



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PRISCILA ROSALEN PASETTO DE ALMEIDA

BATALHA DA CULTURA:

O LUGAR DA FLAPT! ENTRE O ESTADO, A POLÍTICA
PÚBLICA DE CULTURA E A (SO)CI(E)DADE DE LONDRINA

PRISCILA ROSALEN PASETTO DE ALMEIDA

BATALHA DA CULTURA:

O LUGAR DA FLAPT! ENTRE O ESTADO, A POLÍTICA
PÚBLICA DE CULTURA E A (SO)CI(E)DADE DE LONDRINA

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina- UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez.

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Almeida, Priscila Rosalen Pasetto de.

BATALHA DA CULTURA : O LUGAR DA FLAPT! ENTRE O ESTADO, A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E A (SO)CI(E)DADE DE LONDRINA / Priscila Rosalen Pasetto de Almeida. - Londrina, 2019.
132 f. : il.

Orientador: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, , 2019.

Inclui bibliografia.

1. ONG e Vila Cultural Flapt! - Tese. 2. PROMIC - Tese. 3. Micro-História - Tese. 4. Política Pública de Cultura - Tese. I. Parreiras Marques Martinez, Cláudia Eliane. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. . III. Título.

PRISCILA ROSALEN PASETTO DE ALMEIDA

BATALHA DA CULTURA:

O LUGAR DA FLAPT! ENTRE O ESTADO, A POLÍTICA PÚBLICA DE
CULTURA E A (SO)CI(E)DADE DE LONDRINA

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina- UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Eliane
Parreiras Marques Martinez.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Áureo Busetto
Universidade Estadual Paulista/Assis - USP

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 12 de abril de 2019.

Dedico este trabalho aos colegas da FLAPT!,
da Batalha do 5
e a todos que pensam e produzem cultura.

AGRADECIMENTOS

Pensar nos agradecimentos deste trabalho é pensar em tudo que vivi em Londrina. Sou grata a universidade que me trouxe aqui. Nela, conheci minha orientadora, a Cláudia, e tive o privilégio de a ter também como amiga. Obrigada por todas as conversas, cafés e pães de queijos compartilhados. Você é um grande exemplo para mim, enquanto profissional e como pessoa. Agradeço aos professores Richard, Piau, Regina Alegro pelo acolhimento, ajuda e sugestões de leituras – não só acadêmicas, mas de mundo – que contribuíram de um tanto para esta pesquisa.

Agradeço à minha família, os primeiros que me incentivam. Aos meus pais Marta e Luis, que me apoiam em qualquer decisão que tomo, como fora esta. Obrigada por me ensinarem sobre a importância de se ter duas coisas: raízes e asas. Vôo, graças a vocês. À minha irmã Carol, minha parceira de vida e de aventuras. Obrigada por acreditar em mim e pela admiração, saiba que ela é recíproca. Às minhas vós Neusa e Ana pelos exemplos de força e carinho, que apesar de mais histórias e sabedorias, insistem em me lembrar com orgulho.

Agradeço a todos que conheci quando decidi trilhar os caminhos da cultura na cidade. Ao Valdir Grandini pela entrevista e ajuda cedida; aos oficinairos que trabalharam comigo; aos colegas da FLAPT! e aos amigos da Batalha do 5, especialmente ao Douglas, Felipe e Erik que, sempre atenciosos, dispunham-se a colaborar; e aos parceiros do MARL – estamos e lutamos juntos.

Agradeço aos meus amigos Gabi, João, Carol, Lucila, Naor, Emílio, Fabi, Letícia(s), Nicole(s), Tatu, pelos ouvidos e abraços. Vocês são minha família de outras vidas que reencontrei em Londrina, tenho certeza. Aos que conheci no CECA (Centro de Capoeira Angola), que ensinam sobre resistência, equilíbrio entre seriedade e leveza, a ver o mundo sob ângulos diferentes – nestes sentidos, vocês aqui também me ajudaram. Pensando na prática da pesquisa, tive enorme auxílio do Diego, nas caronas e nas montagens das exposições; e da Ana, melhor corretora e amiga, impossível: obrigada queridos. E ao Du, parceiro de vida, transcritor de entrevistas. Obrigada por me trazer calma, cores e música latina – amor.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a mim. Orgulho da minha caminhada e deste trabalho. Viva!

