

A arte e a cultura a serviço do social nos territórios desqualificados: desafios, tensões e paradoxos

Stéphanie Pryn

Maître de conférences da Université de Lille III e pesquisadora do Clersé

A partir de uma série de pesquisas realizadas entre 2000 e 2009, a autora analisa experiências de “reinserção” de moradores de comunidades “desqualificadas” na França – experiências que nos anos 1990 eram louvadas por seus efeitos de transformação e de valorização social –, a fim de ter contato com o ponto de vista daqueles que delas participavam, por meio de uma abordagem compreensiva e interacionista. Procurou-se, então, analisar o que estava em jogo nas oficinas artísticas com finalidades explicitamente sociais. Além das entrevistas e observações etnográficas, a pesquisadora participa de uma oficina de teatro organizada por um centro social.

Palavras-chave: reinserção, arte e cultura como fatores de transformação, comunidades “desqualificadas”, França

Drawing on a series of research studies conducted between 2000 and 2009, the author reviews experiences of ‘reinsertion’ of residents from ‘disqualified’ communities in France. In the 1990s these experiences were acclaimed for their positive effects of social transformation, and through a comprehensive and interactionist approach, this paper explores the viewpoint of those who actually participated in such reinsertions. It therefore seeks to analyse what was at stake in the art workshops with explicitly social purposes. As well as interviews and ethnographic observations, the researcher participated in a drama workshop organized by a social centre.

Keywords: reinsertion, art and culture as factors for social transformation, “disqualified” communities, France

Em um contexto de crise da sociedade salarial, no qual os atores em busca de inserção procuram alternativas ao trabalho nas quais basear o reconhecimento social (CASTEL, 1998, p. 45), a arte e a cultura vêm assumindo um lugar cada vez de maior destaque nas políticas sociais, participando do que Gérard Mauger (2001) chama de extensão do campo de inserção e diversificação de novas formas de enquadramento do não emprego.

Que papéis desempenham as práticas culturais e artísticas em tais dispositivos? Podemos enxergá-las como processos de construção identitária, de simbolização, por vezes de emancipação, de construção de cenas positivas para pessoas marcadas pela privação e pela desfiliação? O que elas permitem, o que oferecem? Mas, igualmente, o que elas impedem? Onde e como são ambivalentes?

Recebido em: 10/06/09

Aprovado em: 01/08/09

1 Pesquisa realizada entre 2000 e 2002, no âmbito do programa interministerial Culturas, Cidades e Dinâmicas Sociais. Esse programa nasceu nos anos 1990 das preocupações do Ministério do Equipamento (atualmente, Ministério da Ecologia, da Energia, do Desenvolvimento Durável e do Mar) e do Ministério da Cultura e da Comunicação, com a cidade e a cultura. Outros parceiros se juntaram a eles: a Delegação Interministerial na Cidade, o Fundo de Auxílio e Suporte à Integração e à Luta Contra as Discriminações, o Ministério da Juventude e dos Esportes, assim como a Caisse de Dépôts et Consignations, todos para participar da iniciativa experimental definida pelo grupo de trabalho inicial “cultura/cidade”, coordenado por Jean Métral.

2 A renda mínima de inserção (Revenu Minimum d’Insertion, RMI) foi uma remuneração em vigor na França entre 1º de dezembro de 1988 e 31 de maio de 2009. Financiada por Estado (pagamento) e Conselhos Gerais (ações de inserção), destinava-se a pessoas de recursos inferiores a um piso. Foi substituída em 1º de junho de 2009 pela Renda de Solidariedade Ativa (RSA).

3 Alguns de nossos campos futuros prolongarão esses questionamentos, em especial o na federação da região Nord-Pas de Calais das Casas dos Jovens e da Cultura (Maisons des Jeunes et de la Culture). As MJC são oriundas do movimento de educação popular que, logo após a Segunda Guerra, sustentou o projeto de reconstrução do país, por meio da “educação para todos, por todos”. A partir de uma dessas “casas”, em um bairro popular da cidade de Tourcoing, encontraremos, filmaremos, e acompanharemos seis jovens fazendo uso das proposições culturais e artísticas, captando o que a cultura é para eles, onde e o que a cultura lhes faz. Também atendemos aos efeitos de gênero, e às relações com o(s) território(s). Pretende-se realizar operação semelhante no Brasil, a partir de um espaço equivalente no Rio de Janeiro, no quadro do programa Capes/Cofecub coordenado por Michel Misse (UFRJ) e Dominique Duprez (Clersé).

4 *Pendue* significa tanto pendurado como enforcado, em referência à condenação. (N.T.)

Pareceu-nos interessante, em um final de anos 1990 em que todas essas experiências eram louvadas por seus efeitos de transformação e de valorização social, ir ver mais de perto, ter contato com o ponto de vista daqueles que delas participavam, por meio de uma abordagem compreensiva e interacionista. Levantávamos igualmente a hipótese de que esses projetos poderiam nos dizer alguma coisa sobre as tensões que operam de maneira mais generalizada no mundo contemporâneo, reveladoras de certas concepções de indivíduo e de certas representações do viver junto. Esses projetos nos pareciam se situar no centro de desafios ambivalentes, de reconhecimento, mas igualmente de produção de complexas relações de dominação. Procuramos, então, analisar o que estava em jogo nas oficinas artísticas com finalidades explicitamente sociais¹.

Além das entrevistas realizadas com diferentes atores sociais e culturais e diversas observações mais à deriva, participei de uma oficina de teatro organizada por um centro social e coordenada por um diretor em sua sala de teatro, com pessoas (majoritariamente mulheres) na época beneficiárias da RMI². Encontrei desempregados de longa data que haviam participado de uma oficina de escrita dirigida por um escritor reconhecido, dando origem a uma obra de destaque no mercado editorial legitimado francês, e depois a um filme de ficção com um realizador conhecido. Em 2009, entrevistei participantes de um projeto conduzido por um fotógrafo com pessoas “em inserção”. Ele elaborou com elas cartazes “eleitorais” com o objetivo de interrogarem a esfera política. Os cartazes foram expostos em miatecas, e um livro-objeto deveria ser editado³. Aliás, o espetáculo de Rachid Bouali, com a companhia La Langue Pendue (Algo como A Língua Dependurada)⁴, encenando sua própria história de jovem “de comunidade” e destinado a esse território, encontrando, por meio do teatro, vias de emancipação, constitui igualmente uma fonte de reflexão – título de seu espetáculo: *J’irai à Vancouver (Eu irei a Vancouver)*.

Para todos esses projetos com vocação de inserção, os participantes pesquisados têm com ponto em comum, em função dos próprios critérios de “seleção” relativos à dimensão social do projeto, o fato de estarem passando

por pesadas dificuldades pessoais e sociais. Todos têm percursos reveladores das grandes mudanças que atravessam a sociedade salarial (CASTEL, 1998). A precarização daqueles que haviam sido estáveis e as mudanças das condições operárias (BEAUD e PIALOUX, 1999) transpareciam nas histórias de vida de cada um. Essas características dos participantes são, por vezes, afirmadas de forma um tanto cínica como necessárias ao sucesso artístico do projeto, já que se tratava de tirar das experiências dolorosas a matéria-prima da criatividade⁵. Todos, então, se inserem em dispositivos ou ações que mobilizam a cultura e a arte em um contexto em que os modos de ação social não são mais eficientes, no qual os profissionais da ação social, também bastante despossuídos, se perguntam sobre a maneira de conferir sentido a suas práticas, e no qual os artistas, eles próprios cada vez em situação mais precária, engajam-se e diversificam suas atividades (BUREAU et al., 2009).

