológica da historicidade dominante. Há nesse sistema um movimento de

persuasão por parte da “memória oficial” a partir da reinterpretação do passado e sua disseminação através de enquadramentos favoráveis à manutenção privilegiada de seus atores sociais. Há neste processo um movimento de convencimento da naturalidade das estruturas presentes a partir de uma narrativa que oprime e silencia versões do passado que diferem da sua. Neste sentido, vale evocar o sociólogo Pierre Bourdieu que escreve:

Em uma sociedade hierarquizada, não existe espaço para que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as diferenças sociais de um modo deformado (mais ou menos) e, sobretudo, mascarado pelo efeito de naturalização acarretado pela inscrição durável das realidades sociais no mundo físico: diferenças produzidas pela lógica social podem, assim, parecer emergidas da natureza das coisas. (BOURDIEU, 2013, p.134)

Contudo, a história não é estanque, mas sim, movimento. De acordo com Pollack, é a partir dos silêncios, dos não-ditos que seu aporte metodológico busca um resgate das narrativas silenciadas pela “história dos vencedores”, como conceitua Walter Benjamin. Há ainda que se pensar que por mais que memória oficial esteja atrelada a uma imagem que o Estado deseja passar e impor, construção esta que se dá principalmente a partir das relações entre toda a sociedade inclusa no processo, ou seja, a criação de uma narrativa é responsabilidade de agentes sociais. Neste sentido, é necessário um movimento de leitura do espaço físico da cidade como uma materialização do espaço social, onde de acordo com Pierre Bourdieu, “todas as distinções propostas em relação ao espaço físico residem no espaço social reificado” (BOURDIEU, 2013, p.133), sendo este último construído a partir das relações entre indivíduos.

Conforme discutido em capítulo anterior, a categoria de subúrbio no Rio de Janeiro foi construída em direção ao caráter desmoralizante que hoje ocupa no imaginário carioca, em oposição a construção da imagem de “cidade maravilhosa” fortemente conectada aos espaços e paisagens da Zona Sul e Central da cidade. De forma paradoxal, este padrão valorativo pode ser entendido como externo aos indivíduos ao mesmo tempo que construído por eles, tanto no processo histórico de invenção do cenário urbano quanto a partir de discursos que o reforçam e garantem a perpetuação de suas configurações díspares. A partir da premissa weberiana de ser necessário apreender as interações sociais para compreender as formações das estruturas, é possível pensar que as relações de poder entre classes que constitui a lógica urbana são criados por agentes sociais em um contexto de luta pelos significados. De acordo com Bourdieu:

Como o espaço físico é definido pela exterioridade recíproca das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou distinção) das posições que o constituem;

isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais. Os agentes sociais, e também as coisas – do modo como elas são apropriadas pelos agentes, e, portanto, constituídas como propriedades –, situam-se em um lugar do espaço social que pode ser caracterizado por sua posição relativa quanto aos outros lugares (acima, abaixo, entre etc.); e pela distância que o separa deles.” (BOURDIEU, 2013, p.133)

Desta forma, este primeiro momento nos leva a entender que as diferenças sociais objetificadas na configuração urbana através da demarcação de zoneamentos urbanos e a decorrente distribuição de bens e infraestrutura por estes espaços, é a tradução concreta de um sistema de classes que se constrói através da história. A grande questão neste ponto é evidenciar a maneira como este processo ocorre, trazendo à tona um campo de disputas simbólicas e ideológicas pela apropriação do espaço, tendo em vista que uma de suas consequências é um efeito de naturalização dentro da consciência individual (aqui entendido também como memória coletiva) dos agentes sociais. Este processo de demarcação de espaços sociais depende de uma série de variáveis, como econômicas e sociais, porém para que seja possível realizar a análise proposta pelo presente trabalho, ou seja, discutir os padrões de produção e difusão de arte no subúrbio carioca, é necessário pensar estes mecanismos de construção social através da análise do conceito de capital cultural, introduzido pelo sociólogo Pierre Bourdieu.

Dentro da obra *A Distinção* (2007), Bourdieu busca desconstruir a ideia do senso comum que defende que “gosto não se discute”, demonstrando a forma como as práticas culturais e preferências de gosto estão sujeitas ao volume de capital cognitivo acumulado pelos indivíduos. Pensando os processos de produção do consumidor, Bourdieu propõe que a faculdade do julgamento estético é uma força condicionada pelas circunstâncias da existência, pressupondo a necessidade de um tipo de conhecimento específico para o exercício do julgamento, sendo este o capital cultural.

Este conceito se desenvolve de forma complexa dentro das teses de Bourdieu, podendo ser experimentado de três formas distintas, mas que constantemente se inter-relacionam: o institucionalizado, o objetivo e o *habitus*. De forma sucinta, o estado institucionalizado do capital diz respeito a qualificação do indivíduo em nível de títulos educacionais, o que se concretiza na sua vivência escolar e acadêmica. O estado objetivo, existe à medida que se relaciona com o institucionalizado, dizendo respeito a transmissão e apropriação material de bens culturais. Já o conceito de *habitus* é o capital cultural adquirido absorvido pelo o indivíduo, ou seja, se trata do que foi assimilado pelo agente social durante sua vivência e, portanto, seu desenvolvimento vai depender diretamente das condições de vida, posição social e trajetória familiar. Sendo o *habitus* resultante de uma gama de padrões,

tais como educação e família, este conceito pode ser entendido como uma metáfora para objetificação da hierarquização de classes sociais, onde as diferenças não são geradas apenas por questões de renda, mas também por status.

A equação proposta pelo autor não é de fácil resolução, mas conclui que circunstâncias diferentes, geram *habitus* diferentes. Bourdieu entende que o *habitus*, como força estruturante de práticas, atua também como forma de classificar e distinguir indivíduos. Neste sentido, é possível aplicar esta lógica ao contexto de produção do indivíduo como consumidor de bens culturais, entendendo que pessoas que possuem diferentes *habitus* terão hábitos de consumo díspares. Citando Bourdieu:

As diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos estilo de vida) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus*, sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto. (BOURDIEU, 1983, p.82)

Desta forma, Bourdieu entende que a distinção que molda classes sociais não se dá apenas a nível econômico ou social, mas também pelo saber e pelo modo de sua articulação e interpretação adquirido individualmente a partir de experiências pessoais. É por meio da observação dos diferentes resultados práticos dessa equação que são gerados os juízos de gosto e as práticas culturais e então, torna-se possível pensar sobre os modos de dominação cultural existentes na nossa sociedade, como é o caso da relação do gosto dentro do campo da arte, onde para o autor, uma obra de arte só adquire sentido para quem é dotado do código segundo a qual ela é codificada. Neste sentido, o gosto atua como mecanismo de distinção social, afastando ou aproximando os indivíduos.

O estoque cognitivo relacionado ao código necessário para leituras estéticas é produto não apenas da educação familiar ou escolar que um indivíduo acumula, mas a partir também de suas experiências e principalmente do modo como às articula. Somam-se ao conceito de capital cultural os conceitos de capital econômico e social, onde o capital econômico diz respeito à renda e montante de bens de um indivíduo, e o social ao pertencimento a um grupo. É o conjunto de relação destes três conceitos que impulsiona a diferenciação entre grupos de indivíduos e classes sociais. Neste sistema de diferenciação, é possível destacar duas categorias inerentes ao juízo do gosto: o popular (vulgar) e o da elite (erudito). Para Pierre Bourdieu, as concepções de arte “erudita” e “vulgar” são sinônimos da disputa de classes dentro da história, sendo constantemente atualizadas para a manutenção das diferenças sociais a partir da dominação de manifestações. Somar a formação histórica do subúrbio a esta linha

de pensamento sociológico, pode auxiliar no entendimento dos mecanismos que regem o gosto pela arte e sua difusão dentro deste território.

Neste sentido, é possível sintetizar a leitura feita até o momento da seguinte forma: o espaço físico da urbe objetifica os diversos mecanismos do espaço social, onde uma das formas de tornar concretas as formas de desigualdade se dão a partir das facilidades ou dificuldades de apropriação dos bens culturais que os indivíduos experimentam. A detenção de montantes de capitais culturais, econômicos e sociais pode ser vista de forma concreta ao observar os fluxos da cidade. Por este caminho, vale pensar que a alta concentração de bens culturais e dispositivos museológicos nas zonas central e sul da cidade do Rio de Janeiro, situam o sistema de arte como uma forma de distinção dentro da lógica social urbana.

É possível afirmar que 78%⁵ das instituições museológicas do Rio de Janeiro estão concentradas na região central e em bairros da Zona Sul. Dentro do pequeno grupo existente na Zona Norte, é possível afirmar ainda que mais da metade das instituições não têm seu objetivo principal voltado para difusão da arte. Como exemplo, é possível citar o Museu Nacional da UFRJ e o Museu da Vida, voltados principalmente para o estudo de áreas como biologia, arqueologia e antropologia e o Museu da Maré, que funciona como um espaço de vida, memória e resistência a partir de um acervo construído coletivamente por membros da comunidade. A intenção neste momento não é de desmerecer a configuração destes museus, pois se acredita na potência que carregam e na importância que exercem dentro do território como agentes educadores. Porém, o que neste trabalho é discutido é a presença de instituições que tragam o debate para o campo das artes plásticas, como o Galpão Bela Maré e o Museu do Açude – sendo este último de difícil acesso para a população.

Com uma rede de espaços espalhados pelos territórios do subúrbio e da Baixada Fluminense, a rede SESC tem sido um dos poucos aparelhos culturais, entre os públicos ou privados, que tem dedicado algum espaço para atividades que vão além de shows musicais e peças teatrais. Com unidades no Engenho de Dentro, Madureira, Ramos e Tijuca, a rede tem procurado desenvolver oficinas e reservar espaços para exposição e debate de produções plásticas. É possível citar ainda a atuação das Lonas Culturais e das Arenas Cariocas, ambas equipamentos geridos pelo poder Municipal da cidade, mas que pouco ou nada dedicam espaço à exposições, tendo a maior parte de suas programações voltadas para shows musicais

⁵ Levantamento realizado a partir das instituições listadas em: <http://www.museusdorjio.com.br/joomla/images/stories/guiarij/museus-rj2013.pdf>. Esse guia oficial é do ano de 2013 e ainda conta com a Casa Daros, em Botafogo, mas como o espaço não existe mais, não foi contabilizado. Desta forma, ao todo são 35 museus na região do eixo centro/zona sul (78%), 8 (18%) museus na região da zona norte e 2 na zona oeste (4%). Não foram contabilizadas galerias nesta pesquisa.

e espetáculos teatrais, que geralmente tem temática infantil ou de fomento à tradições atreladas à prática suburbana, como é o exemplo do samba.

Desta forma, é notável que o acesso da população a instituições de arte acontece de forma muito restrita, corroborando para o primeiro aspecto que Bourdieu chama atenção em sua tese: a importância da educação familiar dentro do gosto cultural encontra uma de suas variantes a partir do acesso a estes equipamentos. Logo, de que modo será possível que uma criança nascida na região do subúrbio possa ter contato com ambientes que estimulem o desenvolvimento de um patrimônio cognitivo inerente a arte, se para isso sua família, além de gastar dinheiro, necessita se deslocar por no mínimo uma hora dentro da cidade? Vale ponderar acerca da formação cognitiva desta família, que não necessariamente vai demonstrar interesse em questões desse campo e logo, não serão prioridades dentro de seus sistemas particulares de educação familiar.

2.3 – Arte e Trabalho

A hipótese do desinteresse/indiferença pelas artes plásticas dentro do subúrbio surge a partir da experiência empírica de moradora desta região e leva em consideração as relações e experiências traçadas com outros sujeitos dentro deste espaço. Portanto, vale ressaltar que a suposição a ser explorada a seguir não é vista como absolutamente aplicável a todos os indivíduos, uma vez que não acreditamos ser possível aplicar qualquer conceito absoluto dentro de uma temática que envolve uma gama de particularidades próprias do desenvolvimento de cada sujeito. Assim sendo, para iniciar a reflexão acerca da hipótese enunciada buscaremos relacionar os pontos já percorridos sobre a teoria de Pierre Bourdieu com as relações entre institucionalização da arte e do capital. Para isso, optou-se realizar uma análise apoiada em estudos de estética marxista, para que assim seja possível pensar as relações da população com a arte dentro do sistema econômico capitalista.