“se a linguagem é vírus urbano
e seu próprio antídoto
latente
a batalha é lugar de registro e resistência
dos flanantes do tempo
presente”

(*Cidade Crônica* - Priscila Rosalen Pasetto de
Almeida & Batalha do 5)

ALMEIDA, Priscila Rosalen Pasetto de. **Batalha da cultura**: o lugar da FLAPT! entre o Estado, a política pública de cultura e a (so)ci(e)dade de Londrina. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

Este presente trabalho tem como objetivo discutir a atuação da ONG e Vila Cultural FLAPT! – objeto de pesquisa – como ponto de partida para o estudo do processo de concepção das vilas culturais em Londrina e da implantação da política pública de cultura na cidade. A dissertação problematiza as vantagens e os desafios desta forma de se produzir cultura pelas mãos da sociedade civil, por meio de uma entidade mantenedora, e não pelo Estado. As análises foram costuradas aos usos metodológicos da abordagem da micro-história e dialogam com outros instrumentais da História, devido às necessidades apresentadas pelas tipologias das fontes. Pretende-se sugerir um trabalho pensado e escrito a partir de uma metodologia histórica específica e ancorado em uma produção cultural. Esta última, produto da pesquisa, foi consolidada por meio de oficinas educativas realizadas com jovens e parceiros da Batalha do 5 – ação cultural na região norte do município, cujos resultados se tornaram fontes e exposição de arte no espaço da FLAPT!. Dentre as considerações aqui chegadas, concluímos que a representatividade de uma amostra assim circunscrita – a vila – convida-nos a observar a política e o lugar cultural menos na posição de sujeitos, e mais como resultados das negociações e dos confrontos de relações entre os agentes neles envolvidos; tal como aventa repensar o próprio processo histórico da cultura na cidade de Londrina.

Palavras-chave: ONG e vila cultural FLAPT!. PROMIC. Micro-História. Práticas culturais na cidade. Política pública de cultura.

ALMEIDA, Priscila Rosalen Pasetto de. **Battle of culture:** the place of FLAPT! between the State, the public policy of culture, and the (so)ci(e)ty of Londrina. 2019. 132 p. Dissertation (Master's Degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

This work has the aim to discuss the part of the “ONG and Vila Cultural FLAPT!” – the research subject – at the north area of the city of Londrina. The performance of the ONG is a initial point for studying the developing process of the “cultural centres” at Londrina and the implementation of the public culture policy in the city. This research also examines the benefits and the challenges of the civil society's production of culture, comparing to the State responsibility. The analysis uses the microhistory method due to the needs of the sources materials. It is intended to suggest a work thought and written from a innovative historical methodology, anchored in a cultural production. This last one is the product of the research and was done in the form of educational workshops for young people, called “Batalha do 5”, in which the students produced Hip Hop materials; the results of the workshops became an exhibition of art at FLAPT!. We conclude that the representativeness of such a sample – the cultural centre – invites us to observe the politics and the culture not as subjects, but as the result of negotiations and confrontations between the agents. At the end, it also makes us rethink the historical process of culture itself in the city of Londrina.

Keywords: ONG and vila cultural Flapt!. PROMIC. Microhistory. Cultural practices in the city. Public policy of culture.

ALMEIDA, Priscila Rosalen Pasetto de. **La Bataille de la Culture**: la place de la FLAPT! entre l'État, la politique publique de culture et la (so)ci(é)té de Londrina. 2019. 132 p. Thèse (Master en Histoire Sociale) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour le but de discuter l'action de l'ONG et "Vila Cultural FLAPT!" – l'objet de cette recherche – comme point de départ pour l'étude sur le processus de la création de centres culturels à Londrina, et de la mise en place de la politique publique de culture dans cette ville. Il s'inquiète pour leurs avantages et leurs défis, dont la culture qui se fait par société civile, à l'intermédiaire d'une entité qui la maintient, et non par l'État. Les analyses ont été liées aux usages méthodologiques de l'approche de la micro histoire et dialoguent avec d'autres instrumentaux de l'Histoire, requises par rapport aux typologies des sources. Il s'agit de proposer un étude pensé et rédigé à partir d'une méthodologie historique spécifique et ancré dans une production culturelle. Celle-ci, ou le produit de recherche, a été consolidée au moyen d'ateliers éducatifs, réalisés avec des jeunes et partenaires de l'action culturelle nommée « Batalha do 5 » et située au nord de la ville. Les résultats sont devenus les sources et aussi l'exposition d'art à FLAPT!. Parmi les réflexions obtenues, a été conclu que la représentativité d'un échantillon si circonscrit – le centre culturel – nous y invite à n'observer la politique et le lieu culturel que les produits des négociations et les affrontements des relations entre les acteurs impliqués; comme lance réévaluer le processus historique même de la culture à Londrina.