O movimento deste artigo se organizará em quatro tempos.

Nos dois primeiros, procuraremos captar o trabalho simbólico sobre as identidades que podem permitir as práticas artísticas. Mais claramente apreensíveis quando remetem à linguagem (teatro, escrita...), de maneira talvez menos dizível quando remetem ao corpo (dança, escultura, artes plásticas...), esses locais de práticas constituem efetivamente espaços de abertura para a expressividade, nos quais se trabalham e transformam as identidades.

Trataremos de descrever, em seguida, o que está em jogo quando essas práticas transpõem o limiar entre esfera privada e esfera pública. Quando grupos sociais dominados se veem propondo ou conquistando uma cena positiva de reconhecimento, é possível dizer algo das relações de dominação comuns. Permitir dessa forma que estratégias semânticas se desenvolvam no espaço público, de maneira autônoma, seria um meio de agir sobre as relações sociais mais comuns, de maneira política.

Voltaremos a tratar, como conclusão, das tensões e ambivalências que estão em jogo nessas situações, lembrando, assim, o quanto os efeitos não são unívocos.

São sobretudo nossos trabalhos de pesquisa na França que estruturam esta reflexão. Mas proporemos pontualmente o estabelecimento de alguns paralelos com situações brasileiras.

5 O que parece, aliás, justificar para alguns participantes que eles tenham sido “re crutados”. Uma participante de um projeto de escrita ao qual era preciso postular conta: “Eu não achava que eles iriam me escolher. Mas me escolheram! Mas eles escolheram as pessoas que têm problemas. Eles não escolheram pessoas normais. Escolheram jovens, eu reparei: cada pessoa tem um problema diferente! Cada pessoa tem problemas diferentes. Conversávamos entre nós: “Porque você veio? O que te disseram?” E cada pessoa tem uma história diferente. Eu acho que é por isso que eles nos escolheram, porque com cada diferença, com isso, a gente fez o livro, e todo mundo colocou alguma coisa da sua vida...”; “Entre os estagiários, não há nenhuma personalidade neutra. São todos itinerários de vida, ferrados (é um mediador cultural falando do projeto), todos “quebraram a cara” (um participante).

1. Um espaço de palavra. O desafio da expressividade

Os participantes das oficinas de práticas artísticas que encontramos puderam nos dizer o quanto essas oficinas poderiam constituir espaços de palavra diferentes, na medida em que era conferido valor à sua experiência de vida, mais ao registro das potencialidades do que às carências. Numerosos são os testemunhos que dizem como essas proposições fornecem um espaço específico onde é possível se exprimir.

De qualquer forma, era a salvação para alguns, porque tinha uns que não tinham trabalho, que chegavam aos 50 anos, se encontravam sem nada, se diziam quase ferrados. Não era algo evidente sua reintegração em um meio profissional e lá nos encontrávamos todos para contar nossas pequenas dores da vida. Não era uma terapia, porque ele, o escritor que coordenava a oficina de escrita, não gostava dessa palavra. Acho que ele tem razão, não é uma terapia. Mas fazia bem para todos, mesmo se cada um tivesse mais ou menos problemas que os outros, e em escalas diferentes. (Fariza, participante da oficina de escrita).

É um grito, é isso, um grito. Me trouxe alívio. Ah, sim. Eu me senti mulher. Me senti viver mesmo. (Keira, participante do projeto fotográfico por meio de um centro social).

Me faz sentir bem, me alivia. Quando eu escrevo, me alivia. Eu escrevo tudo que tenho no coração, e tudo, é como se eu falasse com uma outra pessoa de meus problemas. E depois eu fico tranquila, ué. (Patrícia, participante da oficina de escrita).

As práticas artísticas mobilizadas pelos dispositivos de inserção talvez possam manter o valor do vivido das pessoas, no sentido dessa experiência de vida. Essa experiência pode ser empregada em um espaço em que ela não seja mais definida apenas sob o registro da carência. Tais práticas poderiam provocar uma inserção que não seria mais apenas adaptativa e corretiva (EME, 2001). O desafio poderia não corresponder somente à conformação final a papéis sociais, dentro de uma lógica instrumental, mas o reconhecimento da identidade de

sujeito de cada um deles. Suscitando a expressão da subjetividade dos indivíduos, a exteriorização do eu, a expressão pessoal, uma outra lógica encontraria um espaço em que se manifestar, a lógica do “agir criativo”, que revelaria os sujeitos (EME, 2001, p. 139).

E depois, na oficina de escrita, eu pude me expressar, enquanto antes eu escrevia em cadernos. Não havia ninguém que soubesse disso, enquanto aqui eu pude dizer. E depois isso me... Foi a oficina de escrita que me impulsionou na vida. E, francamente, é verdade: se não tivesse acontecido essa oficina de escrita, estou certa que ainda estaria desempregada, no meu canto, dizendo que a vida é assim mesmo.

(...) Pergunta: O que você quis dizer, há pouco, quando disse que havia coisas fugidias em você...?

Sim, eu soube dizê-las, por escrito. E aí, depois, na oficina de escrita, quando a gente lia os textos, a gente pôde se expressar, dizer um pouquinho do que tínhamos vivido, o que a gente sentia. (Joëlle, 45 anos, participante do projeto de oficina de escrita).

Quanto mais dolorosas e em ruptura são as trajetórias, mais preciosos tornam-se esses espaços, já que há uma falta de outros em que se possa falar sobre essas trajetórias. Um rapaz entrevistado no documentário *Un gran campo verde*, falando sobre o lugar da arte e da cultura em uma *villa* (o equivalente à favela brasileira) em Buenos Aires, respondeu da seguinte maneira: “Todo mundo tem alguma coisa a dizer. Mas os jovens *villeros* tem alguma coisa de *mais urgente* a dizer”.

E é provavelmente a essa mesma função de expressão que se refere Olivier Dabène ao tratar do rap em São Paulo como escrita musical da violência: “De alguma maneira, o rap escreve e fala sobre a violência para exorcizá-la, sublimá-la, canalizá-la ou tratá-la como um eufemismo” (2005, p. 43).

Todos os rappers, grafiteiros e escritores presentes nos debates e performances [por ocasião de uma manifestação organizada pelo serviço cultural do Consulado Geral da França em São Paulo, em setembro de 2001, intitulada *Escritas da Violência*] se reuniram no reconhecimento de que suas disciplinas artísticas constituíram escritas simbólicas da violência. Seus trabalhos de criação

constituíam expressões ou eufemizações da violência; por sinal, bastante eficazes se acreditarmos nos trabalhos de pesquisa que enfatizam a queda dos níveis de violência nos bairros onde se desenvolvem importantes projetos artísticos (<http://www.lafri-che.org/nta/ressources/monographies/saopaolo.html>).

Essa última assertiva é, sem dúvida, difícil de ser comprovada de forma experimental. Isso suporia isolar o peso de cada fator, em situações eminentemente complexas e pluridimensionais. Entretanto, como testemunham aqueles que estão implicados em projetos semelhantes, a via estética e artística abriria um espaço de expressividade de efeitos próprios. Dizer a violência, ao invés de atualizá-la.