A razão desta escolha de caminho argumentativo se dá por conta das relações que Karl Marx traça entre trabalho, alienação e arte, a partir de seu trabalho *Manuscritos Econômicos Filosóficos* (1844). Nestes escritos, Marx aponta para a existência de uma relação entre o trabalho e o fazer artístico que reside em sua natureza criadora comum. O trabalho, em sua definição ontológica, é descrito por Marx como força humanizadora do homem, uma vez que é a partir do seu desenvolvimento que se criam meios para a satisfação de suas necessidades, ou seja, relaciona a produção material do trabalho com a produção de meios de vida. Neste

sentido, é a partir da evolução do trabalho que o homem se torna ser livre e criador e exterioriza e objetifica sua subjetividade no mundo. É a partir do momento em que homem cria meios materiais para suprir suas necessidades de sobrevivência imediatas que desenvolve seus sentidos, se tornando ser social a partir da objetivação da natureza:

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou por tudo que se queira. Mas, eles próprios começam a se distinguir dos animais tão logo começam a produzir seus meios de vida. (MARX e ENGELS, 2007, p.42)

Para Marx, o trabalho é a constante construção de si mesmo e do coletivo, uma vez que é com a criação de meios para o suprimento das necessidades imediatas a partir de sua produção material que o homem gradativamente acaba criando novas necessidades e, conseqüentemente, novas formas de supri-las. É dentro do “progresso” deste movimento que Marx situa o surgimento da necessidade estética. De acordo com Adolfo Sánchez Vázquez:

Como ser natural humano, o homem continua vivendo sob o império da necessidade; mais precisamente, quanto mais humano, torna-se mais necessitado, isto é, mais amplia o círculo de suas necessidades humanas. Podem ser necessidades naturais humanizadas (a fome, o sexo, etc.) quando o instintivo ganha uma forma humana, ou podem ser necessidades novas, criadas pelo próprio homem, no curso de seu desenvolvimento social, como, por exemplo, a necessidade estética. (VÁZQUEZ, 1968, p.66)

Neste sentido, é possível colocar a produção estética como fruto de um desenvolvimento progressivo das habilidades do homem e de seu domínio sob a natureza, onde os sentidos humanos são vistos para além de suas constituições biológicas, mas como elementos desenvolvidos e humanizados a partir do trabalho, sendo a vontade estética entendida como um tipo de produção intrínseca ao desenvolvimento do homem. O que Marx aponta nos Manuscritos de 1844 é que uma vez que o trabalho é submetido às leis de produção capitalistas, tem seu sentido ontológico invertido, uma vez que ao exigir produções em larga escala para acumulação de capital o trabalhador distancia-se de sua função criadora, ou seja, o trabalhador transfere suas potencialidades criadoras para o capitalista e transforma sua força de trabalho em mercadoria.

Esta configuração alienante do trabalho representa uma perda da capacidade de identificação do trabalhador com seu produto e, portanto, com a sua atividade criadora. Esse deslocamento de sentido cria espaço para que o mundo dos objetos se torne superior ao mundo interior do homem. Neste sentido, Marx aponta que:

(O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos têm para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o trabalho, mais imponente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador). (MARX, 2010, p.82)

O que interessa neste momento é pensar o subúrbio do Rio de Janeiro como um espaço de sociabilidade construído sobretudo a partir de uma ocupação operária. A partir do estudo do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal ⁶ composto pelos indicadores de renda, educação e longevidade, torna-se concreto o argumento apresentado de que há uma região contemplada pelo eixo centro-zona sul que concentra os maiores índices de IDMH, ocupando oito das dez primeiras posições do ranking⁷. Neste sentido, busco aqui situar o território suburbano como lugar da grande massa operária dentro do município do Rio de Janeiro, tanto a partir de sua formação como no demonstrativo contemporâneo de sua configuração econômica. Desta maneira, a hipótese da indiferença/desinteresse dentro da região é vista a partir das relações expostas por Marx, onde o trabalhador alienado afasta-se cada vez mais de um desenvolvimento pleno de suas necessidades e sentidos, de acordo com Vázquez:

O trabalho em sua origem é uma atividade livre; o homem só pode produzir quando se liberta da necessidade física, mas agora o trabalho se lhe impõe como algo exterior do qual não pode escapar, dado que é o único meio de que dispõe para assegurar sua subsistência física (VÁZQUEZ, 1968, p.91)

O modo de produção capitalista resulta em cerceamento das experiências de liberdade e criação do homem. Afastar o homem de sua própria humanidade é, conseqüentemente, afastá-lo de suas necessidades estéticas. Há uma lógica incutida em sua sociabilidade que, fruto do mesmo discurso que ordena materialmente as cidades, aproxima-se de uma filosofia kantiana ao passo em que se afasta de Marx: a partir do princípio do desinteresse do belo colocado por Kant, a arte é colocada em um lugar cada vez mais distante daquilo que é considerado necessário ao homem, assim como é entendida pelo filósofo como uma atividade criadora livre ao passo em que o trabalho seria uma atividade forçada pelas necessidades, reforçando a dicotomia entre arte e trabalho⁸. Neste sentido, o que se busca apontar é que a

⁶ Dados retirados do Armazém de Dados (IPP), 2010. Dados básicos gerados por IBGE e cálculos gerados por convênio IPP/Iuperj/IPEA e FJP-MG.

⁷ De acordo com a pesquisa citada, os dez maiores IDMH em ordem: Gávea, Leblon, Jardim Guanabara, Ipanema, Lagoa, Flamengo, Humaitá, Joá/Barra da Tijuca, Laranjeiras e Jardim Botânico.

⁸ VÁZQUEZ, 1968, p.206.

relação da população suburbana com a produção de artes plásticas é entrecortada por um discurso ideológico que a limita e direciona.

3. CENTRO CULTURAL PHÁBRIKA

Buscando tornar concreta a argumentação traçada até o momento e exaltar de fluxos de resistência ao discurso apresentado, esse capítulo terá sua estrutura baseada no estudo de caso do Centro Cultural Phábrika de Arthes. Para tanto, foi realizada uma entrevista em fevereiro de 2019 com Mauro Barros e Leize Alves, gestores do centro cultural localizado no distrito industrial de Fazenda Botafogo, em Coelho Neto na Zona Norte do Rio de Janeiro.

3.1 – O Território

O município do Rio de Janeiro conta com cinco distritos industriais, sendo apenas um deles localizado na zona norte: o de Fazenda Botafogo. Localizado próximo a importantes vias como a Avenida Brasil e a estação da linha 2 do metrô Acari/Fazenda Botafogo, o distrito foi implantado em 1976 a partir do convênio entre a Companhia Estadual de Habitação do Rio de Janeiro (CEHAB), proprietária do terreno, e a Companhia de Desenvolvimento Industrial (CEDIN). De acordo com Damas (2008), o projeto criado a partir do convênio destas duas companhias visava criar uma espécie de “distrito sócio integrado, pois projetava não somente ser o local do trabalho e da moradia, assim como da diversão familiar e da integração social.”⁹. Neste sentido, o projeto visava além de integrar as ofertas de espaços para atividade industrial e de residências para o operariado das fábricas que ali se instalaram, também foram pensados lotes para ocupação de escolas e espaços de lazer¹⁰.

Um dos espaços criados dentro do escopo social do projeto do distrito foi o Centro Social Urbano (CSU), localizado na Rua Capitão Tarcísio Bueno, s/n. Vinculado à fundação Leão XIII, o espaço foi inaugurado por volta do ano de 1980, em parceria com a Fundação Roberto Marinho. O projeto social vinculado ao prédio em questão trouxe grande impacto para população local ao oferecer gratuitamente oficinas esportivas e serviços de assistência à saúde. Em entrevista com Mauro Barros, o gestor do Centro Cultural Phábrika conta que apesar do caráter assistencialista que guia esse tipo de ação, este foi um projeto importante para o desenvolvimento do território, contudo, por volta de 1986, o projeto dos Centros

⁹ DAMAS, 2008, p.85.

¹⁰ Ibidem.

Sociais Urbanos começam a decair devido a sua vinculação direta com a Fundação Leão XIII e a conseqüente instabilidade inerente à aparelhagens guiadas por interesses políticos.

Criado no distrito industrial de Fazenda Botafogo, Mauro relata que, após passar dez anos afastados do território, no ano de 2016 encontra o prédio antes vinculado ao CSU em estado de completo abandono. Como jornalista, Mauro entra no prédio para fotografar o espaço e suas condições com a intenção de desenvolver uma denúncia com o material coletado. Contudo, foi durante esse processo que surgiu a ideia de ocupar o espaço e instalar ali o Centro Cultural Phábrika de Arthes. Contando com o auxílio de diversos jovens do território, um mutirão de limpeza é realizado no local para que então fosse possível começar a pensar e transformar os espaços disponíveis no prédio em áreas funcionais do centro cultural.

Figura 5 Reforma no CSU



Fonte: Mauro Barros

Hoje o Centro Cultural Phábrika de Arthes conta com anfiteatro, sala para exibição de filmes, sala para oficina de dança, espaço para práticas esportivas e uma área reservada para exposições de artes plásticas. Dentro deste último espaço, que por vezes se expande e ocupa a área aberta do local, já foram abrigadas cerca de 10 exposições de artistas contemporâneos e foram oferecidos cursos gratuitos de história da arte. É um espaço que, além de fruto de um movimento de ocupação, funciona de forma colaborativa, não contando com apoios financeiros provenientes de políticas públicas, considerando a deficiência na gestão pública de editais para a área da cultura no. Mauro relata que o espaço é gerido e cuidado a partir de uma rede colaborativa que agrega estudantes, membros do território, sua família e os parceiros das

Lonas Culturais, que apesar de equipamentos da rede municipal do Rio de Janeiro, colaboram de forma autônoma e não oficializada em processos burocráticos.

A vontade de materializar um projeto como a Phábrika para o fomento de difusão de artes plásticas em um território suburbano surge a partir da vivência de Mauro e sua esposa Leize. Ele aponta que realizou um diagnóstico de que quem mais fomenta arte nos territórios periféricos acabam sendo as Igrejas, e, portanto, muitas vezes o primeiro contato das crianças da periferia com a arte acaba sendo dentro de instituições religiosas, o que para Barros vem a impregnar essa relação com uma carga ideológica já preestabelecida pela religião. Neste sentido, vale ressaltar que a maior parte das atividades artísticas desenvolvidas por essas instituições engloba muito mais atividades ligadas a dança, teatro e música do que as artes plásticas. E Mauro, como fotógrafo, afirma sempre ter se colocado na luta em nome da difusão das deste último tipo de produção em territórios periféricos:

Mauro: Isso aí é um sonho antigo mesmo né, de ter galerias e que essas galerias tivessem um diálogo com os valores do território. Você sempre vai encontrar um artista pra fazer exposição autoral, de artistas de território. Quando eu falo de ampliação de capital cultural no território eu falo exatamente de muitas crianças que tão dentro da escola, mas que nunca tiveram contato com artes plásticas... (LEONARDO, 2019, s/p)

Quando discursa sobre capital cultural, Mauro logo frisa que por mais que esteja utilizando termos de cunho acadêmico, a conduta da Phábrika é se afastar desse modelo na medida em que busca fazer um movimento que transporte as teorias para o plano da aplicação real, da realização, do fazer. Tecendo uma crítica também ao modelo de ensino das escolas, sobretudo as da rede pública que são as que atendem a maior parte da população suburbana, o gestor do centro cultural aponta para a negligência existente dentro de seus currículos no que tange a prática do ensino artístico. Falando sobre as instâncias de detenção do capital cultural por uma pequena parcela que exclui as demais classes:

Mauro: A questão dessa exclusão é que ela é aceita, sempre foi muito aceita pelo jovem que entra até mesmo numa faculdade pra estudar, pra cursar artes e tudo mais. Já vem da família. O que a gente mais escuta dessa galera que tem passado por aqui depois que a gente se aproximou ainda mais da galera da Escola de Belas Artes, o que mais se escuta aqui é que quando falo que vou trazer artes é: vai fazer artes e viver de quê? vai trabalhar com o quê? Essa loucura que a gente leva na brincadeira... É senso comum ironizar essa questão que é muito grave, que é muito séria, mas hoje a gente tem encontrado algumas pessoas que estão utilizando mais o espaço. (LEONARDO, 2019, s/p)

O desejo colocado pelo gestor do Centro Cultural Phábrika de Arthes é que o espaço expositivo seja visto como “qualquer outra galera por aí”, seja a dos grandes centros culturais do Centro da Cidade ou as renomadas galerias da Zona Sul. Que independente de em qual

região esteja localizada, a galeria da Phábrika possa vista “em pé de igualdade, e não como uma coisa exótica”.

3.2 – Modos de Ser e Fazer

O Centro Cultural Phábrika funciona de forma completamente autônoma a partir de uma autogestão coletiva e colaborativa. Ou seja, não conta com qualquer aporte financeiro do estado ou município e todo o trabalho realizado no espaço é realizado de forma voluntária, não havendo retorno financeiro para os realizadores. Não podendo contar com movimentação de dinheiro, os gestores do espaço buscam modos alternativos de sustentação a partir da proposta de trocas entre parceiros. Para além de pessoas físicas, em sua rede de colaboradores há as Lonas Culturais Terra e João Bosco, em Guadalupe e Vista Alegre respectivamente, e a Arena Carioca Jovelina Pérola Negra na Pavuna. Tanto as Lonas quanto a Arena são equipamentos vinculados à gestão da Secretaria Municipal de Cultura, assim como a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O surgimento das lonas culturais tal como se configuram atualmente se deu no ano de 1993 a partir do reaproveitamento das lonas utilizadas em centros de debate na conferência Rio ECO’92. Com o aval do então prefeito César Maia, a primeira lona foi doada para unidade de Campo Grande, antigo Teatro de Arena Elza Osborne¹¹, dando início à criação de uma rede de equipamentos que atualmente ocupa 10 bairros do subúrbio carioca. Já o projeto das Arenas Cariocas é proveniente da gestão do prefeito Eduardo Paes, existindo quatro arenas e três “areninhas” nas zonas Norte e Oeste. Ambos os modelos de equipamento foram criados sob o pretexto da democratização do acesso à cultura. Contudo, vale ressaltar aqui que a programação destes espaços apresenta diversos projetos culturais voltados para música, teatro, dança, audiovisual e gastronomia, havendo pouco ou nenhum espaço reservado para o fomento às artes plásticas. Barros relata em entrevista que apesar de considerar as Lonas Culturais como os equipamentos que mais colaboraram para o desenvolvimento a cultura em território suburbano, estes encontram-se em estado de abandono. Apesar da incorporação das Arenas à rede de Lonas, há uma disparidade relativamente grande de orçamento disponível e infraestrutura entre estes equipamentos, onde o orçamento das Lonas Culturais se mantém sem reajustes há dez anos, enquanto as Arenas seguem se modernizando.