Mots-clés: ONG e vila cultural FLAPT!. PROMIC. Micro histoire. Pratiques culturelles dans la ville. Politique publique de culture.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mapa <i>Espaços Culturais em Londrina</i> - Londrina, 2019	52
Imagem 2 – <i>Lambe-lambe</i> da oficina-piloto	98
Imagem 3 – Oficina-piloto com os participantes e alunos do Colégio Ubedulha	99
Imagem 4 – Graffitis e pichações no Luiz de Sá.....	99
Imagem 5 – Graffitis e pichações no Luiz de Sá.....	99
Imagem 6 – Graffitis e pichações no Luiz de Sá.....	100
Imagem 7 – <i>Lambe graffiti</i>	106
Imagem 8 – <i>Lambe pixo</i>	106
Imagem 9 – Letras.....	106
Imagem 10 – Letras.....	106
Imagem 11 – Oficina de <i>lambe-lambes</i>	114
Imagem 12 – Oficina de <i>lambe-lambes</i>	115
Imagem 13 – <i>Graffiti</i> sendo produzido durante a Batalha do 5.....	115

LISTA DE GRÁFICOS

- Gráfico 1** – Concepções sobre arte, através das expressões do graffiti e da pixação, segundo os alunos da 1ª. Série E. M. do Colégio Estadual Ubedulha C. Oliveira – Londrina, 2017.90
- Gráfico 2** – Perguntas sobre a História do Luiz de Sá e de Londrina, aos alunos da 1ª. Série EM do Colégio Estadual Ubedulha C. Oliveira – Londrina, 2017.....91

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNH	Banco Nacional de Habitação
COHAB	Companhias de Habitação
CNTP	Companhia de Terras do Norte do Paraná
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
CREAS	Centro de Referência Especializado de Assistência Social
MINC	Ministério da Cultura
PROMIC	Programa Municipal de Incentivo à Cultura
PT	Partido dos Trabalhadores
SFH	Serviço Financeiro da Habitação
SEC	Secretaria Municipal de Cultura de Londrina
UEL	Universidade Estadual de Londrina

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO SEUS FORMULADORES	18
1.1	UM NOVO MODELO DE GESTÃO À CULTURA: PENSADA COMO POLÍTICA PÚBLICA E ANALISADA A PARTIR DA MICRO-HISTÓRIA	21
1.2	POLÍTICA CULTURAL COMO PÚBLICA, EM LONDRINA.....	29
1.2.1	O Conselho e as Conferências Municipais de Cultura	38
1.2.2	O PROMIC	40
1.2.3	A Rede Cidadania	46
1.2.4	As Vilas Culturais e a FLAPT!	49
2	A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO A FLAPT!	56
2.1	ANTERIORMENTE, GIBITECA.....	57
2.2	A FLAPT! ENQUANTO VILA CULTURAL.....	60
2.3	O TRABALDO DA FLAPT! COM A CULTURA POPULAR	70
2.3.1	As Leis Nº 10.639 e Nº 11.645/08	70
2.3.2	O Boi de Mamão	73
2.4	A FLAPT! ENTRE A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E A CIDADE.....	79
3	A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO A SOCIEDADE CIVIL	88
3.1	CONHECENDO OS JOVENS DA REGIÃO NORTE DE LONDRINA.....	88
3.2	AS OFICINAS DE <i>LAMBE-LAMBES</i> NA BATALHA DO 5	102
3.3	LOCALIZANDO PROBLEMAS: OS DESAFIOS QUE A BATALHA DO 5 COLOCA À FLAPT! E ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA EM LONDRINA.....	110

CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
FONTES	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXOS	130
ANEXO A – QUESTIONÁRIO DE CONHECIMENTO PRÉVIO ALUNOS DO COLÉGIO ESTADUAL UBEDULHA C. OLIVEIRA.....	131

INTRODUÇÃO

Neste trabalho propus discutir a atuação da ONG e Vila Cultural FLAPT!, como ponto de partida para o estudo do processo de concepção das vilas culturais em Londrina e da implantação da política pública de cultura na cidade. Nele desenvolvi uma produção cultural, por meio de oficinas educativas realizadas com jovens e parceiros da Batalha do 5. Seus resultados tornaram-se exposições de arte e fontes aqui trabalhadas, a partir de uma metodologia histórica específica.

Começo minha escrita em primeira pessoa afirmando que, ao me utilizar da análise micro-histórica como metodologia escolhida, tomarei a liberdade de tornar este trabalho também narrativa – como o método me permite – de tudo o que foi vivido, experimentado, construído e estudado durante o fazer desta pesquisa. Registre as histórias, percebidas por mim, como um diário anotado por várias mãos, por meio das pessoas que por ela conheci – jovens, periféricas e contemporâneas ao estudo. Aprendi que, a partir da história dos indivíduos, comunidades e pequenos enredos envolvendo "gente comum", poderia encontrar meu lugar, por excelência, enquanto pesquisadora de evidências históricas observadas verticalmente no comportamento dos indivíduos. Logo, os sujeitos históricos e as evidências desta pesquisa, são capazes de reconstruir a estrutura e dinâmica de um objeto "micro" – mas sempre em relação ao macro –, se reunidas e amarradas em uma trama lógica e crítica, graças às leituras teóricas e às análises das fontes.