Os atores da vida cultural da villa 216, em Buenos Aires, dizem, no documentário que lhes é consagrado: propondo às crianças que participassem de oficinas e desfiles de dança de carnaval murga; propondo aos jovens diferentes oficinas práticas; trata-se de propor, física e simbolicamente, um outro espaço que não a rua. Um espaço de valorização. De criatividade. Um espaço de expansão de si. É o que almeja igualmente, por exemplo, a ONG Favela é Isso Aí (<http://www.favelaeissoai.com.br/oprojeto.php>), em Belo Horizonte: “A arte desempenha nas villas e favelas um papel-chave no aumento da autoestima de cada um, na inclusão social e na luta contra a violência”.

Em tensão, sem dúvida – e retornaremos a esse ponto –, de maneira ambivalente, com lógicas de enquadramento, de moralização e de socialização.

2. Um trabalho simbólico sobre as identidades

Para além da questão ligada à expressividade, essas oficinas talvez não sejam grupos de discussão como os outros. Pois a própria prática artística produz efeitos específicos sobre as identidades, trabalhando os esquemas da experiência, por meio da experimentação de papéis, principalmente pela introdução de deslocamentos e a confrontação a processos de desconstrução das representações. O que por vezes conduz certos participantes a identificar consequentes reviravoltas em sua existência.

6 Que parecem ser em grande parte os atores da vida religiosa, o documentário não diz isso de forma explícita.

2.1. A experimentação de papéis, para introduzir a interpretação, o deslocamento e as “evasões”

É a sociologia da leitura, na medida em que é também sociologia da ação, que nos oferece pistas sobre o que pode estar em jogo quando estão em questão práticas artísticas que tratam da linguagem. Ler permite que sejam experimentados diferentes papéis. E dessa experiência, que se retirem modelos de ação. Permite que a identidade dos participantes possa ser elaborada e reelaborada, que se faça trabalhar, de um modo imaginário, os esquemas de sua própria experiência (LAHIRE, 1998, p. 110). O que tem por efeito, potencialmente, transformar a relação consigo próprio e a relação com o mundo, retornar às ações passadas, mas igualmente pensar nas ações presentes e antecipar aquelas ainda por vir. Como a psicóloga social Marie-Claire Bruley (2001) evidencia em relação à primeira infância, a leitura produz “gestos de afastamento” e “evasões”. Meio de viajar por procuração, os textos literários ou histórias contadas às crianças propõem outros modelos, introduzindo a brincadeira na adesão aos valores dominantes, abrindo para outras alternativas:

[P]ráticas culturais, todas enraizadas no universo da palavra, vão provocar o jogo no pensamento, na representação de si mesmo e do mundo e [...] poderão mesmo, por sua vez, provocar, como reflexo, outros jogos, outros deslocamentos em nossas relações com os outros e no tabuleiro social (p. 26).

Essa mesma ideia de deslocamento é evocada pela socióloga da leitura Michèle Petit, diante da recorrência de metáforas espaciais tomadas de empréstimo pelos leitores entrevistados.

Ler permite a fuga, fora dos muros da família ou do povoado, a abertura ao longínquo, a descoberta em si de desejos desconhecidos, inconfessáveis; e, a partir desse território íntimo conquistado discretamente, a composição das representações que se tem de si e do mundo. Essa leitura é a ocasião de sair de um tipo de laço social onde o grupo tem a preeminência sobre cada um, e de se dizer que é possível ter voz na questão, em vez de sempre se remeter a outros, ou às exigências impostas pela comunidade (p. 6 do documento online <http://www.arald.org/ressources/pdf/dossiersenligne/petit.pdf>).

Tudo se passa como se a ampliação do horizonte exterior tornasse possível um aumento do espaço interior. (...) Estamos bem próximos do que é chamado, a partir do trabalho de Winnicott, de espaço de transição, no qual, a partir de uma gratificante situação de intersubjetividade, a criança se apropria de alguma coisa que lhe é proposta para delinear sua emancipação, se construir como sujeito. (...) Em função desse próprio distanciamento, [*esse espaço*] introduz uma margem de manobra, uma criatividade: durante esse tempo em que aparentemente nada acontece, os sonhos, o pensamento, a disposição inventiva, têm o caminho aberto" (Id., p. 8).

Até se tornar, por meio de um trabalho de simbolização, apoiado sobre os discursos dos outros, o narrador de sua própria história.

2.2. Um testemunho (no interior de outro testemunho) desse processo

O espetáculo de Rachid Bouali, jovem ator, contador de histórias e criador de espetáculos, nos permite entrar no coração desse processo. Coloca claramente em cena, com humor, de maneira concentrada e quase experimental, o que está em jogo nas transformações identitárias, por meio da experimentação de papéis, permitindo, pela identificação com personagens, lançar mão de modelos de ação que reagem ao mundo social "ordinário", influenciando assim as trajetórias.

O artista criou um espetáculo autobiográfico, tendo como objeto o que a prática teatral fez a ele e a alguns dos jovens (e das jovens) de seu bairro popular marcado pela imigração, pelo pertencimento de classe e pelo distanciamento da cultura escolar. Sozinho em cena, ele encarna, ao mesmo tempo, seu próprio personagem adolescente e, alternadamente, os diferentes personagens que o acompanharam, meninos cujo único horizonte era o ponto de ônibus do bairro.

Quatro meninos do bando, entretanto, vão se emancipar desse aprisionamento ao território e à perspectiva delinquente, por um viés inesperado, uma vez distante dos valores *viris* e *juvenis* partilhados: a prática teatral.

2.2.1. A prática teatral: uma socialização “por meio do corpo”

O que acontece durante as oficinas depende de uma socialização por meio do corpo – da mesma maneira que nas oficinas de dança hip-hop observadas por Sylvia Faure e Marie-Carmen Garcia (2005). O animador os convida efetivamente, graças a diferentes exercícios teatrais, a sair da postura do jovem vagando pelos pontos de ônibus, sair de si para se ver fazendo, a fim de influenciar alguns comportamentos; tirar as mãos que se encontram tão naturalmente e tão bem colocadas no fundo dos bolsos; prender-se ao chão, crescer, se expandir. Explorar e descobrir potencialidades por meio também do texto, quando até este, inicialmente, repugna e é estranho. Experimentar progressivamente, de maneira completamente nova, um gosto por essa linguagem. Aprender a gostar dos textos, a sentir prazer em dizê-los, por eles próprios, sem por vezes, compreendê-los.

Trabalhar para sair de si, se corrigindo, se reconquistando, como resposta às expectativas e às injunções do animador. Aprender a conter o surgimento no corpo de interjeições familiares incorporadas, tiques de linguagem marcando a fala da cultura da rua, que pontuam o fim de cada frase, dentre as quais – e é esse o problema –, aquelas pronunciadas pelo rei grego Creonte...

Rachid Bouali imita e conta com humor os primeiros fracassos nas experimentações de papel dos exercícios de improvisação. Esses exercícios dão lugar a situações pouco teatralizadas, bastante próximas da experiência vivida, muito coladas ao mundo ordinário. Os jovens recorrem a seu cotidiano. Para uma situação tirada da peça clássica e em versos de Pierre Corneille, *El Cid*, Akim deve encarnar Rodrigo, em uma cena onde exprime a Ximena seu sentimento em relação ao pai de sua bem-amada. O riso explode na sala, por conta da pequena distância que Akim demonstra em relação a seu léxico habitual. Isso, quando, diante do vazio sideral e do silêncio que se abrem a ele em uma *banlieue* busca, o rapaz busca uma fórmula que responda às expectativas do animador, sem outros recursos que não os da vida ordinária. Ele então se lança, gritando para Ximena uma fórmula de

insultos lapidares a seu pai. Ao longo dos exercícios e com o tempo de prática, Akim se apropriará de outros registros lexicais, mais elaborados esteticamente, afastando-se dos únicos registros ético-práticos da experiência vivida.