¹¹ <http://www.lonacultural.com.br/site/historia.asp>

Ainda que sob estas condições, apoio que estes espaços dão ao Centro Cultural Phábrika se dá de forma não-oficial, ou seja, não conta com o auxílio do município. Contudo, o que pode ser observado é um movimento de coletividade que surge a partir do diagnóstico da necessidade de ação por parte de agentes locais de territórios suburbanos, que na luta pelo direito à cidade, articulam-se de forma independente.

Durante a entrevista Mauro teceu algumas críticas às relações existentes entre poder público e o sistema de arte, já que a forma como se configura atualmente, engloba diversas ações de investimentos privados. Para o realizador da Phábrika os entrelaçamentos dessa relação constroem um discurso que é reproduzido pelos jovens artistas dos territórios suburbanos: o entendimento de que para se conseguir lucrar e, portanto, sobreviver financeiramente, se faz necessário migrar suas produções para o eixo centro-zona sul do município. Foi dentro desta lógica que afirma já ter ouvido diversas vezes a pergunta de porque ensinar artes se os jovens poderiam ter um curso profissionalizante?

A reprodução desse discurso pode ser lida a partir de situações contadas por Mauro sobre sua experiência, como gestor do espaço, ao lidar com figuras envolvidas na esfera política. Mauro conta que, certa vez, ao receber visita de um candidato a governador, foi questionado por ele sobre a possibilidade de administrar cursos profissionalizantes de pintor, eletricitista, etc. no espaço ocupado pelo centro cultura. Barros conta também que já foi questionado se o fomento da arte é “*realmente o que o território precisa*”.

É possível perceber nas duas situações narradas por Mauro que existe um discurso que foi construído para reduzir as possibilidades de atuação dos personagens de territórios suburbanos, criando-se um juízo de valor que coloca tarefas operárias como mais cabíveis a jovens periféricos/suburbanos em detrimento de trabalhos voltados para o campo da arte – sobretudo as artes plásticas. Neste ponto, é importante identificar a contradição que este tipo de discurso implica sob a *práxis*: como se desenvolve o interesse pelo campo da arte em territórios que não oferecem fácil acesso a esta linguagem? De forma simplificada, a falta de oferta de repertórios de que se relacionem com artes plásticas justifica-se no discurso hegemônico a partir da falta de demanda dos territórios. Contudo, é na inversão desta lógica que se expõe a incoerência: como esperar que os indivíduos procurem por arte quando não há ofertas para que um repertório artístico se desenvolva?

Ainda pensando a partir das contradições entre oferta e demanda no campo das artes plásticas dentro do território suburbano, é possível observar os obstáculos que surgem a partir da iniciativa de modificação da atual lógica. Para além dos desafios financeiros, existe aqui

um ponto crucial: de que forma criar um vínculo com o território, antes mesmo de demandas, quando a relação entre sujeito e arte necessita de camadas cognitivas para sua fluidez? Neste sentido, se faz necessário pensar estratégias de ação para que se possa construir, desenvolver e aprofundar relações estéticas.

Neste último momento serão discutidas as estratégias de ação do Centro Cultural Phábrika para a aproximação do público não apenas com o espaço, mas com a produção artística realizada e exposta. Neste sentido, é importante dar início a esta discussão apontando que a concretização do Centro Cultural Phábrika de Arthes enquanto equipamento cultural gerido de forma autônoma, desde o seu princípio só foi viabilizada a partir de um movimento de coletividade. Mauro relatou que todo o processo de recuperação do espaço físico ocupado se deu a partir de um mutirão de limpeza e reorganização que contou com o apoio de um grupo de jovens do território. Mauro ainda conta que uma vez organizado o espaço, foi este mesmo grupo que realizou cerca de dezoito edições de roda cultural, convidando diversos artistas da cena musical de hip-hop do Rio de Janeiro, sobretudo da Zona Norte.

Outro ponto interessante de pensar é que no começo de sua ocupação, o Centro Cultural Phábrika abriu as portas para realização de eventos musicais de caráter festivo, os famosos “*pagofunks*” suburbanos. Ocupado por um modelo de evento bastante difundido e frequentado na região, o espaço acabava sempre lotado. Contudo, Mauro e Leize relatam que apesar de considerarem essa uma estratégia de aproximação dos moradores do bairro com o espaço, no atual momento, mais de dois anos após a inauguração oficial do centro cultural, este tipo de proposta não é mais realizado. Neste sentido, Leize aponta que para além dos prejuízos físicos que eram causados ao espaço, a proposta do Centro Cultural Phábrika é a de oferecer novos modelos de práticas artísticas - importante aqui ressaltar que o que Mauro e Leize buscam nesta fala não é aplicar um juízo de valor ao tipo de evento, mas apontar para a importância da oferta de maneiras outras de se ver as possibilidades da produção cultural.

Apesar da multiplicidade de expressões artísticas que o espaço busca fomentar, como o teatro e a música, a ação que traz a Phábrika para esta tese está no lugar de sua atuação para o fomento das artes plásticas com uma galeria de exposições e a oferta de cursos voltados para o ensino da história da arte. Durante seu tempo de funcionamento, foram realizadas por volta de 10 exposições de arte contemporânea, como o Atelier Sanitário e A Título de Precário, ambas com curadoria de Thiago Fernandes e Bruna Costa, historiadores da arte e suburbanos vinculados à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem sido grande parceira do Centro Cultural Phábrika a partir de uma iniciativa do próprio

corpo discente, formado hoje por estudantes de diversas classes sociais. Este movimento de democratização do acesso à academia aqui pode ser visto como força motora para a democratização da própria difusão das artes plásticas em territórios não inclusos no eixo centro-zona sul, que detém a dominação espacial do circuito artístico carioca.

Figura 6 Entrada da galeria de artes reformada



Fonte: Mauro Barros

Durante a entrevista com os gestores do espaço, ao debatermos estratégias de atuação, ficou bastante claro o movimento que tomam de criar relações, sobretudo com as crianças da localidade. Leize relatou que certa vez uma van escolar enguiçou na porta do Centro Cultural e ali viu uma oportunidade de acolher o grupo de crianças de guiá-los pela exposição em cartaz: *Atelier Sanitário*. Esta exposição, ocorrida em agosto de 2018, trouxe a proposta de diálogo entre dois lugares de produção na cidade do Rio de Janeiro, levando as obras de Daniel Murgel e Leandro Barboza não apenas para a ocupação do espaço na Zona Norte, mas contava com obras que exploravam a relação do trabalho desses artistas com as questões espaciais de difusão do sistema de artes, sobretudo a partir da ação do próprio Centro Cultural. Leize contou que durante essa visita inesperada com as crianças, pode perceber o encantamento e a percepção de algumas delas sobre a potência ali existente: uma das crianças, após a visita guiada, se prontificou a repetir o processo com uma nova visitante que chegava ao local, alegando que *“já aprendi, já sei tudo, posso fazer a visita com ela”*. Neste sentido, os gestores têm buscado traçar parcerias com instituições de ensino locais, sejam elas públicas ou particulares, com o intuito de fomentar cada vez mais o contato de crianças com modos de fazer artístico, construindo, pouco a pouco, importantes relações sociais e estéticas.

Foi também no espaço da Phábrica que se realizou em junho de 2018 um curso de História da Arte completamente gratuito, ministrado por graduandos do curso dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O curso teve a duração de dois sábados do mês e contou com seis palestras: "Quem tem medo de Arte Moderna?" por Bruna Costa; "Arte e instituição" por Daniele Machado; "Intervenção urbana e ações coletivas" por Thiago Fernandes; "Fazer junto: experiências coletivas" por Priscila Medeiros; "Arte, antropologia e patrimônio" por Carolina Rodrigues e "Gravura em foco no Brasil: figurativos e abstratos" por João Paulo Ovídio.

Realizadas de forma voluntária, mais uma vez o Centro Cultural pode contar com a potência coletiva daqueles que têm vontade em transformar a realidade sociocultural e promover o direito à arte dentro da cidade. Mauro comenta que, apesar de estar sempre buscando se afastar de linguagens acadêmicas, considera de suma importância que estes modelos de ensino estejam disponíveis, pois é só a partir do primeiro contato com discursos guiados pela hegemonia elitista e eurocêntrica do ensino das artes, se torna possível tomar o próximo passo: desconstruir e ressignificar. Desta forma, o que se pode notar neste modelo de ação é um movimento que visa a construção gradativa de um estoque cognitivo que permita o público, sobretudo as crianças do território, a criar um canal livre de comunicação com as linguagens artísticas, para que então possam tomá-lo para si e, a partir disso, retomar um direito que foi roubado às populações periféricas. É deste discurso que também surge o projeto de Mauro de espalhar cartazes com a frase "Arthes, você nem sabe que precisa" pelo território. De acordo com ele, o direito à arte foi tão usurpado da população pelo atual modelo mercadológico capitalista e elitista de gestão, que as pessoas sequer sabem que esse contato é uma possibilidade.

Figura 7 Marcos Chaves realizando instalação para a exposição "A Título do Precário"



Fonte: Mauro Barros

Contudo, apesar da sempre atenta gestão e elaboração de estratégias e projetos para o espaço, torna-se cada vez mais difícil sustentá-las: sem qualquer ajuda financeira, todas as atividades anteriormente citadas só foram possíveis através da colaboração voluntária de indivíduos que compartilham da mesma ideologia que os idealizadores do espaço. Porém, o próprio Mauro afirma que entende a necessidade de sobrevivência a partir de ganhos financeiros, então as limitações de suas estratégias devido a impossibilidade de remuneração dos profissionais que ali atuam.

Ao serem questionados sobre a presença da comunidade local nas exposições, Leize e Mauro afirmam que o número do público caiu consideravelmente após o fim de eventos de produções recorrentes na região, os já citados *pagofunks*. Mas ambos entendem que o processo de estabelecer e criar relações se dá a passos lentos, uma vez que é um trabalho que deve se estabelecer a partir da criação de novas formas de se pensar possibilidades. Um dos passos importantes que vêm sendo tomados nessa direção é a abertura de um maior fluxo com residentes de outros territórios, sejam eles da zona norte ou zona sul; são artistas, estudantes e docentes que também movidos pelo desejo de democratização ao acesso à arte, deslocam-se com alguma frequência para ocupar e criar dentro espaço oferecido pelo Centro Cultural Phábrika. Sobre este assunto, Mauro brinca dizendo que hoje é muito fácil reconhecer quem caminha pelas ruas de Fazenda Botafogo em direção ao centro cultural, pois são claramente pessoas que fogem ao padrão estabelecido pelo espaço.

CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou pensar, partindo de minha experiência como estudante de História da Arte e suburbana, a forma como o mercado de arte se coloca como elemento da luta de classes e direito à cidade na região metropolitana do Rio de Janeiro. A partir de um levantamento histórico da construção do espaço suburbano e, portanto, da ideologia que o guiou, buscamos pensar que o formato de “cidade partida” que alguns teóricos identificam nada mais é do que a edificação de um projeto de poder segregador, que através da detenção do conhecimento, busca manter-se como força hegemônica dentro da lógica que guia a organização da urbe.

Este processo construiu, e ainda constrói imaginários que sequer sonham que possuem direitos a necessidades para além da sua sobrevivência: explorados pela lógica capitalista, a maior parte da população suburbana é diariamente usurpada de necessidades que as tornam mais humanas, no sentido apontado por Marx, e por muitas vezes chegam a rejeitá-las uma vez que não cabem no escopo de satisfação de suas necessidades imediatas.

Reconhecer a construção desse imaginário é também buscar maneiras de resistir, desconstruir e retomar o direito que nos foi tomado. É a partir desta premissa que busquei dentro da atuação do Centro Cultural Phábrika, demonstrar como ações coletivas são extremamente potentes para a criação de novas relações. Entende-se neste processo que tal criação não pode se dar de hora para outra, é preciso construir passo a passo um novo imaginário. Este processo de construção vai de encontro a diversos obstáculos, desde os financeiros e burocráticos até a quebra de preconceitos e paradigmas que, por vezes, são automaticamente reproduzidos pela própria população local.

Esta pesquisa não busca um fim em si mesma, não procuro aqui apresentar respostas e soluções concretas e efetivas para a problemática apresentada. Mas ao contrário, o que visio é fomentar o aprofundamento da discussão através de uma rede de pensamentos que buscam tanto as raízes quanto os frutos da problemática, para que então, seja possível a elaboração coletiva de novas estratégias de ação e resistência dentro do campo da arte. O que busquei fazer aqui foi atrelar os silêncios da história da arte como uma ciência capaz de pensar o desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Para mim, todo modo de fazer arte é em si um ato político. Por mais que esta pesquisa não venha a apresentar imagens, tecer análises iconográficas ou formalistas a partir de determinados objetos ou artistas, como é comumente esperado dentro de dissertações deste

campo, o que busco é levar a discussão a partir da história da arte para dentro do debate acerca da dinâmica de classes e de construção da sociedade. Melhor dizendo, o que busco aqui é explorar as potências do estudo da história da arte como uma força de transformação e resistência prática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, D. V. . Plano Agache: A Cidade do Rio de Janeiro como palco do 1º Plano Diretor do País e a Consolidação do Urbanismo no Brasil. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005, São Paulo. Anais do X EGAL. São Paulo: EDUSP, 2005.
- AMARAL, Aracy. Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003, 3ª ed.
- BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Gostos de classe e estilos de vida. In ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. A distinção: crítica social do julgamento, São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. Estudos Avançados, v. 27, n. 79, p. 133-144, 1 jan. 2013.
- CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>.
- DAMAS, Eduardo Tavares. DISTRITOS INDUSTRIAIS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: Gênese e desenvolvimento no bojo do espaço industrial carioca. Programa de Pós Graduação em Geografia. Universidade Federal Fluminense. Dissertação de Mestrado. Niterói, 2008.
- EL-KAREH, A. C. . Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES, Nelson da Nóbrega (Org.). 150 anos de subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Lamparina; Rio de Janeiro: EdUFF. p. 19-56.
- FERNANDES, Nélson da Nóbrega. O rapto ideológico da categoria subúrbio. Rio de Janeiro 1858|1945. Rio de Janeiro: Apicuri,

LEFEBVRE, Henri. O Direito à Cidade. Tradução: Rubens Eduardo Farias.. São Paulo: Centauro, 2001.