2.2.2. Enriquecer os registros de análise da experiência e as próprias possibilidades da experiência

Esse trabalho de socialização remete provavelmente também a relações de enquadramento, moralizando as juventudes populares. Não sem ambivalências, é preciso ressaltar. Apesar disso, também lhes abre portas. Rachid Bouali conta efetivamente em seu espetáculo o quanto as possibilidades de análise de sua própria experiência se enriquecem com a prática teatral. Quando Akim é pressionado por um antigo parceiro a abandonar o teatro para voltar ao que seria realmente viril, conferindo valor no mundo de seus pares, ou seja, as atividades de traficante de drogas, ele faz uma pausa. Como nas situações de saída do senso prático por meio de modalidades de escrita (agendas, listas...) descritas por Bernard Lahire nos meios populares, Akim para e examina o problema com distanciamento, seus prós e contras. Resolver esse problema não é algo tão evidente. O senso prático o levaria provavelmente a retornar ao caminho que conhecia tão bem. Mas ele resiste. E responde a esse amigo: “Estou em meio a um dilema”, retomando um conceito teatral discutido durante a oficina de teatro. O riso na sala surge da surpresa: tal conceito, pesado e denso, na boca de Akim, com seu sotaque de “jovem de *banlieue*”, importado para esclarecer uma situação ordinária e delinquente, endereçada a um jovem que não havia frequentado a oficina e que penava para decodificá-lo! Em outra ocasião, Naïma disse, provocando o mesmo tipo de risada, que sua situação familiar era uma “tragédia”, permitindo assim que se conectasse sua própria história individual com aquelas, mais universais, narradas por Sófocles.

Para além da capacidade de lançar mão de registros semânticos mais amplos para pensar suas situações individuais, esses dois jovens poderão também operar escolhas: teatro *versus* tráfico; emancipação *versus* casamento no *bled*⁷. E essas escolhas são apresentadas como considerando poten-

cialidades abertas pela própria prática teatral, pelas experimentações de papéis que Rachid Bouali aponta claramente como causa dos deslocamentos. Naïma encarna Antígona. Quando entra em cena para se dirigir a Creonte, seu tio, para ela é uma desafio imenso, pois seu pai está na sala. Ele não está ciente de que sua filha frequenta a oficina há algumas semanas. Sabe-se que esse pai tem para ela projetos de casamento no *bled* com um desconhecido. E será no texto, por meio do texto, declamado em público na representação, enquanto Antígona se opõe às vontades de seu tio Creonte, que Naïma vai encontrar os recursos para enfrentar seu pai. A emancipação de Antígona, derrogando as leis tradicionais de seu povo e se erguendo contra o poder de seu tio, ecoa com a emancipação dessa jovem se opondo às decisões familiares de maneira que até então não tinha feito. Naïma, interpretando Antígona enfrentando seu tio, se ergue também, na mesma ocasião, diante de seu pai. Vemos, impulsionada por Rachid Bouali, Naïma se abrir, por meio do texto, a novas formas de resistência e de afirmação de si. Assim, o trabalho simbólico vai além da expressão de um sofrimento. É também o caminho de uma transformação da relação com os outros, com o mundo, consigo mesmo, tomando de empréstimo categorias de percepção, de avaliação, e de ação, forjadas por outras pessoas.

2.3. Dos replanejamentos marginais nas histórias de vida aos “turning points”: reviravoltas da existência

Associado ao próprio fato de se confrontar a contingências específicas (encontros regulares, manifestações específicas ligadas ao projeto...), portadoras de significados particulares (abertura para o mundo da arte, com a aura da postura do artista), certas histórias de vida podem, assim, ser influenciadas. Esses replanejamentos são por vezes marginais e não afetam necessariamente toda a organização de uma vida. Apesar disso, com frequência eles são importantes.

Para algumas mulheres da oficina de teatro, essa atividade ofereceu a oportunidade de abandonar – de fato, saindo de casa, e ainda que por um tempo limitado – seus papéis sociais tradicionais de esposa e de mãe, que remetem

7 Bled é como é chamado o interior dos países magrebinos, de onde se originam a maior parte dos imigrantes islâmicos franceses, chamados geralmente de arabs. A expressão remete ao tradicionalismo muçulmano (N. T.).

ao particionamento, ao aprisionamento no universo privado, o enclausuramento. A questão pode ser de grande importância, como para Naïma: é a da emancipação feminina, da libertação do aprisionamento dos papéis. Sem dúvida, poderíamos também ver como nada além de uma simples diversão. Mas uma distração que é uma subtração ao mundo, que é habitualmente negada às mulheres, “que têm menos ocasiões e sobretudo menos razões para se ‘distraírem’ das preocupações que a elas se impõem, que se espera delas, as únicas que podem ser legítimas” (SAYAD, 1995, p. 80).

Os contextos sociais, familiares, nem sempre permitem a integração em um projeto (artístico ou não) quando abrem de tal modo para o exterior e para tamanhas transformações. Para enfatizar o quanto essas práticas podem ser atordoantes, podemos remeter ao belo texto de Sayad (1995). Zina é a filha mais velha de uma família argelina de origem rural e de tradição oral, com controle apenas sobre seu próprio espaço privado em um contexto de imigração pensada como provisória e de grande precarização. Essa jovem encontra na leitura um caminho de salvação para evitar a loucura, única janela aberta no universo de enclausuramento ao qual parece estar condenada. Seus pais não se enganam e consideram a leitura como perigosa e suspeita. Contaminadora. Pelos textos, escritos e lidos, o exterior entra sub-repticiamente no interior, o público vem desestabilizar o privado.

Trajetórias podem ser significativamente influenciadas, ao ponto de constituírem verdadeiros “turning points”, reviravoltas na existência (HUGHES, 1996). Esse desvio criativo que se abre para outros possíveis, contra as lógicas instrumentais da inserção, pode também estar em curso nos bairros populares, em oposição a certas alternativas propostas pelos pares.

Vimos isso com Akim resistindo às injunções para que voltasse a suas atividades de traficante. É também o que testemunham os jovens entrevistados no documentário *Un gran campo verde*. Os espaços de criatividade que eles experimentaram (escultura, canção...) lhes propuseram outras opções, lhes abriram outras oportunidades. O trabalho de criação implementa uma outra relação com o corpo; uma outra relação com o coletivo. Ele cria uma abertura para uma maior estima de si, saindo da lógica do estigma e da carência, e pode constituir “um meio de recuperação da dignidade” (Alcira Argume-

do, socióloga entrevistada no documentário), para sair da alternativa delincente. É o objeto do trabalho conduzido pelo Circo Del Mundo, do Chile: “ele aproveita as características do circo para oferecer aos jovens o desafio do risco controlado ao invés do risco imprudente e sem futuro da rua” (<http://www.elcircodelmundo.com/francais/elcircodelmundo-.html0>).