LEONARDO, Beatriz. Entrevista com Mauro Barros e Leize Alves. Rio de Janeiro, fevereiro de 2019. Documento sonoro. Arquivo Beatriz Nunes.

MARX, Karl. Manuscritos Econômico-filosóficos. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl e ENGELS, Friederich. A Ideologia Alemã. Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

OLIVEIRA, Marcio Piñon de. e FERNANDES, Nélson da Nóbrega . Nélson da Nóbrega (orgs.), 150 anos de subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, EDUFF, 2010.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p-3-15.

SILVA, Jailson de Souza. *Adeus “Cidade Partida”* Disponível em:

<http://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2013/06/Adeus-Cidade-Partida_Por-Jailson-de-Souza-e-Silva.pdf>

SILVA, Jailson de Souza. Carta para Zuenir Ventura. In: SILVA, Jailson de Souza. BARBOSA, Jorge Luiz. FAUSTINI, Marcus Vinícius. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SILVA, Maria Lais Pereira da. A Favela e o Subúrbio: associações e dissociações na expansão suburbana da favela. In: Márcio Piñon de Oliveira; Nelson da Nóbrega Fernandes. (Org.). 150 Anos de Subúrbio Carioca. 1ed. Rio de Janeiro; Niterói: Lamparina Editora; Editora da UFF, 2010, v. , p. 161-186.

SOTO, W. H. G. . Subúrbio, periferia e vida cotidiana.. Estudos Sociedade e Agricultura (UFRJ), v. 16, p. 109-131, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor, as Batatas. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, abr./jun. 2011b. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm>. Acesso em: 03 de março de 2018.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. As Idéias Estéticas de Marx. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VENTURA, Zuenir. Cidade partida. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

APÊNDICE A

Transcrição de documento sonoro gravado durante entrevista semiestruturada realizada por Beatriz Leonardo com Mauro Barros e Leize Alves em fevereiro de 2019 nas instalações do Centro Cultural Phábrika.

Mauro - Parece aquela coisa do mundo das ideias, do senso comum mesmo, de um sentimento que vai aflorando em alguns lugares e o Centro Cultural Phábrika de Arthes surgiu há dois anos e meio em junho de 2016, mas a Phábrika já existe há pouco mais de 10 anos e surge com a ideia da Leize de dar oficinas de teatro, porque ela sempre lidou com teatro e artes a vida inteira. A gente sempre esteve muito envolvido desde a infância com a questão da arte e música, desde os anos 80.

Mas quando eu falo dessa questão do mundo das ideias, de um sentimento que aflora, é assim: a proposta de existência do centro cultural sempre nasce com essa ideia. A gente já teve duas outras versões: a primeira na nossa casa e a segunda em um espaço em Coelho Neto. Agora a gente tá considerando esse daqui a versão definitiva, e aí ele sempre nasce com essa ideia: de ampliar a diversidade cultural do território, de trazer novas linguagens, porque é exatamente o que você acabou de falar: dança você acaba que encontra né, teatro aqui no nosso território, pouco, mas tem. Você encontra alguns movimentos pontuais, alguns grupos até em algumas escolas desenvolvem trabalhos com teatro. E eu sempre falei, um diagnóstico que a gente sempre teve, quem mais fomenta arte nos territórios periféricos acaba sendo as igrejas, o canto, a dança e tudo... E a gente fala “fomenta” até de forma exagerada, porque a gente tem lá os ministérios, até as igrejas evangélicas mais tradicionais, mais fechadas, tem lá o ministério de dança, o ministério de música e muitas vezes o primeiro contato de muitas crianças da periferia com a arte acaba sendo nas igrejas e esse contato vem impregnado de uma carga ideológica muito ruim, muito grande, muito pesada.

Claro que isso não é nenhuma novidade, porque o poder público acaba falhando e o nosso sistema de educação negligencia o estudo das artes dentro das escolas, os professores de arte são muito desvalorizados, muitos se acomodam nessa situação... Alguns não. Alguns fazem um trabalho fantástico de resistência, que nem agora a gente tá convivendo aqui com o Edu, e como já tivemos contato com muitos outros. Ao longo dessa história da Phábrika de Arthes a gente conviveu muito dentro de escolas, muito em parceria com escolas, em núcleos

de arte dentro de escolas particulares aqui do território e fomentando sempre essa questão e linguagens que a gente não encontra muito, a gente sempre tentou fomentar.

Eu sou fotógrafo, e a gente sempre procura dar oficinas de fotografia e eu sempre tive essa luta, essa briga, pra sempre trazer as artes plásticas pra dentro de centros culturais, de espaços do nosso território. Isso aí é um sonho antigo mesmo né, de ter galerias... E que essas galerias tivessem um diálogo com os valores do território, porque você sempre vai encontrar um artista pra fazer exposição autoral, de artistas de território. Quando eu falo de ampliação de capital cultural no território eu falo exatamente de muitas crianças que tão dentro da escola, mas que nunca tiveram contato com artes plásticas. A gente vivenciou aqui, umas crianças vieram visitar, crianças de escola, e um diálogo que me marcou pra caramba né: “nossa isso é uma obra de arte?” “é, é uma pintura de verdade”. Olha que diálogo surreal pra uma criança! Aí o outro responde “ah, nunca vi uma pintura de verdade”.

A gente fala do Bourdieu, mas não é questão de teorizar muito, trazer um discurso muito acadêmico pra nossa existência, a gente foge disso. A gente faz, a gente realiza. Mas a verdade é essa, as escolas negligenciam um pouco dessa questão da arte, do ensino da arte dentro da própria escola. E isso tem muito a ver com essa questão do capital cultural mesmo, porque a apropriação do capital cultural pela elite é muito grande, e o cara fala “não isso não é pra você”. Se isso já acontece com o teatro que nem é uma linguagem tão distante da realidade do povo, porque a gente vê na televisão atores de teatro, o teatro é muito divulgado na mídia né... Principalmente as peças dos grandes atores, mesmo tendo toda essa exposição que o teatro tem, existe essa apropriação.

A Leize quando chega numa escola que vai montar uma peça a primeira coisa que escuta de uma criança é “não, não gosto de teatro”, mas não gosta como? Você já foi ao teatro? Não, nunca foi. Você sabe o que é teatro? Não, não sabe, mas não gosta. Porque é vendida essa ideia, essa ideia da apropriação é muito grave. Se já é grave com o teatro, imagina com as artes plásticas né...

Essa questão dessa exclusão ela é aceita, sempre ela foi muito aceita pelo que jovem que entra até mesmo por um jovem que entra numa faculdade pra estudar, pra cursar artes e tudo mais. Já vem da família. O que a gente mais escuta dessa galera que tem passado por aqui depois que a gente se aproximou ainda mais da galera da EBA, o que mais se escuta aqui é que quando falo que vou trazer artes, é que: “vai fazer artes e viver de que? vai trabalhar com que?”. Essa loucura que a gente leva na brincadeira... É senso comum ironizar essa questão que é muito grave, que é muito séria, mas hoje a gente tem encontrado algumas pessoas que estão utilizando mais o espaço.

A ideia é que as pessoas vejam esse espaço expositivo como qualquer outro do Rio de Janeiro. Que as galerias sejam vistas da mesma forma como uma do CCBB, Caixa Cultural... Seja em qual território for: centro ou zona sul. A nossa utopia e a nossa luta é essa, que esses encontros de arte que se realizam na Phábrika, que o pessoal não veja como uma coisa passageira, uma moda. Um dos sonhos que alimento é que essa galera se aproprie do espaço e lute por ele para que ele seja visto em pé de igualdade, e não como uma coisa exótica. “Ah tem uma galera fazendo uma parada maneira lá na Fazenda Botafogo, lá na periferia...”. Não, nossa briga hoje, inclusive com a Secretaria de Cultura é consolidar esse espaço como um centro cultural igual a todos os outros da secretaria municipal de cultura e que esse centro cultural tenha esse viés muito forte.

Não temos nenhum tipo de apoio de políticas públicas, essa é a grande dificuldade. A gente tá num momento assim bem emblemático né, porque os equipamentos que a gente dialoga no território que são a Lona de Guadalupe, Arena Jovelina, e Lona João Bosco. Se eles que já são equipamentos oficiais já estão passando por uma dificuldade tremenda que nem repasse eles têm recebido, imagina a gente que nunca teve repasse nenhum, a gente nunca teve nenhuma verba. Todo o trabalho que foi desenvolvido aqui foi tirado do nosso bolso, do nosso esforço voluntário, a gente gerando recurso pra poder manter ou desenvolver alguma coisa e de parceiros, que chegam e ajudam. Hoje, no último edital do ISS a gente conseguiu enquadrar dois projetos, mas mesmo assim a gente enquadrou esses projetos não pelo CNPJ da Phabrika de Arthes, que é uma instituição registrada, mas pelo CNPJ do Balaio Cultural, que é o gestor da Lona de Guadalupe, porque as barreiras são muito grandes pra gente conseguir enquadrar e mesmo assim a gente tá na fase de tentar avançar né, porque a gente enquadrou na lei de incentivo o projeto né, agora a gente precisa de um patrocinador pra captar o recurso.

É muito difícil. A gente recebeu no domingo retrasado o Festival Internacional do Circo. Passou por aqui uma trupe de Brasília e fez uma apresentação que acabou sendo no campo lá fora. A despeito dos caras terem um recurso do caramba, de ter um investimento monstro, é sempre aquela choradeira que eles nunca tem recurso e a gente tava empolgado em receber o circo e não teve parceria pra divulgação, não conseguimos divulgar nas escolas, nos espaços que são nossos parceiros. Acabou que foi um público de umas cem pessoas num campo que cabe cinco mil...

Uma outra crítica que a gente faz é que a galera que tá estabelecida no sistema de arte, você deve entender sobre essa questão da divisão do investimento em cultura no Rio de Janeiro, que é centralizada em AP1, AP2, centro e zona sul. Essa divisão de investimento ela

também tem um concentração de renda, de equipamentos e também uma concentração de pensamento. A galera pensa assim: “se eu fiz pra cá, já tá bom.”. E aí contamina muitos jovens do nosso território, porque por aqui já passaram tantos projetos de teatro de ballet, e agora a galera de artes plásticas, passa por aqui mas o cara já cresce com aquele pensamento: tenho que ir pro centro, tenho que ir pra zona sul. Se eu não aparecer lá eu não pareço em lugar nenhum. “Se eu não tiver lá eu não existo”, e de fato, se o cara não aparecer lá dificilmente ele vai conseguir recursos para se manter e pra viver do trabalho de arte dele vai ser praticamente impossível. E aí entra o sistema paralelo, o sistema por trás do sistema né, que o sistema que aprisiona o indivíduo “que é o pensamento de que por mais que você faça algo maravilhoso, você tem que sair da periferia.

As pessoas já perguntaram: “porque você faz isso aqui se seu trabalho é tão bacana?”. E aí você apresenta um projeto e tá conversando com potenciais investidores e até gente do poder público, porque tem aquele modelo de projeto que você tem que justificar, tem que partir de um problema pra você solucionar e esse problema tem que estar diagnosticado. Claro que a gente sabe que regra é regra, mas você precisa diagnosticar essa realidade que tá sendo o objeto de pesquisa nosso? Você precisar pesquisar um diagnóstico e embasar e perder aí um ano ou dois anos sem recurso nenhum, pra você poder emplacar um projeto e manter a porta aberta? Diagnosticar o impacto no desenvolvimento social que traria ter um equipamento cultural como esse consolidado, e a falta que faz pro desenvolvimento social de um território não ter uma sala de teatro, não ter uma sala de exibição de cinema, nem que seja um cineclubes, não ter um espaço pra você abrigar um espetáculo circense, não ter espaço expositivo para artistas locais, fotógrafos, pintores e tudo mais exporem seus trabalhos na região e os alunos do território terem acesso a esse equipamento, terem acesso a essas linguagens...

A gente tava conversando na semana passada e falaram: “ah mais a casa França Brasil, CCBB, caixa, tão sempre com escolas visitando”. Minha filha tem experiência de trabalho nesses locais, eu e Leize também na exposição da Frida Khalo para dar oficinas. Recebemos 15 escolas, uma só de Rocha Miranda. Porque não basta o espaço ser gratuito, os finais de semana serem de graça, mas se você pega uma família de um bairro como esse aqui que tem metrô, com dois filhos também... Como uma família com dois filhos consegue pagar 4 reais de passagem de metrô e visitar um CCBB num domingo ou então fazer aquelas maratonas de visitar 2 ou 3 espaços de cultura num domingo... Como você vai fazer isso com uma família de baixa renda de um território como esse aqui?? Isso supondo que o interesse em frequentar esses espaços existe, o que é uma variável muito importante.

Esses ciclos viciosos que existem né... O patrocinador pra querer investir num espaço de cultura num território, a primeira coisa que ele pensa é “Qual o resultado pra imagem do meu investimento?”. No capitalismo ninguém é tão altruísta assim né... O cara vai dizer: “Ah vou investir num espaço lá na Fazenda Botafogo, tem um espaço lindo, maravilhoso, tão com um trabalho muito bacana... Nossa imagem vai estar vinculada ao desenvolvimento social daquele território.”. Não existe isso, só na nossa cabeça. Então a gente lida com essas realidades e tenta caminhar, seguir realizando. Mas eu acredito que é possível.