Certas trajetórias se instalam completamente no mundo da arte. Como a de Rachid Bouali, da qual falávamos há pouco, que hoje declama sua história nos palcos de teatros legítimos e reconhecidos. Como a dos membros do grupo musical e militante Zebda (ZOÏA e VISIER, 2001); do grupo cigano Tekemeli (ASSIER-ANDRIEU et al., 2000). Essas trajetórias mostram como certos beneficiários da ação social e da política municipal puderam se retirar desses dispositivos e de seus pertencimentos iniciais. Paradoxalmente, contudo, eles são constantemente reenviados a essa situação da qual provieram: nos discursos midiáticos, nas políticas públicas, que os fazem lembrar de uma “dívida”, em um processo de reconhecimento contraditório (MILLIOT, 2000). E há o risco, mostrando essas árvores que escondem a floresta, de culpabilizar o resto da comunidade à qual eles são, assim, remetidos (ASSIER-ANDRIEU et al., 2000).

Trabalho simbólico sobre as identidades, levando a evasões e a transformações íntimas, a bifurcações biográficas, até mesmo profissionais, mais extraordinárias, essas práticas artísticas têm outra particularidade: contêm frequentemente uma dimensão de passagem do privado ao público e, com isso, uma dimensão política.

3. Os desafios do reconhecimento. Dizer-se em vez de ser dito

As produções artísticas originárias dessas oficinas raramente se mantêm aquarteladas apenas no universo privado ou entre os próprios participantes. A peça é encenada no teatro da cidade, na presença do prefeito. Os trabalhos de escrita dão lugar a um romance publicado em uma coleção de prestígio. As fotografias são expostas nas miariatecas da região. Os *rappers* se inserem em uma comunidade mais ampla, internacional, e na indústria musical... Todos esses projetos buscam produzir, no mais das vezes, cenas de reconhecimento e de definição do *eu* para aqueles que, em seu universo habitual, as possuem de maneira deficitária.

Na maior parte dos projetos artísticos, há então alguma coisa de particular que está em jogo nessa passagem ao público, diante de um público, pela passagem à cena (teatral, musical, editorial, dos museus...), mas igualmente pelo interesse conferido pela imprensa, por atores de outros universos sociais. O olhar do outro se colocará na direção do que foi realizado, do que foi criado. Alguma coisa será oferecida a ser vista. Esses processos, logo, constroem uma ocasião de mostrar/provar ao outro que se é “capaz de”. Capaz de dizer, de fazer, de criar, de dançar, de enunciar. Capaz de *se dizer*. Frequentemente está em jogo uma forte reivindicação ao reconhecimento e ao respeito.

Para muitos, a própria atividade, por vezes mesmo de forma independente de seu produto, constitui um elemento do reconhecimento.

No início, não era por causa do livro, como se tornou logo em seguida. Ver pessoas, sair da minha casa... Era porque eu tinha uma necessidade. Isso vinha da vida que eu tinha mesmo: quem sabe se ela não ia mudar um pouco? E como me fez bem... Quando eu voltava para casa à noite, estava contente. Eu via meus filhos: “Vocês sabem, mamãe também trabalha, ela tem obrigações!” Eu escrevia. Meu filho e minha filha ao lado, pequenininha. “Você trabalhou?”, ela me dizia. “Você trabalhou?” (risos)... “E você não está cansada?”, “Sim, mamãe está cansada...” Ela me divertia (risos)...

Pergunta: Para você, era importante também trabalhar, em algum momento?

Sim, eu precisava sair do contexto em que estava [*ela se encontrava em uma situação em que não tinha mais o domínio sobre nada*]. Era preciso que eu sísse daquilo tudo. (Patricia, participante da oficina de escrita).

Investir em alguma coisa, isso me dá força. Eu sei que sei fazer alguma coisa de minha própria cabeça. Estou menos ignorante. Sou capaz de fazer alguma coisa. (Gaëtane, participante do projeto fotográfico via ATD Quart Monde⁸).

O fato de *nos* chamarem, para *nos* perguntarem o que sentimos, isso faz bem. (Jean-Marie, antigo morador de rua, participante do projeto fotográfico).

8.<http://www.atd-quartmonde.asso.fr/?-Atd-Quart-Monde-France->

Esses projetos tiveram, com frequência, eco midiático, o que abre uma cena suplementar.

É muito legal [*ir às rádios e aos programas de televisão*]! Porque eu expressei o que senti e depois o que eu vivo atualmente. Digo para as pessoas: "Vocês não devem ficar fechadas dentro de casa, vão para uma associação, encontrem pessoas, façam um curso de formação, façam um estágio. Não fiquem enclausuradas dentro de casa!" É a primeira coisa que eu digo. "Vejam, durante um momento da minha vida, eu vivi isso e isso, e hoje, vejam o que me tornei. Então, se eu consegui isso, porque vocês não conseguiriam?" São essas as mensagens. (Joëlle, participante da oficina de escrita).

Todas essas cenas abertas oferecem a ocasião de revelar suas potencialidades. De colocar em debate uma visão do mundo. De mostrar sua capacidade de conferir sentido às situações sociais.

No romance originado da oficina de escrita, alguns dos participantes preferiram falar sobre o mundo operário, mostrar seus valores, as resistências, lembrar os anos de luta na fábrica.

Era isso o projeto. Era ir e falar também de *nós*. (Daniel, participante da oficina de escrita, antigo operário têxtil, sindicalista. Para ele, o "nós" remete claramente ao mundo operário).

As produções finais são frequentemente carregadas de uma mensagem identitária, por vezes política. No projeto fotográfico, o artista procurou trabalhar a questão da cidadania e do político. Ele organizou oficinas coletivas nas quais os participantes deveriam construir um cartaz eleitoral. Os grupos foram criados passando por intermediários: a associação ATD Quart Monde⁶, centros sociais dos bairros populares, uma associação de bairro chamada Femmes de Tous Pays. Mulheres de origem magrebina pertencentes a essa associação se apropriaram desse espaço de criação tendo por objetivo explícito discutir seu pertencimento e o que a sociedade faz por elas. Elas quiseram mostrar o quanto tecem em conjunto seu sentimento religioso, seu pertencimento à sociedade francesa, sua inscrição capaz de contribuir com o espaço público francês laico. A maior parte das fotografias realizadas tem relação com o véu islâmico. Elas procuram questionar os preconceitos, mostrar o quanto as

interpretações estão alojadas no olhar dos outros. Assim, elas buscam desconstruí-las, brincar, se divertir com elas, para se introduzirem nos interstícios e produzir um sentido novo. Algumas se articulam em torno da tensão entre submissão e emancipação. Outras jogam com as significações múltiplas do véu, como aquela na qual este é constituído de três camadas, azul, branco e vermelho, as cores da bandeira francesa. As mulheres desse grupo encontraram um espaço no qual podiam trabalhar na revelação das diferentes significações de seu véu, contra as versões homogeneizantes que se opõem a ele. Mas esse espaço continua, apesar de tudo, dificilmente negociável no interior do próprio espaço privado delas: elas não puderam (ou não quiseram) aparecer pessoalmente, de maneira reconhecível, no cartaz. Elas solicitaram a vizinhas para que servissem de modelo para as fotografias. De qualquer forma, mesmo se por procuração, por questões de anonimato, essa experiência lhes permite se projetar e questionar essa cena pública.

No documentário *Un gran campo verde*, uma canção ilustra os desafios da definição do eu: “Eu sou *villero*, não um lixo; eu sou *villero*, eu sou do povo”. A letra trata explicitamente da inversão do estigma, para afirmar positivamente uma identidade e lutar contra os estereótipos negativos associados a ela.

Os participantes desse mesmo projeto fotográfico, intermediado pela associação ATD Quart Monde, estão, “por definição”, em grandes dificuldades sociais. Mas eles não se resumem a *objetos* de demandas. Através de sua ação benévola e militante na associação de caridade à qual doam seu tempo e sua energia, são também *sujeitos* e atores na atenção que conferem aos outros. Esse movimento de luta contra a miséria se caracteriza efetivamente pela mobilização das próprias pessoas pobres. Sua participação no projeto foi feita de forma amplamente marcada por tons de engajamento militante. O “nós, da ATD”, como o “a gente, mulheres de todos os países”, predominou sobre o “eu”. Nos cartazes, era discutido aquilo que eles debatem habitualmente. Eles quiseram, então, fazer figurar questões relativas à defesa do direito ao trabalho; do direito à habitação; do direito a uma vida decente para as crianças. Suas próprias histórias pessoais são apagadas diante de uma história compartilhada:

Por mim, das duas fotos que me representam (uma de frente e outra de costas), eu prefiro esta em que estou de costas. Assim não somos reconhecidos. Eu, de costas: sou todos os SDF⁹. (...) Mesmo que, entretanto, eu não seja um porta-voz. (Jean-Marie).

Se as intervenções artísticas têm uma importância, segundo Didier Lapeyronnie (1999), é precisamente porque permitem às categorias populares, dominadas, que tenham acesso à linguagem política. Definindo-se/sendo definidas sempre por linguagens que lhes são exteriores (linguagem do consumo, ou das instituições que os enquadram, ou ainda a das comunidades nas quais eles se recolhem), elas se submetem à sua dominação. A arte permitiria àqueles que são colonizados (interiorizando o olhar exterior para que se definam eles mesmos) a fabricação da circunscrição, da distância – e traz, como consequência, a possibilidade de construir uma linguagem autônoma àqueles que são privados dela, linguagem de natureza política. O rap, para Olivier Dabène, comporta essa função política:

O rapper de São Paulo elogia a não violência e demonstra, em sua música e textos, um real engajamento político. Nesse sentido, ele é tudo menos estrangeiro ao funcionamento da democracia e, em muitos aspectos, a cultura hip-hop pode mesmo ser considerada como uma pedagogia da cidadania. Uma contribuição à qualidade da democracia que merece, certamente, pesquisas mais amplas” (2005, p. 47).

Sem dúvida podemos fazer pontes com o projeto político do artista carioca recentemente falecido Augusto Boal:

O Teatro do Oprimido tenta engajar os indivíduos em um esforço humanista cuja essência é expressa por seu nome mesmo: teatro do, por e para o oprimido. Um sistema que torna as pessoas capazes de agir na ficção do teatro a fim de que se tornem protagonistas, os sujeitos agentes, de suas próprias vidas”. (Declaração de princípios da Organização Internacional do Teatro do Oprimido, <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=24>).

9 SDF, sans domicile fixe, é como são chamados os moradores de rua na França.

Virginie Milliot (2000) encontrou esses mesmos processos de resistência semântica em seus trabalhos sobre os desafios da ação cultural em Vaulx-en-Velin, cidade no *banlieue* de Lyon. As associações locais que ela encontrou tomam de empréstimo o caminho da cultura e da arte para conferir sentido ao seu pertencimento, para uma reapropriação positiva de suas próprias histórias e uma revalorização da imagem de si. Espaços de valorização identitária permitindo, de maneira positiva, a confrontação das diferenças, essas práticas que têm a arte como linguagem abrem caminhos de resistência ao fechamento simbólico, à estigmatização e à rejeição, ao tentar impor uma outra representação deles próprios. É provavelmente por esses caminhos para uma identificação positiva que clama Angelina Peralva (1998), no que diz respeito às produções culturais dos moradores de favelas:

Assim, um trabalho de reconstrução simbólica é mais do que nunca necessário, no que diz respeito à imagem das populações negras, alicerçada sobre uma definição culturalmente positiva dessas populações, o que está na base de um novo modelo de igualdade social.

As produções artísticas culturais poderiam, então, contribuir para isso? É o que nos leva a pensar os testemunhos de jovens entrevistados no documentário realizado sobre as *villas* de Buenos Aires. Os jovens comprometidos com as práticas artísticas assinalam, no início, o quanto essas práticas os transformaram. Mas como também, em seguida, eles esperam assim abrir o campo de possíveis para os jovens que poderiam se identificar com eles. Ao verem antigas figuras da cultura de rua se realizarem em grupos de música ou práticas de escultura, os jovens (as gerações vindouras) passam a dispor de outros modelos para que se definam.

Outro exemplo de trabalho sobre as representações pela via de uma produção artística: o Morrinho, no Rio de Janeiro. Jovens reproduziram, em miniatura, sua favela, no próprio coração desta. Essa reprodução se constituiu em obra de arte, a ponto de ser escolhida para a Bienal de Arte Contemporânea de Veneza, à qual compareceram jovens que tinham participado do projeto (abrindo, então, suas perspectivas para o mundo da arte, os levando para uma “turnê” na Europa, reproduzindo esses modelos em miniatura de favelas em diferentes centros contemporâneos – e no contexto do Ano do

Brasil na França, em 2005 (<http://www.bresilbresils.org/actualites/index.php?id=195>). Essa realização, que ocupa 250m² na favela, foi integrada em um percurso de visitação, se constituindo então em experiência turística e est tica.

Essa obra figurativa nos mergulha em uma espécie de *abismo*¹⁰. Visitar uma favela para ver uma reprodução em miniatura dessa mesma favela? Ela coloca uma questão encontrada de forma recorrente nesse tipo de projeto: o que está representado, quando em tais projetos, se figura sobre o modo do semelhante, do mesmo? Encenar suas próprias condições de vida... oferecer a leitura de seu próprio universo... Ser reconhecido no mundo do espetáculo porque se fala a partir de seu próprio lugar... Como sair de si continuando aprisionado no território? Um blog de crítica de arte contempor nea¹¹ diz que esses jovens “podem se evadir por um instante, se tornando criadores de seu universo”. Sem d vida. Mas sublinhemos também a tensão, que está presente, entre aprisionamento territorial e saída de si. Oferecer cenas de reconhecimento positivo não diz nada em rela o ao processo em opera o, não abre o caminho a um processo sem ambiguidades. Pois quem reconhece, o quê, baseando-se em que cr terios? Questão que levantava Genevi ve Zo ia (1997) a partir de um festival que, em um bairro, promovia as identidades de origem dos habitantes, ou Louis Assier-Andrieu (2000) a propósito dos ciganos rotulados por sua música a “cigano-guitarrista” substituindo a de “cigano-ladrão-de-galinha”, validando, desse modo, o aprisionamento em uma outra “natureza” cigana, ou mesmo tornando-a dupla. Que rela es com a alteridade são assim construídas? Entre fixa o, reifica o, essencializa o, ou adoções, simboliza es, projeções? Saídas do eu são abertas, então, muito provavelmente; mas, por vezes, dentro dos limites da representa o do eu. Tensionadas entre a explora o de um mundo novo e o aprisionamento às origens.

  guisa de conclusão: Que tomada sobre seu destino?

  nos debruçando sobre esses tipos de tensões, sobre essas ambivalências, que gostaríamos de terminar este artigo, nesse último movimento.

Acabamos de arranhar a superfície das tensões relativas às ambiguidades e às ambivalências do processo de reconhecimento. Uma outra tensão, mais visível, remete ao fato de esses

10 Expressão, oriunda da heráldica, que designa uma imagem – e, por extensão de sentido, qualquer obra de arte, imagética ou não – que cont m uma representa o de si em seu próprio interior (como um brasão, que aparece representado, miniaturizado, dentro de si mesmo; ou um quadro, que apareça ele próprio pintado em sua cena; ou um filme em que ele próprio surja sendo exibido ou filmado). (N.E.)