A gente se reaproximou da Secretaria Municipal de Cultura, participamos da última conferência, pleiteamos cadeiras e conseguimos. A minha filha é conselheira na área de folclore e eu sou conselheiro na área de planejamento. Estou como suplente esse ano e ano que vem posso assumir a cadeira. Estou considerando a possibilidade de renunciar porque é preciso muita coragem para você se manter próximo a essas pessoas, você tem um contato mais de perto com a secretaria é ver que todo mundo sempre acha que tá fazendo um bom trabalho. Os secretários anteriores que passaram lá: o Sérgio Sá Leitão, o Caleiro... Todo mundo sempre tá fazendo um bom trabalho: mas pra onde esse trabalho tá virado? A Lucimar está sim fazendo um bom trabalho pra cultura popular, investindo em muitos grupos de samba, dando apoio pra grupos que resgatam o jongo, investindo em algumas áreas. Mas é também como o Sérgio: se olhar o histórico dele vai mostrar que faz coisas maravilhosas, assim como Caleiro, mas aquilo que precisa ser feito mesmo, nunca é.

Os equipamentos que foram maior avanço em desenvolvimento e fomento a cultura em territórios periféricos foram as lonas, e foram abandonadas. Não recebem repasses nem reformas. Se você chega na lona de guadalupe, e a despeito do Jorge ser um guerreiro pra manter aquilo lá em pé, você chega na Lona e tem vazamento aqui e ali, a lona tá com problema de estrutura na cobertura da entrada. Vista Alegre tá com goteira em cima do palco, aquela coisa de sempre, aquela luta...

E aí o que que aconteceu na gestão do Eduardo Paes? Ah, beleza, vamos investir em equipamentos de cultura na periferia, aí fez a Arena Jovelina com um investimento bacana, uma coisa bem pensada, com palco pra área externa, palco pra dentro... A arena Jovelina tem equipamentos de primeiro mundo... Mas só a Jovelina, não teve fôlego para manter as outras, e aí mesmo fazendo as arenas ele fez a Jovelina, acho que ainda foi na gestão dele que reformou a de Realengo - transformou em areninha a lona de Realengo... O que era o projeto pra todas as lonas que não chegou a acontecer, deixando as outras lonas sucateadas, ficando com um orçamento de nove anos atrás e as arenas com um orçamento três vezes maior que

mesmo assim não dão conta da demanda de investimento e fomento à cultura no território... Mas, todo mundo vai sempre ter uma coisa boa para contar.

Vou falar um pouco do espaço. Essa Associação Urbana, que é esse prédio onde nós estamos foi inaugurado em 1980, foi construído pela fundação Leão XIII num terreno que era da CEASA. Esse prédio foi construído para ser um equipamento vinculado à assistência social para atender a demanda desse conjunto residencial, que é o conjunto residencial da Fazenda Botafogo, que foi um conjunto construído para atender a demanda de mão de obra do Distrito Industrial da Fazenda Botafogo. Então aqui foi um distrito industrial que teve uma das maiores arrecadações do município e do estado no início da década de 80, e os prédios foram ocupados com a premissa de atender o proletariado, a classe operária que ia trabalhar basicamente nesse distrito industrial, e o CSU (Centro Social Urbano), é inaugurado pela Leão XIII, que desenvolvem um projeto de assistência social pro Brasil inteiro dentro de comunidades carentes, lá em 1980.

E aí o prédio é construído sob um ideal assistencialista, em um contexto de final de ditadura, porque a solução desses caras é só essa para população, é manter o cara na dependência sempre mas a gente tá aqui tá? Tem um espaço aqui que tem curso de crochê, de artesanato... E aí essa parte é a mais dura de contar mas é a realidade. Em 1980 quando esse prédio inaugura, ele inaugura com uma parceria com a Fundação Roberto Marinho, e essa parceria ela traz pro bairro um projeto social de grande impacto, que era um projeto de fato impactou no crescimento do bairro; era um projeto onde tinha escolinha de basquete, escolinha de futebol, de vôlei, atletismo... Aqui dentro tinha aula de teatro, ballet, dança, era um projeto completo e muito bem desenvolvido. Ainda tinha a parceria com a Castelo Branco, que os estudantes de lá davam aula aqui de educação física. Era tudo muito organizado e bem feito. Mas isso aí dura até mais ou menos 1986, e depois disso começa o declínio da rede de Centros Sociais Urbanos do Rio de Janeiro, se você der uma busca rápida você ver as outras localidades (Santa Cruz, Realengo, Penha...). Muitos bairros do Rio de Janeiro receberam esses equipamentos, e eram equipamentos que mesmo dentro dessa visão de assistencialismo, funcionavam muito bem.

Tinha as questões da isenção, os projetos de atendimento ao público ali principalmente as vinculadas a burocracia do estado. Aqui onde a gente tá tinha uns ambulatórios, atendimento odontológico e clínico etc., na década de 80. E aí depois da segunda metade da década de 80 esse prédio começa a sofrer um declínio, porque a fundação Leão XIII por outro lado tem um discurso sensacional de desenvolvimento social nos territórios, mas é um aparelho político. Sempre foi e sempre esteve na mão de um grupo político, que na maior

parte das vezes nomeia lá seus grupos de apoio político no território, mas trabalho mesmo não desenvolvem nenhum.

Aí nos anos 90 se consolidou esse declínio, onde para um serviço ali, apodrece uma porta ali, não sei o que quebrou, acabou a luz... Fecha a porta e abandona. E aí durante muitos anos, durante o período dos anos 90, anos 2000, aquele lado ali funcionou uma creche comunitária, tocada em parceria com fundação Leão XIII. A parceria era assim: a fundação permitia que as pessoas desenvolvessem o trabalho aqui dentro, mas não dava apoio nenhum. E aí durante esse período, moradores do bairro se organizaram e fizeram um creche comunitária, uma escolinha que realmente funcionou muito bem. Que aí volta e meia a gente encontra a galera que tá aí na faixa dos 20 anos falando poxa, estudei aqui, era maravilhoso. Mas a verdade é que já não era tão maravilhoso assim.

Aquele espaço lá de trás já estava abandonado, onde eu falei que a gente tem um projeto de fazer um bosque, onde é a horta era um espaço inacessível, abandonado, todo sujo, e aquele bloco todinho ali dos vestiários já era tudo fechado. Então o que aconteceu com esse equipamento aqui, que era importantíssimo para o desenvolvimento do bairro e o único equipamento com auditório, com anfiteatro, um espaço que no passado teve projetos... E a gente também durante um período realizou shows musicais aqui, tinha festival de música onde é o teatro hoje... O espaço foi se acabando e esse espaço cultural que era uma referência única em cultura dentro do território da fazenda botafogo, vai se perdendo até que chega um momento que eles simplesmente fecham o portão de tudo. E aí quando eles fecham o portão é que a gente encontra o espaço assim. Aí a gente encontra o prédio em 2016, completamente detonado. Até rádio comunitária a gente já teve aqui no final dos anos 80.

Em junho de 2016 a gente tava há uns 10 anos fora do bairro, quando a gente começou a Phabrika era aqui no bairro na nossa casa, mas aí nos mudamos para Rocha Miranda e a gente tava há uns 10 anos fora do bairro e aí voltamos. E aí a Leize tava fazendo um trabalho aqui em parceria com a associação de moradores, dando aula de ballet, tava tentando montar uma turma de teatro nesse prédio aqui do lado. Esse era um trabalho com um cara que era candidato na época, que tinha um vínculo com a associação, então era um trabalho remunerado. E eu nem sabia que esse prédio estava fechado, questão de hábito mesmo, não passava aqui nessa frente porque não fazia parte do meu trajeto de vida né. E aí por um acaso um dia eu sai por essa porta e vi um matagal danado, um portão fechado... E aí uma senhora, Dona Irani, que é amiga nossa tava colocando comida pros gatos, isso aqui na verdade tinha virado um depósito de gatos, as pessoas abandonaram os gatos aqui, tinha cerca de uns 40

gatos e a Dona Irani, coitada, ela tinha uma chave do portão, ela entrava aqui com ração e colocava pros gatos.

Eu tava com a minha câmera que a gente tava fotografando lá na associação, e aí perguntei para Dona Irani o que tinha acontecido. Ela falou que não tinha nada lá, aí eu entrei com câmera na mão e comecei a fotografar o espaço. E aí com a cabeça de jornalista pensei “vou fotografar e vou denunciar...” Ai comecei a fotografar, e quando chegou ali perto do teatro eu pensei: “po, não vou denunciar nada cara... quer saber? eu vou ocupar esse espaço e a gente vai mudar essa realidade, e aí eu vou estabelecer aqui o Centro Cultural Phabrika de Arthes”, porque nós tínhamos feito o centro cultural em Coelho neto, onde a gente fazia o mesmo trabalho que a gente faz aqui, em um espaço um pouco menor, mas na época era um prédio que era ocupado com o comodato do prédio, uns amigos nossos que nos convidaram para participar da ocupação e aí a gente desenvolveu o centro cultural nesse espaço, só que aí os desencontros lá no meio do grupo né, acabaram vendendo o espaço e os novos compradores vieram cobrar aluguel pelo espaço onde a gente fazia um trabalho voluntário sem apoio nenhum. E aí eu falei não, não tem como. A gente recuou com o trabalho, passamos a atuar somente em parceria com escolas, Luís de Camões em Rocha Miranda, Maranhão lá em Pilares, e aí a Leize desenvolveu também trabalhos pontuais em outras escolas.

E aí a gente ficou só nessa, até sermos convidados para esse trabalho na associação, e aí no dia que eu entrei nesse prédio foi dia 19 ou 20 de junho de 2016, foi quando eu entrei e fiz essas fotos. E aí falei com a Leize que o CSU estava abandonado e aí mostrei as fotos e começamos a pensar em como resolver. Aí eu falei com o meu sobrinho que conhece um monte de meninos por aqui, tudo menino mais novo, filhos de amigos, conhecidos, conhecia a gente pelo trabalho cultural que a gente sempre fez, apesar de a gente não estar morando aqui. Aí eu falei “cara, to precisando de ajuda para fazer um mutirão de limpeza nesse prédio, e a gente vai transformar esse prédio em um centro cultural” e aí a molecada jovem de 18, 20, 20 poucos toparam ajudar e gente foi colocando o lixo para fora, e eu falando sempre para eles o que iríamos fazer no espaço.

E essa mesma galera que ajudou na limpeza, logo depois, de junho de 2016 até dezembro de 2016, eles realizaram 18 edições de roda cultural, toda segunda-feira, eles realizavam a roda cultural da fazenda botafogo, convidando muitos artistas da cena de hip-hop do rio de janeiro, principalmente da cena da Zona Norte. Eram muitos artistas da cena underground do rap e do hip-hop.

E os meninos eram bem organizados. Eles criaram uma página da Roda Cultural da Fazenda Botafogo, a roda começou a ter fama. E eu sempre falava para eles da possibilidade deles se verem como produtores culturais e para eles pensarem na estruturação do trabalho para se equiparar aos produtores que já estão no mercado, só que é uma luta muito difícil no território você fazer o jovem que vive aí desacreditado, a maior parte desempregados, e muitos não tem nem o segundo grau completo... É muito difícil você colocar na cabeça deles que eles podem se ver realmente como mão de obra inserida na cadeia da economia criativa como produtores culturais. Poucos conseguem furar o bolo, entendeu? Muitos têm desconfiança, muitos pensam que você tá querendo se aproveitar do trabalho deles, vender uma ideia que não é plausível mas que você vai ganhar em cima disso... Então muitos não acreditam nessa visão altruísta, nessa questão visionária de trazer para o nosso território esse recorte da economia criativa.

Muitos realizadores de evento que já passaram por aqui, nenhum produtor de centro zona sul que já tá inserido na cadeia de economia, nessa indústria aí da cultura, nenhum produtor sai de casa se não tiver o dinheiro no bolso para realizar o projeto dele. E aí também com a galera do circuito de arte... Um curador não sei nem de casa, um artista para sair vai dizer meu trabalho é esse aqui, meu custo é tanto... E aí as atividades ficam concentradas onde tá o capital. E aí nosso território, imagino que na Vila da Penha e Brás de Pina não seja diferente, a maior parte dessa galera que realiza, seja o pagofunk, seja a roda de samba, bota dinheiro do bolso para realizar.

E aí eu falo sempre para um amigo aqui que vira e fala: “Mauro, vou fazer um evento, tô fazendo o orçamento e já tá em 8 mil reais”, e aí eu pergunto: “cara, de onde você vai tirar esse dinheiro?”, e ele responde: “não já tem uma parte do dinheiro, vamos tirar do bolso e botar e tirar da bilheteria e do bar.”. Ninguém dessa galera que a gente dialoga aqui, seja da Secretaria Municipal de Cultura ou produtores que a gente conhece, ninguém move um dedo, ninguém levanta da cadeira se não tiver capital. De outra forma não tem nem diálogo.

Existe um discurso hipócrita, que eu tenho muita raiva. Até considerei me afastar de novo desse circuito cultural do Rio de Janeiro, que é esse discurso de quem é da periferia, da zona norte, tem que ser empreendedor. Essa mensagem distorcida de empreendedorismo. Empreendedores nós somos, olha os trabalho fantásticos que realizamos... Você com seu jornal, seu emprego, se mantendo em uma universidade pública... e a gente sabe porque temos duas filhas em universidade pública... E a gente sabe que ao mesmo tempo que você quer realizar, é a nossa luta... A gente tava aqui agora a pouco considerando se cancelamos ou não o nosso evento do dia da consciência negra, que a gente fez um orçamento enxuto de 8

mil reais para tentar fazer um evento de uma semana, recebendo escola para caramba, exibindo filmes, fazendo roda de samba e tudo. E aí você abre a página do Facebook e vê gente que você conhece fazendo evento que po... Você tem que respeitar, tem que ser ético para falar que tem sim sua relevância, mas po, você fala assim: “tá de sacanagem que essa pessoa vai fazer isso aqui?”. E aí você vai ver lá e tá enquadrado numa lei de incentivo, tem apoio da prefeitura, tem apoio de empresa que você sabe que apoia porque é intermediado por alguém que você sabe que tá dentro do sistema... Dentro do poder. E aí você fica indignado com isso. E aí vem esse discurso, essa balela de que você tem que ser empreendedor. Dona Rede Globo adora essas matérias.

Sempre falo de uma matéria que vi no Fantástico de duas meninas que se declararam produtoras culturais rodando o mercadão de madureira para pegar 50 reais numa loja, 100 na outra para realizar um evento. Aquela coisa de patrocínio né? Eu falei assim, cara, a garotada que tá dentro do circuito, tenho certeza que dentro da sua sala de aula, essa galera que é da zona sul, não sei nem de casa, não coça nem o dedo e quando você vai colocar isso numa mesa, é mimimi, é choradeira, é baixa auto-estima, é o cacete a quatro que nego fala porque você não consegue realizar.

E aí surge lá a ideia da gente manter mesmo na base da loucura, a gente fazer o centro cultural, concentrar aqui alguns artistas, a gente tem aqui alguns artistas muito talentosos que passaram por aqui, alguns que são parceiros nossos com muito talento mas que ao mesmo tempo se você não consegue romper essa barreira de obter recursos para fomentar o desenvolvimento do trabalho desses artistas, você não consegue manter eles aqui também. Porque é exatamente essa cadeia né, que você não consegue quebrar. Tipo o Cezola, ele tem umas telas aqui que ele pintou, ele é responsável por muito das telas que a gente tem aqui. É um cara autodidata, que não passou por nenhum curso de arte, não passou por universidade mas que é talentoso para caramba. Aquela tela ali na frente foi ele que fez a partir de uma provocação que eu fiz da gente tentar estabelecer um diálogo entre as belas artes e arte urbana, porque ele é muito talentoso.

Tem um outro parceiro que agora tá afastado, o Clayton (formando em publicidade e o sonho dele é ser produtor cultural) de Guadalupe. Ele veio para cá, abraçou a Phabrika, ficou um ano caminhando com a gente, o pai dele é taxista e ele também, e ele começou a dividir o tempo entre o táxi e a Phabrika. Aí o pai dele ficou doente e ele tem que ficar rodando com o carro porque o pai não tava rodando, aí o cara fica atrapalhado financeiramente e fala: “po, mano, não consigo mais ficar aqui com Phabrika direto, o tempo todo”. Porque a gente não tem recurso e não consegue manter. Então o cara ao mesmo tempo que tem que buscar

qualificação para poder romper no mercado. Mercado é mercado, não adianta você se encher de sonhos e não ter competência e capacidade pro mercado porque se não você não vai romper, e ao mesmo tempo você tem que sobreviver.

A gente tava voltando de Santa Cruz e falando “to cansado, to enjoado. tem um montão de reunião aqui essa semana com o pessoal de assistência social, com o pessoal de cultura... tem reunião no MAR, tem encontro no Museu de Belas Artes...”. Mas aí você pensa que não tá afim de olhar para cara de ninguém, que tá com raiva de olhar para essas pessoas, porque gente que você sabe que tem acesso à recursos, gente que você sabe que tá distribuindo recurso, vem aqui, vê o trabalho que você tá fazendo, dá tapinha nas tuas costas e fala: “po beleza, que maravilhoso, tamo junto... me procura que a gente vai fazer...”. E aí você fica naquela de criança mesmo, quase com 50 anos de idade você fica naquela utopia infanto-juvenil de chegar e escrever projeto, botar projeto em pastinha bonitinha, formatar planilha, enquadrar planilha num custo que você considera adequado para não assustar. Aí chega entrega pros caras que dizem que vão dar uma olhada e nunca mais aparecem. E aí são as mesmas pessoas que falam sobre a importância da arte para o desenvolvimento de um território, do impacto que a arte pode ter dentro de um território. A gente participou de um edital da ECOS de aceleração, um desses editais o Oi Impulso, e é bacana, é um pessoal super capaz e competente. Esse trabalho que a Oi faz ali com o Oi futuro e com o Labs Oi é um trabalho bacana para caramba, é muito legal. Mas assim, é um tremenda de uma vitrine que é formatada para o mercado como o mercado é, como o mercado que não tá nem aí pro sensível.

Eu até conversei sobre essa questão do diagnóstico com uma pessoa que veio aqui falando do programa: “ah, vocês tem que ter um diagnóstico do desenvolvimento, do mapeamento do investimento em cultura, centro e zona sul...”, um diagnóstico que eu tenho certeza que eles têm. E toda hora o que é indagado é: será que o bairro onde vocês estão inseridos tentando desenvolver um trabalho com um centro cultural com esse viés de arte contemporânea, de artes plásticas, teatro... Será que é isso que o território precisa? E aí vem aquele discurso que é de enojar: será que se você tivesse oficina de passinho, será que a galera não ia estar mais interessada? E falam daí para pior... E aí você fala assim, cara, nós começamos um trabalho aqui muito maluco, é muita coisa, é difícil até de organizar o pensamento... Mas cara, ninguém entrou por aquele portão sem saber o que a gente ia fazer. E o que nós estamos fazendo aqui, eu nasci aqui perto e vim aqui para esse bairro com cinco anos de idade, e nunca escondo de ninguém que fiquei pelo menos 10 anos afastado do bairro, sem viver o dia a dia da rua. Quando você vive uma vida de cidadão comum, trabalhando de

oito da manhã até oito da noite, gerenciando loja de departamento, trabalhando no mercado como cidadão comum, batendo cartão, cumprindo 12 horas de expediente, você deixa de viver o dia a dia do seu bairro e passa a viver o seu início de vida adulta, sua família e se afasta dos sonhos, aquela fantasia infanto-juvenil. E aí você chega num momento onde você pensa que “chega, vou dar um jeito na minha vida e fazer isso aqui.”

E aí quando a gente dá esse jeito, a gente sabe o que quer fazer, sabe o impacto que pode ter. eu tô até com uma ideia de fazer um lambe para distribuir pelo bairro escrito “ARTHE VOCÊ NEM SABE QUE PRECISA”, principalmente nesse momento que a gente tá vivendo onde educação e arte estão debaixo de fogo... Onde vai parar o nosso país, onde o cara tá atacando a classe artística? E pior, o cara tá atacando os professores, a classe de educação toda tá sendo atacada e tem gente aceitando esse discurso. E aí quando a gente vem para esse espaço, onde tem esse problema todo de fazer um diagnóstico, vem a pergunta: será que é isso que o território precisa? Será que o jovem do bairro tá precisando a dançar ballet? Tá de sacanagem né cara? Só não quer porque não tá tendo acesso...

O professor Eduardo ele brinca muito, as bailarinas são massivamente negras, ele fala que é a Escola de Ballet das Meninas Negras. Porque mesmo em um território, ainda que família tivesse dinheiro para pagar 50, 80 reais, numa aula de ballet numa academia, quando chega lá a criança não consegue se identificar. principalmente essas crianças que estão em vulnerabilidade total... Elas não conseguem se identificar mesmo na academia do bairro. Mas primeiro que a família não consegue pagar e depois que elas não conseguem se ver representadas ali, se inserirem aquilo.

Essa questão da segregação é muito cruel em todos os níveis. Na arte então ainda é pior, porque ao mesmo tempo que a gente fica feliz de ver que esse movimento da arte tenha se virado um pouquinho para cá, e o circuito de arte ter ouvido falar que existe um espaço na periferia, mas eu falo sem querer ofender ou agredir ninguém... Eu fiquei super feliz no dia da Greve Geral, veio aqui o curador do MAC, veio um senhor muito bacana que é um dos fotógrafos mais importantes de arte contemporânea que tem a esposa professora da UFRJ, tinha pelo menos uns 10 professores da UFRJ aqui, tinha muitos artistas que não estavam expondo mas vieram visitar a exposição... Foi um dia bacana para caramba. Só que eu falo sem querer ferir a sensibilidade de ninguém, sem querer desrespeitar, sem desmerecer: é bacana o reconhecimento dessa galera sobre o trabalho que estamos realizando aqui no espaço, mas o trabalho não fecha o ciclo e o objetivo principal dele é que nós coloquemos crianças dentro dessas galerias, ou sentadas como Ana tá fazendo... Você tem que estender esse trabalho pras crianças porque o cara é curador do MAC, veio aqui ver se tinha algum

artista que passou pela peneira dele que de repente ele poderia fisgar para desenvolver e ampliar o trabalho dele. Esse cara que é fotógrafo, é uma pessoa maravilhosa, veio, ficou a vontade, elogiou o trabalho que vem sendo desenvolvido, a gente fica muito feliz com isso... Mas a gente não tá atrás disso... A gente tá atrás daquele portão aberto e as crianças do território terem acesso à arte e começarem a ampliar o seu capital cultural. Começar a diversificar o seu capital cultural, porque falar que não tem manifestação cultural no território é mentira, porque tem, e a gente quer é ampliar os valores. Falar: legal, você pode dançar o passinho, é bacana...

Leize: Sobre a menina do ECOS que sugere a implantação de aulas de passinho no centro cultural. Primeiro que a gente não precisa, em cada esquina você vai ver eles aí dançando, final de semana eles vão pro baile e dançam. Você não precisa de uma escolinha para isso. E segundo, se eu quiser colocar algum professor aqui de hip-hop, de funk, a gente tem que ter recurso para pagar, ninguém quer trabalhar de graça. É muito difícil, alguns até vem e não conseguem nem ficar porque arrumam um emprego remunerado. E a gente tá aqui oferecendo o que a gente sabe: eu sei teatro, minha filha sabe ballet e estamos trabalhando de graça. E aí ela perguntou “ah será que a horta é necessária?”. A horta tá sendo trabalhada por um rapaz que vem do Jorge Turco trabalhar voluntariamente. E ele tá tentando trazer esse trabalho para cá. Aí ela falou: “ah vocês estão saindo muito do campo de visão... O que vocês fazem é arte? Então porque fazer a horta? Não dá para abraçar tudo”. E não, na verdade eu não tô abraçando tudo, eu to dividindo o meu trabalho, porque ele se interessou, é o que ele faz, o que ele gosta. E para mim é legal sabe porque? Porque se ele não tiver lá fazendo essa horta a gente vai ter que dar um jeito de estar limpando aquilo lá. Então é um ajudando o outro e as pessoas não enxergam, eles só vêem o lado do empreendedorismo.

Mauro: E assim, somando a isso que a Leize falou, as lonas eles inspiram muito a gente. Elas são equipamentos que cumprem o que prometeram lá há 25 anos atrás. Tem um trabalho maravilhoso, quando a gente entra na lona e vê os vídeos do começo do trabalho lá atrás, vê as fotos, você vê todos os artistas que já passaram por ali... O fomento ao desenvolvimento de um território, que é um território que dentro da Zona Norte, suburbão mesmo, a gente tá falando de um território privilegiado. Tem os mesmos problemas que a gente tem aqui, mas é um território que acaba tendo um poder aquisitivo maior. Aquela região de Brás de Pina, Vila da Penha, tem um poder aquisitivo maior, são pessoas que já dialogam melhor com questões culturais, já tem no seu cardápio ali um teatro, uma dança, um espetáculo musical né... É um território que tem essa vantagem.

O nosso bairro, a gente estuda um pouco a história do bairro, Coelho Neto, Fazenda Botafogo... É um bairro da segunda metade da década de 70, mas Coelho Neto é um bairro da década de 50. Quando Coelho Neto é fundado é um bairro que quando surge no fim dos anos 50 início dos 60 é um bairro de classe média, um lugar distante, tranquilo, conjuntos com casinhas todas iguais bonitinhas... O bairro já surge lá atrás com um teatro, tinha mais de um clube no bairro, o bairro chegou a ter três cinemas. A própria Acari, quando você vê a história de Acari você descobre que tinha cinema, tinha centro comunitário, tinha antes do crescimento desordenado da favela e tudo um bairro que tinha uma vida social. Tinha um clube ali em acari que recebia show de Cauby peixoto, recebia show de Angela Maria, e isso com eles no auge. É uma questão que a gente vê o desenvolvimento desordenado da nossa cidade o que que resultou... E aí a gente sempre fala muito do fechamentos dos clubes, dos espaços de cultura e por fim, do fechamento dos cinemas ou em sua transformação em igrejas. A gente tenta de forma louca enfrentar essa realidade com a proposta do centro cultural, que começou na nossa casa e depois em Coelho Neto, e agora essa versão final. De enfrentar tudo isso com o Centro Cultural Phabrika de Arthes.

Hoje estava falando com o Jorge que era um dia bom para fazer uma sessão de cinema, uma peça de teatro. Véspera de feriado, com chuva... Mas porque a gente não consegue fazer isso? Por falta de dinheiro. Não temos grana para divulgar ou para manter alguém para produzir aqui. A gente tem um orçamento baixíssimo... A gente tem de cara umas dez oficinas que poderíamos realizar aqui, mantendo dois turnos, e cada turma com pelo menos 20 alunos... Estamos falando aí de cerca de 400 crianças do território que poderiam estar lidando com arte. E com qual finalidade?