11 http://www.paris-art.com/agenda/expos/d_annonce/i/vernissage/Point-Ephemere-Projet-Morrinho-5484.html.

projetos, se podem constituir espaços de palavra, não estarem em um vazio social, como se pudessem se manter à distância dos desafios das instituições, dos profissionais comprometidos, das maneiras de atar cooperações localmente... assim, a arte e a cultura não podem, por si só, produzir efeitos, independentemente dos corpos, das instituições, das formas sociais nas quais se inscrevem. Observando esses projetos de perto, captamos o quanto eles são, como qualquer outro projeto, objetos de conflito de definição, de desacordos nas interpretações, mesmo de “brigas” e de mal-entendidos. Em um mesmo projeto, a municipalidade poderá visar, antes de tudo, alcançar notoriedade; o artista visa à produção de uma obra que possa ter valor no percurso para sua própria inserção precária no mundo da arte; os assistentes sociais podem almejar prioritariamente acesso ao emprego para os participantes. A ação artística é com frequência subordinada a lógicas externas. Diferentes mundos profissionais se encontram, devem aprender (e aprendem) a trabalhar em conjunto. Os projetos podem também, então, ser fonte de violência simbólica, de objetivação dos participantes.

Mas uma fonte mais sutil de violência simbólica se hospeda nesses projetos, no momento em que a discussão é sobre tornar-se protagonista da própria vida, ganhar o domínio de seu destino. As ações artísticas de aspiração social não podem carregar sozinhas, sem consequências, os desafios que remetem à complexidade dos suportes necessários à construção dos indivíduos. Os suportes simbólicos são essenciais, sem sombra de dúvidas. Inscrevendo-se nas falhas institucionais, essas ações podem ajudar aqueles que nelas participam a elaborar o sentido de sua própria história, individual ou coletiva, por meio do trabalho que se opera quando eles escrevem, cantam, criam e encenam uma peça de teatro. Elas podem oferecer espaços específicos, permitindo-lhes desenvolver o sentido de sua experiência, e de aceder a algumas cenas sociais de reconhecimento, em contextos que certamente lhes fazem falta. Mas esses recursos não são suficientes. São necessários também capitais, recursos, bases sobre as quais sustentar a possibilidade de desenvolver estratégias individuais e resistências coletivas. Podemos levantar a hipótese de que é provavelmente bastante falso incumbir apenas à criação artística objetivos tão ambiciosos quanto o acesso à autonomia¹², sem pensar ao mesmo tempo em outros tipos de argumentos

12 Mas poderíamos também abrir novos caminhos, ao valorizar a heteronomia em vez da autonomia, do modo como faz a filosofia do *care* – cf. os trabalhos de Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman (2009).

(o acesso aos direitos, ao emprego, à formação, à participação...). Sem refletir, ao mesmo tempo, na complexidade dos meios necessários para se ter domínio sobre o real, que não levem em conta apenas suportes simbólicos. Essa nos parece ser a condição (sem dúvida não suficiente, mas, em todo caso, essencial) para não contribuir, apesar de todas as intenções mais louváveis, à moralização, e à culpabilização, das pessoas que já vivem em pesadas dificuldades sociais, a quem ordenamos tomar em suas mãos as rédeas do próprio destino; de tornarem-se atores de sua própria vida; remetendo-os, então, à sua própria responsabilidade; sem lhes dar verdadeiramente os meios (materiais) para alcançar esse objetivo (CASTEL e HAROCHE, 2001). A cultura pode, sem dúvida, participar na construção do simbólico de outra maneira; pode contribuir em uma outra definição da favela, dos favelados; conferir sentido para que se saia do modelo da tomada de riscos e para responder à crise identitária vivida, em parte, por causa da desagregação. Mas ela pode também, não sem riscos, contribuir para difundir o modelo mentiroso do indivíduo aliviado do peso das determinações sociais, colocando a responsabilidade na conta de cada um.

Em uma sociedade desigual, isso conduz paradoxalmente a aumentar as tomadas de riscos (PERALVA, 1998):

O risco aparece hoje como uma dimensão generalizada da experiência contemporânea. À medida que a sociedade de massa se desenvolve e se democratiza, o peso relativo da escolha individual cresce, comparativamente ao do destino social. Essa escolha diz respeito à vida dos indivíduos; ela está fundada na mobilização de recursos pessoais e aparentemente transforma o indivíduo em único mestre de seu próprio sucesso ou de seus próprios fracassos. Evidentemente, a importância objetiva das determinações sociais permanece intacta e, no âmbito da escola, por exemplo, as teorias da reprodução o demonstraram de maneira suficiente para que não seja necessário voltar a elas. A democratização do acesso à escola e a outros espaços sociais produz, apesar disso, o efeito de abalar as percepções a respeito do lugar de cada indivíduo no mundo. Múltiplas representações que regulam a vida das elites, a ideia de dinamismo individual, a ideia de que é preciso ser ousado, são marcadas por essa representação que aponta a tomada de riscos e o sucesso pes-

soal como duas faces da mesma moeda. Quanto menos uma sociedade é socialmente protegida, mais essas representações têm tendência a se difundir para as camadas populares, maiores tornam-se as chances de tomadas de risco não controladas e associadas a condutas cada vez mais violentas, pois a violência, justamente, compensa a ausência desse controle.

Essa difusão talvez seja ainda mais forte quando passa pelo modelo do artista criador, arquétipo das novas formas de trabalho (cf. os trabalhos de Pierre-Michel Menger) e modelos de realização do eu.

“Colocar a autonomia como regra de uma existência sem fornecer os meios para isso pode ser algo bastante criminoso” (CHAUVEL, 2002-2003, p. 81), produzindo experiências traumatizantes e fragilizantes (CASTEL e HAROCHE, 2001, p. 94-95). Para aqueles que estão sem agir, a exigência de que a subjetividade necessita passar à ação, apoiando-se em competências internas, é, sem dúvida, a mais pesada de se carregar. Para aqueles que são os mais economicamente precários, a exigência de autonomia é, sem dúvida, a mais violenta, na medida em que a independência econômica constitui a condição indispensável ao sentimento de realização autônoma.

Essa questão da tomada em mãos das rédeas do próprio destino é também colocada em uma dimensão coletiva, quando a arte e a cultura são promovidas no centro de ações de renovação urbana nos bairros de habitação coletivas, no centro de dispositivos participativos tratando de questões do viver em coletividade. Sylvie Tissot (outubro de 2007) nota o quanto, quando indivíduos são intimados a se autorreformular, são chamados à responsabilidade, é evitada a indicação dos mecanismos estruturais que estruturam suas condições de existência. A arte e a cultura são novamente questionadas em relação ao papel que podem desempenhar em processos semelhantes.

Os consequentes trabalhos de cientistas políticos e sociólogos sobre os desafios contemporâneos da inflação de procedimentos participativos são ricos em análises dessas complexidades e dessas ambivalências. Esses procedimentos permitem abrir para um maior domínio sobre o real? Influenciar as relações de força? As questões de poder? Ou vêm apenas ajudar a “consolar o otário”¹³, para retomar a célebre expressão de Goffman, uma maneira como outra de aliviar as vítimas de um fracasso ou de

uma injustiça sem abordar suas causas estruturais? Essa é uma das tensões mais presentes em inúmeros projetos de acompanhamento cultural e artístico das operações de renovação urbana¹⁴. Elas privilegiam o consenso e a pacificação mais do que abrem para o dissenso e o conflito? Em que medida elas participam da estetização dos desafios políticos?