E aí a gente amplia um pouco, apesar da inspiração das lonas, a gente amplia um pouco a visão que Phabrika têm, que ela é louca mesmo, é pulverizada para caramba, é difícil até organizar isso para apresentar num edital, ou para um patrocinador, porque a gente pensa em tudo. Só naquela caminhada contigo ali, eu falei para você da ideia da captação da água de chuva, se você olhar nosso quintal, apesar de ter prédios em sua volta, a gente recebe aí pelo menos umas oito horas de luz solar que com a inclinação dos nossos telhados a gente tem um projeto, que já apresentamos para alguns lugares, de placas de captação de energia solar para gente dialogar com energia limpa no território que teria um impacto no consumo de energia do nosso espaço como também teria um impacto no desenvolvimento do nosso jovem pro mercado de trabalho, de inclusão. Imagina um garoto que estuda na Érico Veríssimo, uma escola que está aqui a 50 metros de distância, Daniel Piso à 100 metros... Imagina essas crianças desde sempre terem acesso a um espaço que possui uma horta, que reaproveita água

da chuva. É uma realidade nova pro território, que eles só vem lá de forma distante pela televisão, isso quando veem..

Imagina um professor de ciências de uma escola poder trazer um aluno num centro cultural, e como a gente tava conversando semana passada com a professora de ciências lá da Escola Municipal Escultor Leão Veloso, em Engenheiro Rubens Paiva, ela falava ‘posso trazer meus alunos aqui? para eles terem acesso a uma horta de verdade, e a gente falar sobre a questão dos ecossistemas, do que tem na horta, e sobre a influência do sol no desenvolvimento das plantas?’. Não é todo mundo que vai entrar no centro cultural que vai querer ser um ator, pintor ou diretor. Não é todo mundo que vai entrar no centro cultural para visitar uma exposição de pintura que vai querer ser um pintor, um curador ou da equipe de montagem de uma exposição. Mas a gente quer que o jovem no nosso território, e também o adulto, que eles possam se ver inseridos em uma cadeia que movimenta milhões e milhões, que emprega para caramba, mas que a mão de obra do nosso território nunca vai ser vista como uma mão de obra qualificada para essa área. Quem dera que eu aqui tivesse condições de dar qualificação técnica para um técnico de luz, de som, fotógrafo, ou para um roteirista, um cenógrafo e por aí vai..

Aí que eu falo, que nosso sonho, nosso projeto, vai além um pouco do projeto das lonas e arenas por isso. Quando eu comecei a falar com os meninos lá atrás a gente já tinha montado essa sala, nós fazíamos reuniões aqui da roda cultural e eu falava para eles “você tem que começar a anotar isso num papel, fazer relatório depois do evento, ver onde erraram, onde acertaram, porque isso é mercado de trabalho, vocês precisam se ver inseridos no mercado como produtores”. Claro, que numa reunião com 8 ou 10, um grupo de amigos produzindo um evento e aqui no território, nem todos se vêem como produtores, nem todos acreditam nisso. Mas sempre vai ter um ou dois que vão falar, demorou, vou crescer por aqui.

Se a gente tá numa região onde a estrutura familiar ela é fragilizada, por conta da vulnerabilidade social, os equipamentos públicos ou os equipamentos de terceiro setor, eles têm que cumprir essa missão de de alguma forma fomentar esse desenvolvimento. E a gente é bem sucedido mesmo com a nossas limitações na Phabrika de Arthes, já passaram por aqui jovens que hoje são bailarinos, músicos, fotógrafos, e a gente queria ampliar isso, essa é a nossa briga. Todo mundo que vem dos institutos, sem falar o nome de ninguém em específico, os políticos, as secretarias, né... A gente recebeu um político muito importante recentemente, que foi candidato a governador neste último pleito, que entrou aqui e falou “aqui podia ter uns cursos profissionalizantes, uns cursos de pintor, eletricista”... Sempre o mesmo discurso... É indigno? Não, e não é por demagogia, até porque uma das pessoas mais importantes da minha

vida é pedreiro, é um senhor paraibano pedreiro muito meu amigo, e eu o invejo para caramba, porque eu não consigo fazer uma pilha de tijolos sem ela ficar torta, não sei virar uma massa... E se não fosse o pedreiro a gente não morava. Agora, será que é só isso? A demanda e a densidade populacional que a gente tem no território periférico com todos os problemas de empregabilidade que a gente tem no nosso país, com essas mudanças no mercado e esse rumo que a economia do nosso país vai tomando, com esse discurso neoliberal, de empreendedorismo...

Po, beleza, então todo mundo vai empreender o que? Ai o cara vem falar que o garoto que quer abrir um lava-jato roubando água e roubando luz na rua, como só nesse bairro deve ter uns 10 assim espalhados pela rua. O cara vai lá, quebra um cano que eu tenho certeza que você do subúrbio sabe como é né, você não é empreendedor? O cara tá ali trabalhando, fazendo uma renda, tá sobrevivendo. Um ou outro até fala que não quer isso para sempre... Até porque a gente não pode ser hipócrita, o centro cultural é fruto de uma ocupação, hoje a gente um termo de posse e cessão de uso do espaço que foi firmado com a fundação Leão XIII, a gente quer ampliar essa sessão de uso para gente ampliar ainda mais o desenvolvimento do espaço com todos esses sonhos de captação de energia, de projeto ambiental, de projeto cultural e tudo mais... A gente quer ampliar isso mas hoje a gente tá aqui com luz e água no gato porque a gente não tem recurso nenhum, e para manter esse espaço limpo a gente chega aqui oito da manhã, não tem feriado, não tem domingo... Não tem nada, é a gente que varre, lava banheiro, faz comida aqui, e vai lá correndo varre a frente, arruma tudo. Até mesmo a galera que vem de fora... Muitos artistas chegam aqui pensando esse espaço como o Centro Cultural Helio Oiticica, por exemplo, muitos chegam pensando esse espaço como uma Caixa Cultural ou então uma galeria particular na zona sul. Pensa que é só chegar, pendurar a tela e parar para bater papo... Aí eu falo que não é bem assim, que o espaço é pensado para ser um espaço colaborativo. Não temos equipe de montagem, não tem de manutenção e nem nada. Não que nós não queiramos que tenha, a gente quer, mas não temos recursos para manter o espaço, e aí entram todos esses conflitos. Receber essa galera é bacana? claro que é! Você ter uma instalação do Marcos Chaves no teu quintal, po, muita gente daria um olho por isso.

A gente fica feliz para caramba em receber artistas como Marcos Chaves e Guga Ferraz. O Guga veio aqui e abraçou a ideia, conversamos muito e eu disse para ele que a gente só ia conseguir fechar esse ciclo se ele sentasse para conversar com as crianças, para elas conhecerem o seu trabalho, para começar a ampliar o horizonte delas, para começarem a ver a importância da arte urbana. Não se pode deixar perpetuar um discurso que a arte não serve

para nada, que não tem função. E principalmente a galera que tem um diálogo mais reto, menos acadêmico... Não que não seja importante toda a teoria acadêmica, ela é fundamental, mas a gente precisa para ser uma realidade no nosso território, a gente precisa que a galera tenha acesso a um discurso onde eles consigam se identificar. Falar, “po, eu posso me ver ali.”.

Leize: A gente tem dois exemplos aqui bem legais. No dia do circo que tinha a uma galera gringa fazendo o espetáculo, aquele pessoal bem bacana fazendo um trabalho bonito para criançada da escola e as crianças saíram daqui falando “eu quero ser palhaço, eu vou ser palhaço.”. Quer dizer, a criança até conhece o palhaço, mas ela não sabe que pode ser um palhaço se ela quiser. É um palhaço e não uma profissão. A outra menina também, a turma tava saindo da escola aqui perto e avan enguiçou e eles ficaram sentados ali no meio-fio esperando e eu convidei eles para esperar aqui dentro do espaço. O pessoal do Atelier Sanitário chegaram nessa hora, e eu falei para menina responsável para ficar com eles aqui dentro, que tinha uma exposição aí ela levou eles na exposição, aí chegou o pessoal do Atelier Sanitário e eu falei “aí, vocês chegaram na hora certa, tem uma criançada aí para vocês guiarem pela exposição”. Eles fizeram isso e depois saíram com o Mauro. Logo depois chegou uma senhora e eu falei “ah tem um exposição aqui, vai lá ver, só não tem ninguém para explicar.” Aí uma das crianças falou “já aprendi, já sei tudo, posso fazer”. E aí ela foi lá e fez a visita guiada com a senhora. Foi muito legal, então são coisas assim, quem sabe se nesse momento essa menina não descobriu que pode fazer isso aí da vida?

Eu tava lendo esses dias sobre um teórico francês, sobre a questão social da arte, que no nosso país ela fica muito distante, ela não cunpre essa função social. Se ela estiver distante, só aprisionada nesses espaços que são apropriados pelo capital né.

Beatriz: Como vocês acham que o público local vem respondendo ao desenvolvimento do espaço? Como que o território vem se relacionando com vocês?

Mauro: De várias formas, é uma situação bem complexa mesmo, são várias formas. Esse ano, principalmente de junho para cá mais ou menos, a gente tem tido uma relação muito próxima com essa galera do circuito de artes. Eu propus ao Thiago fazer o primeiro curso de história da arte, e aí, a galera mais rica relaciona isso à alienação. Tem uma galera que tá dentro do mercado, até o próprio Veríssimo fala muito disso, que procura levar pros alunos a quebra desse paradigma da coisa eurocêntrica, da coisa helenística da arte e do teatro, e até nas reuniões do conselho municipal de cultura, tá muito voltado pro movimento negro, pelo fato da secretária municipal ser negra, pelo fato dessa questão de resgate e de equilibrar um pouco o jogo, mas a gente tem que ter sabedoria nessa questão do equilíbrio.

Porque que eu propus o curso de história da arte e o que que tem a ver com o que eu vou falar... Ah galera vem muito com esse discurso um pouco xiita, “ah, curso de história da arte, para que que a gente vai falar de belas artes, e para que que eu vou falar da cultura helênica, da arte européia, do ponto de vista europeu? porque é isso aí que tá estabelecido no sistema e a gente tem que lutar contra isso, trazer uma visão popular e trazer uma questão da visão do ponto de vista da África, principalmente da questão tradicional”... Tem esses debates assim, claro que eu to falando de forma louca...

Mas aí eu falo, cara, aqui pro nosso jovem, para nossa criança, nem chegou o que está estabelecido no mercado. Então eu primeiro preciso mostrar para eles o que está estabelecido e aí essa é a proposta de ter um diálogo com as belas artes, de ter um diálogo da gente fazer o primeiro curso de história da arte dentro do território, e trazer um pouco da introdução, é um curso livre, uma proposta de bate-papo... Trazer gente com conhecimento nas suas áreas, como trouxe a Carolina que é mãe do Rafael, o Thiago, a Bruna Fernandes e mais os outros que participaram... A proposta era introduzir. Mas é claro, trazer quem é da área, quem se interessa pela área no território e trazer gente que nunca teve acesso. O curioso vai vir e vai ter o primeiro contato aqui, no território com essa realidade. E a partir daí, é claro, a gente não tem grana para manter, eu gostaria já ter feito mais encontros para a partir desse momento a gente mostrar que tá estabelecido, o cara tem esse contato, a proposta a seguir é contar com o apoio de pessoas como você da área, ampliar essa visão. Abrir outras janelas e trazer novos debates e partir daí você pega os recortes e estrutura melhor os pensamento dentro dessa área das belas artes e das artes como um todo. Que aí o cara vai ter a possibilidade de desenvolver um trabalho de teatro, por exemplo, a partir da realidade dele, um teatro contemporâneo ou então dialogar com os clássicos...

Não existe nada de novo sob o sol, tudo que tinha para ser escrito já foi escrito, tudo que tinha para ser falado, já foi falado. O que acontece na nossa sociedade, e aí o fruto disso é o que a gente tá vivendo nesse momento na nossa política, é que nem acesso aos clássicos ninguém teve. Ninguém nunca leu. Se você procurar quantos contos de machado de assis você já leu? E aí se a gente for falar dos clássicos universais então... Quem teve um contato com um Cervantes? Quando muito é através da ficção na indústria cultural, no cinema e tudo e alguns como Dom Quixote, que para mim é assim o norte, muitos têm contato de forma distorcida, como é representado na indústria cultural como uma coisa pitoresca. E aí parte do contato com aquilo que não tiveram a gente tenta criar caminhos para que se dê acesso no território a aquilo que foi roubado, porque a verdade é essa. Eu faço algumas provocações aqui e falo “eu não piso na zona sul, eu tenho medo de pisar na zona sul”. Eu tenho esse

problema, porque eu digo que lá na zona sul tem muito ladrão e do pior tipo, porque eles roubam o capital cultural, se apropriam da questão cultural, sem falar da questão econômica.

Porque é uma forma de corromper o desenvolvimento social e cultural da nossa sociedade, e ela é capenga por isso. A gente lida tanto com o sistema de educação, mas poucas pessoas tem coragem de assumir que o sistema de educação já se implodiu tem muito tempo. Ele já não consegue dar conta, não porque os profissionais não querem que ele seja desenvolvido na sua totalidade, apesar de que muitos já se acomodaram mesmo...

A verdade é essa, que se acomodaram e que não tem coragem de assumir que esse sistema precisa ser revisto e recriado, reinventado. Um dos projetos que a Phabrika de Arthes tem lá pro futuro é quem sabe um dia, a gente ter um modelo de escola livre de artes, um pouco da experiência da Escola da ponte. Imagina se a gente tem aqui a possibilidade de fomentar uma experiência como essa? jovens do território que são formados em suas diversas áreas ali, relacionadas à arte. E a gente criar aqui uma experiência de escola livre e falar pro cara que ele aqui vai ter formação nas artes mas dessa forma. Fulano vai ser teu mentor, você vai fazer sua grade, você vai escolher aprender sobre isso ou aquilo. Esse assim é um boneco mal desenhado que eu tenho na minha cabeça, mas é a ideia lá na frente da base do desenvolvimento de um centro cultural como a Phabrika de Arthes. Mas para ele existir e chegar até lá, temos que começar sendo um centro cultural comum, que tem a galeria, que tem exposição, teatro... E essas atividades começarem a fomentar o interesse por algo que nos foi roubado.

Chegamos na escola aqui e falamos para criança “ah a gente vai montar um espetáculo de teatro”, e a criança responde que não gosta de teatro. Po, como que não gosta? Você já foi? Não, nunca foi, mas diz que é chato. E aí você começa a brincar com a criança, com aqueles jogos que a Leize e o Veríssimo (teatro da laje, na maré) fazem muito bem, e quando vê a criança nem percebe e já tá desesperada escolhendo figurino. Quando a gente pega lá os meninos na escola Luís de Camões, meninos provindos de comunidades bem problemáticas, bem conflagradas como o faz-quem-quer, esses morros aí que vivem em guerra e trazem essa realidade diária para essas crianças aí, de porte ostensivo de armas, de guerra de facções, de tudo... E aí você pegar e colocar uma criança dessa num palco, onde ela fica feliz da vida, vestindo ali um figurino, interpretando um texto de Machado de Assis...

Por isso que a Leize tava falando dessa questão de manter as oficinas abertas, na teoria temos exemplos desses projetos que dão certo, como o criança esperança, tudo lindo e maravilhoso. Só que são projetos que só se realizam com dinheiro. Se eu tivesse grana para manter um professor aqui eu teria não só oficina de passinho, como de outros ritmos que tem

valor dentro do território, e também valores novos pro território mas também mantendo todo mundo remunerado, todo mundo pago. Não tem voluntário que seja dessa linguagem, que queira dar essa oficina. Que nem o samuel, meu filho, que dá oficina de basquete sem ganhar uma prata, parece trabalho escravo familiar. Minhas outras filhas uma dá aula de ballet e outra de inglês através da música e a outra, com esse trabalho que ela faz desenvolvendo relações com esse pessoal da marcha internacional das mulheres, por exemplo, com o pessoal do Enegrecer... E aí ela faz os atos e alguns encontros e exposições com alguns artistas que ela conheceu nessa trajetória dela de MAR, de CCBB, Caixa Cultural.. É o que a gente tem. Gente louca igual a gente que sai de casa, gasta dinheiro do seu bolso, bota seu material num uber e vem expor aqui de graça, acompanhar criança em visitaçã de escola de graça. Se a gente tivesse recurso para ampliar isso... Claro que isso tem a ver com competência de mercado né, a gente ainda não conseguiu consolidar o trabalho de ter uma estrutura administrativa e competitiva... Se ninguém aqui for um milionário excêntrico para ser um mecenas e investir nisso aqui, você tem que disputar no mercado, e para isso você tem que ter cabeça fria.

É diagnóstico, é texto de projeto escrito de forma enxuta, porque tudo isso que eu falei para você aqui, se você tá me fazendo uma entrevista para investir você pensa “esquece, esse cara aí não sabe o que ele tá fazendo”. Na cabeça da pessoa é isso, o cara é doido, quer painel solar... Só precisa colocar a criança lá para fazer duas horinhas de ballet por semana e tá bom. Na verdade a gente quer ir além disso. Nós não criamos a Phabrika de Arthes, quando ele surge a gente nem pensa no CNPJ. Quando a gente teve a necessidade de criar a figura jurídica da Phabrika, a gente vai e cria e ela fica lá parada por mais de cinco anos. Porque a gente não soube lidar com a coisa e a gente não tem estômago, a verdade é essa. Dentro do nosso grupo de trabalho, que é nossa família e alguns amigos, a gente não tem ninguém com estômago nem com experiência para lidar com o mercado de terceiro setor. E agora com essa novidade que é o que mais se fala hoje, que é o 2.5, que é o empreendedorismo social. O empreendedorismo social é potencializar a história do quanto vale é por quilo; pegar a miséria e ganhar dinheiro encima dela seja com o que for, seja com o esporte, seja com artes, seja com uma coisa lúdica mesmo... Seja o que for, a verdade é que é isso. Que pessoas e empresas, que até ajudam tirando as crianças da rua, ajudando no impacto de problemas como gravidez precoce... Todo mundo cumpre seu papel e todo mundo faz aquilo que acredita. Questões de defender direitos de cidadania... Eu acho que tá todo mundo bem intencionado, mas nossa tentativa é, organizar nossa cabeça, juntar forças e adquirir know how e competência para desenvolver um espaço para trazer equilíbrio pro mapa da cultura dentro da nossa cidade.

É você ter na periferia isso que incomoda você, que é legal saber que incomoda você lá na vila da penha e agente aqui, eu tenho certeza que tem mais pessoas que tão juntos contigo que também se incomodam com isso. Isso é importante. Eu não sei como a gente pode melhorar o apoio que a gente dá para esse movimento, entendeu?

Eu falei pro Thiago que eu fico feliz dele ter abraçado o curso de história da arte e por todas as pessoas que ele trouxe com ele que abraçaram o curso também. Mas ninguém aqui fez voto de pobreza e ninguém tá aqui para fazer a coisa sem o reconhecimento, sem o valor. Eu sei que esse não é o foco dele e que se eu pedir para ele repetir, ele vai. Mas a ideia é também, que serve dentro dessa construção do pensamento no território, é de formação de platéia até para isso. O curso, seja com uma contribuição colaborativa, ou seja com uma doação de alimentos para participar... Porque você precisa começar a criar valor, criar uma platéia pro teatro, por exemplo.

Até agora o teatro sempre foi de porta aberta, né, no dia 12 de outubro nós fizemos “A Tenda Viajante”, um espetáculo maravilhoso, é de uma família que é da companhia Baião de Riso, no palco é um pai, uma mãe e uma filha, que vai fazer 7 anos de idade. Eles estavam no evento dessa novela da globo segundo sol... O espetáculo é assim, de emocionar. De contação de história e cantiga de roda e a menina é nova mas enche o palco, é talentosa demais... Muito bonito. É um espetáculo que você sabe que lota duas sessões num teatro no Leblon, que você sabe que lota qualquer teatro da Zona Sul e do Centro da cidade, porque as famílias desses territórios e dessa faixa de renda, entendem a importância de levar o filho pro teatro para ver um espetáculo de contação de história, de cantiga de roda... No nosso território que não é essa realidade.

E aí que eu brinco com essa frase “artes, você nem sabe que precisa”, foi tirado esse valor. Foi tirada da nossa fatia da população e as pessoas nem sabem que precisam. E aí você vê, a gente colocou aqui um espetáculo no campo, contratei carro de som, panfletei, compartilhei no facebook. De criança tinha ali umas 30 e de adultos em volta somou umas cem pessoas. A gente quando faz um espetáculo com público espontâneo, só divulgando aqui, como foi a tenda viajante que foi num dia concorrido que era o dia das crianças, tinha umas 30 pessoas ali dentro. As crianças que vieram lucraram muito, só que muitas estavam ali por fora na rua, sem saber exatamente o que estava acontecendo ali e tal.

Aí quando veio uma galera de Vicente de Carvalho fazer a luta livre, pessoal que tem um ringue faz aqueles lances meio loucos mesmo, e aí isso aqui de criança tinha umas 50. Por conta do apelo né? A gente nem divulgou quase, mas era uma chamando a outra falando “po tá tendo luta ali”. Tem muito mais apelo do que você colocar uma peça de teatro, já é vendido

para nossa criança... E no dia 12 foi bem assim... Na rua de trás aqui rolando uma festa do caramba, os caras investem e as pessoas costumam dizer que é festa de político e tudo, os caras investem 100 mil reais para fazer uma festa de dia das crianças... Durante o dia inteiro aquele som tocando funk, na festa de dias das crianças... Nem para ter o clichê tocar um balão mágico... nada disso, funk o dia inteiro, e já é consolidado na cabeça das pessoas que é isso que criança quer, que a criança gosta. Não é isso que ela gosta. É que essa foi a única opção que foi apresentada a ela.

Essa realidade que a gente vive aqui é a de enfrentar tudo isso, é a tentativa que fazemos de contribuir para mudar essa realidade. Ninguém aqui tem a presunção de achar que vai mudar isso completamente, é só contribuir de alguma forma para ampliar, criar oportunidades. Nossa existência e nossa proposta que a gente tem aqui foi o que proporcionou isso que você acabou de falar, esse encontro com pessoas da área.

Eu falei para o thiago que uma das ideias que a gente tem de manter o espaço fomentando esses encontros era que tivesse um dia específico no mês, independente de ter exposição agendada, era que fosse tipo um ponto de encontro. Eu falei que fossem gerados esses pontos de encontro para que a galera mesmo se organizasse... Mas é difícil a galera abraçar, não tem como dar conta. Até porque, se eu criar um evento relacionado ao movimento de artes na Phabrika, um evento espontâneo criado por mim na página da Phabrika no Facebook, e começar a divulgar esse evento, o pessoal ainda não vem. A verdade é essa. Se for alguém do círculo de vocês é mais fácil que esse evento de propague e mais gente pense em aderir, por conta de você ser uma pessoa relacionada ao circuito de artes. A mesma coisa com o cineclube, que a gente tem aqui o potencial do caramba, bota telão no quintal e tudo. Mas se não tem alguém de dentro do movimento de cineclubismo para divulgar, fica vazio. A coisa é muito pontual. A bruna fez a exposição do Bastardo, aí veio uma galera. Logo depois o curso de história da arte que o Thiago fez... Thiago faz um encontro aqui, ou propõe alguma coisa relacionada ao movimento de artes a galera vem porque ele é uma pessoa do circuito.

E isso é característico de um espaço deslocado no território, de um espaço novo dentro de um circuito, dentro de um mapa cultural da cidade, e também de um modelo de vida hoje em dia. Dificilmente uma pessoa vem espontaneamente.

A Leize agora vai falar mais da questão do diálogo com o território, porque aí vem as diversas fases: roda cultural (junho 2016 a julho de 2016, segunda a noite, por 18 semanas) que dava no mínimo 50 pessoas e chegou a ter em dia de artistas mais conhecidos, cerca de 300 pessoas. O portão aberto, a galera entrando e saindo e frequentando o espaço. E aí depois

paralelo a isso a gente cedeu o espaço para alguns parceiros do território realizarem eventos, tipo o primeiro que teve que foi um menino que ajudou a gente aqui nos mutirões de limpeza e recuperação do espaço, o júnior, que é de um grupo de pagode e também conhece alguns produtores, e ele produziu o Samba Cultura Carioca, que ele chegou a colocar o Gustavo Lins em uma das edições, o primeiro foi um grupo de pagode chamado Nascente, que é de uns meninos aqui do bairro e você não conseguia andar aqui dentro. E você aqui dentro tinha umas 600 pessoas, e eles cobraram entrada e tudo, igual pagode de clube e tudo.

Leize: Eles depois trouxeram o Gustavo Lins. Eles pagaram cinco mil para trazer ele para cá, mas fizeram isso de malucos, juntando dinheiro do próprio bolso e tentando ter retorno com entrada e consumação dentro do espaço. O comerciante do bairro ganha alguma coisa com uma parceria de divulgação também...

Mas aí eu falei pros caras que primeiro de tudo eu não pensei o espaço para esse modelo de realização, e segundo que isso é loucura, que isso uma hora não vai dar certo, vai dar problema. Aí depois do nascente a gente teve a Roda de Samba do Chica Marimba, que é o bloco que existe aqui no bairro há 25 anos e que também vem gente a beça. Aí já é mais bacana, já é mais dentro da proposta. É um grupo de samba de raiz. O público que vinha no evento de pagode do Júnior, é a galera mais nova do bairro, já o pessoal do bloco, é um pessoal mais velho. Então são vários tipo de público. Aí todo mundo conhece o espaço, quando entra aqui falam que não sabia que estava abandonado, que acham o trabalho que a gente faz aqui dentro maravilhoso e tal.

Se eu fizer toda semana um pagode aqui, toda semana vai ter umas 200, 300 pessoas aqui dentro. Se eu fizer toda semana um samba, vai ter a mesma coisa. E ainda teve uma festa funk, que é uma festa toda produzida, com segurança, barracas, laser... Fica super-produzido, mas é tipo um pagofunk. Fica bonito, os caras gastam uma nota, o espaço não ganha nada, e eles também quase sempre saem no prejuízo.

E também qual a diversidade que a gente tá trazendo para o território? Nenhuma. A gente tá repetindo um modelo que já existe na região. Não é preconceito, não é porque nós não queiramos dialogar com isso, mas a nossa proposta é 365 dias de trabalho para ampliar a diversidade cultural do território, para impactar socialmente o território através da arte. E qual o impacto que você traz, por mais que você super-produza aqui, fazendo a mesma coisa que um cara que abre uma lona na rua faz?

No primeiro ano a gente fez essas festas todas né, porque a gente interagiu com o pessoal daqui. Mas depois a gente foi dando aquela desculpa básica, falando que a nossa proposta é outra, de trazer coisas diferentes... Porque além de ser muito cansativo para gente,

porque a sujeira era muito grande, a gente que ficava limpando depois... Ainda que eles falassem que iam dar 100, 150 reais para limpeza, não vale. Estragam e destroem algumas coisas... Por mim sinceramente acabou. Você fica com o coração pequenininho, ainda é uma ferramenta de diálogo com a população, coisa que a gente realmente precisava num primeiro momento só que a gente vem buscando um outro modelo.