Fazer participar, para se lembrar ou conferir domínio sobre o futuro? A participação dos habitantes, requisitada no campo etnológico ou artístico para a memória dos lugares, é mais raramente demandada para pensar concretamente o futuro do bairro. Como se o essencial fosse permitir o enfrentamento do sentimento de perda, “digerir” as inquietações, abrandar as queixas. Se a mediação cultural aparece como um possível impulso ao comprometimento cívico, ela enfraquece outro impulso que constitui o conflito (...) A oferta de participação não é pensada para fazer crescer as capacidades de iniciativa e de organização coletivas das categorias populares, em particular aquelas originárias da imigração (...) O espaço público continua encarado como um lugar artificialmente homogêneo e orientado para o consenso, paralisando qualquer palavra de conflito (RUI e VILLECHAISE, 2008).

O que havíamos chamado de movimento de “culturalização” do social tem sua parte de responsabilidade nesse movimento de neutralização das questões mais estruturantes, participando da produção e amplitude das discriminações. A ação artística e cultural não pode, sem efeitos, se pensar de maneira “autônoma”.

13 “On cooling the mark out”, é a expressão original em inglês, de Goffman, e “calmer le jobard”, em francês, no texto. A tradução utilizada, “consolar o otário”, é proposta por José Roberto Malufe, em A retórica da ciência: uma leitura de Goffman (p. 126). (N.T.)

14 Ver, a esse respeito, o guia para a ação, realizado por Catherine Foret, http://www.ville.gouv.fr/IMG/pdf/memoire_cle2d3551.pdf.

Referências

- ASSIER-ANDRIEU, Louis; CHARRAS, Christophe [e] FONBONNE, Guillaume. (2000), “Les paradoxes de la sollicitude publique: Les Gitans dans la ville et l’insertion par la musique”. Em MÉTRAL, Jean. (org). Cultures en ville: Ou de l’art et du citoyen. Paris, L’Aube, pp. 187-210.
- BRULEY, Marie-Claire. (2001), “Les pratiques culturelles dans la construction psychique et sociale de la personne”. Em: REMY, Patricia [e] MONFORT, Jean-Michel (orgs). Passage à l’acte: Suites du colloque des 6 et 7 novembre 2001, Des Artistes au Cœur de la Politique de la Ville. Vitry-le-François, Ma Ville et Moi, pp. 22-26.
- BRUNO, Céleste, SARELS, Marion [e] PASZKIEWICZ, Brune. (2008), Un gran campo verde. Filme (documentário), 51’, mini-DV. Argentina.
- BUREAU, Marie-Christine, PERRENOUD, Marc [e] SHAPIRO, Roberta (orgs). (2009), L’artiste pluriel: Démultiplier l’activité pour vivre de son art. Lille, Septentrion.
- CASTEL, Robert. (1998), “Du travail social à la gestion sociale du non-travail”. Esprit, n^{os} 3-4, Mar-Abr, pp. 28-47.
- _____ [e] HAROCHE, Claudine. (2001), Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi: Entretiens sur la construction de l’individu moderne. Paris, Fayard.
- CHAUVEL, Louis. (2002-2003), “Les classes sociales sont-elles de retour?”. Sciences Humaines, hors série, n^o 39, Dez-Jan-Fev.
- DABENE, Olivier. (2005), “Dans les banlieues de la démocratie: La culture hip-hop à Sao Paulo, Brésil”. Visages d’Amérique Latine, n^o 2, Jun, pp. 43-47.
- EME, Bernard. (2001), “L’épreuve de l’innovation sociale et les pratiques culturelles”. Em: BERNARD, Jean-Louis (org). Création artistique et dynamique d’insertion: Actes du colloque transnational de Pont-de-Claix. Paris, L’Harmattan, pp. 133-147.

- FAURE, Sylvia [e] GARCIA, Marie-Carmen. (2005), *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris, La Dispute.
- FORET, Catherine. (2005), “Mémoires citadines: Un nouvel objet d’action publique”. Em: BRUSTON, André (org). *Des cultures et des villes: Mémoire au futur*. Paris, L’Aube.
- _____. (2007), “Travail de mémoire et requalification urbaine: Repères pour l’action”. Saint-Denis, Les Éditions de la DIV. Disponível (on-line) em: http://www.ville.gouv.fr/IMG/pdf/memoire_cle2d3551.pdf.
- GOFFMAN Erving. (1990), “Calmer le jobard”, Em: *Le parler frais d’Erving Goffman*, Paris, Minuit.
- LAHIRE, Bernard. (1993), *La raison des plus faibles: Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses du Septentrion.
- _____. (1998), *L’homme pluriel: Les ressorts de l’action*. Paris, Nathan.
- LAPEYRONNIE, Didier. (1999), *Cassandre*, n° 30, Ago-Set, p.15.
- MAUGER, Gérard. (2001), “Les politiques d’insertion: Une contribution paradoxale à la déstabilisation du marché du travail”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°s 136-137, pp. 5-14.
- MILLIOT, Virginie. (2000), “Culture, cultures et redéfinition de l’espace commun: Approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l’action culturelle”. Em: MÉTRAL, Jean (org). *Cultures en ville: Ou de l’art et du citadin*. Paris, L’Aube, pp. 143-168.
- MOLINIER, Pascale; LAUGIER, Sandra [e] PAPERMAN, Patricia. (2009), *Qu’est ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, Payot.
- PERALVA, Angelina. (1998), “Violence urbaine, démocratie et changement culturel: L’expérience brésilienne”. *Cultures & Conflits*, n°s 29-30, Disponível (on-line) em: <http://www.conflits.org/index710.html>.

PETIT, Michèle. (2002), *Eloge de la lecture: La construction de soi*. Paris, Belin.

_____. (2008), *L'art de lire: Ou comment résister à l'adversité*. Paris, Belin.

_____. "Des campagnes aux quartiers 'sensibles': La poétique des lecteurs". Disponible (on-line) em: <http://www.arald.org/ressources/pdf/dossiersenligne/petit.pdf>.

RUI, Sandrine [e] VILLECHAISE, Agnès. (2008), "Municipalités de gauche et mondes populaires: Rénover les quartiers, renouer avec les catégories populaires?". *Projet*, n° 303. Disponible (on-line) em: http://www.ceras-projet.com/index.php?id=2980#description_auteur.

SAYAD, Abdelmalek. (1995), "La lecture en situation d'urgence". Em: SEIBEL, Bernadette (org). *Lire, Faire lire: Des usages de l'écrit aux politiques de lecture*. Paris, Le Monde, pp. 65-99.

TISSOT, Sylvie. (Outubro de 2007), "Comment la question sociale est dénaturée: L'invention des 'quartiers sensibles'". *Le Monde Diplomatique*.

ZOÏA, Geneviève. (1997), "La mobilisation de références multiculturelles pour l'action dans les quartiers en difficulté". Em: METRAL, Jean (org). *Les aléas du lien social*. Paris, La Documentation Française, pp. 147-159.

_____. [e] VISIER, Laurent. (2001), "De Zebda à Motivé-e-s: Une association des quartiers à la conquête du politique". *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 89, pp. 86-93