Dando nomes ao vocabulário acadêmico, o que chamarei aqui de objeto – ou a delimitação no tempo e no espaço, e a identificação de uma questão central a ser investigada pelo historiador (VAINFAS, 2002, p. 37) – é a ONG e Vila Cultural FLAPT!. Em seguida, as questões centrais a serem investigadas são: como se deu o processo da concepção das vilas culturais em Londrina, a partir da implantação de uma política pública de cultura na cidade e do caso específico da FLAPT? Quais são as vantagens desta forma de produzir cultura pelas mãos da sociedade civil, por meio de uma entidade mantenedora, ao invés de delegar a responsabilidade completa ao Estado? E quais são os desafios e dificuldades ainda encontrados?

Procurei respondê-las e organizá-las por meio de três capítulos, momentos ou análises. O primeiro será sobre a política pública de cultura de Londrina segundo os seus formuladores, além de apresentar o caminho metodológico da pesquisa e a aplicação dos pressupostos teóricos da Micro-História às fontes e ao objeto estudado – Instrumentais da História do Presente e da História Oral também serão utilizados às reflexões, pela justificativa das tipologias das fontes. Estas últimas são: os relatórios das Conferências Municipais de Cultura (2003 à 2016), o Decreto da Lei de Incentivo do PROMIC (2003), os planos de trabalho da FLAPT! – apresentados e aprovados – aos Editais do PROMIC (2012 à 2017), e a entrevista com o ex-secretário de cultura Valdir Grandini (2019).

O segundo se concentra em observar e problematizar como a política pública de cultura é trabalhada a partir da FLAPT!, por meio de uma análise mais verticalizada da cultura pensada como política pública em Londrina. As fontes nele trabalhadas são: os planos de trabalho da FLAPT!, seu Estatuto Social (2016), o Projeto Unidade Acolhedora do CREAS (2016), suas atividades formativas e educativas, bem como suas publicações e a entrevista feita com a professora Elena Maria Andrei (2014), antiga gestora e idealizadora da FLAPT!.

O terceiro examinará a cultura como pública, segundo a sociedade civil. Esta última foi recortada à comunidade da região norte de Londrina, sobretudo pelos jovens moradores e agentes culturais que tivemos contato através da nossa experiência com as oficinas. Estas foram o produto desta pesquisa. Ofertadas durante, e em parceria, com a Batalha do 5 e no espaço da FLAPT!, as oficinas de *lambe-lambes* possibilitaram a construção de fontes para se estudar e se aproximar da sociedade aqui estudada, bem como para se perceber suas concepções sobre cultura. Logo, tais fontes são: fotografias dos eventos das batalhas de rimas, das oficinas e dos *lambes* produzidos; entrevistas com os agentes culturais da região, como o Édio Elias Gonçalves (2017), Valdir Almeida da Silva (2017) e Erik Luan Andreilino (2018); e o Questionário de Conhecimento Prévio aplicado aos alunos participantes das oficinas. Para que as análises pudessem ser elaboradas, discussões sobre o tratamento das imagens como fontes históricas igualmente foram incorporadas ao capítulo.

A divisão dos capítulos também fora combinada, segundo a própria proposta da redução de escala da análise microanalítica, que passa pela disponibilidade e pelo acesso às fontes. Contudo, como lembrou Bloch (2001), uma ciência não se define apenas por seu objeto, em vista que seus limites podem ser fixados pela natureza própria de seus métodos. Assim, o problema dessa pesquisa se encontra na observação histórica que implica a sensibilidade do ouvido – a escuta das vozes e dos contextos do passado estudado – e dos dedos – que, conseqüentemente, é marcada pelas interferências do tempo e do cientista (BLOCH, 2001, pp. 55-60). Se a História, ciência dos homens e do tempo, “nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo do seu momento” (BLOCH, 2001, p. 56); meus posicionamentos como educadora, produtora cultural e historiadora contemporânea ao objeto de estudo – ou seja, enquanto pesquisadora participativa – serão justificados tanto pela Micro-História, como pela História do Presente. Assumir minha posição é também assumir as intencionalidades e necessidades da pesquisa, meu envolvimento e minhas motivações pessoais ao encontrar na FLAPT! a possibilidade de aprender e trabalhar com a cultura e com a cidade.

Por fim, acrescento que as relações que serão construídas com o macro tenderão a priorizar a FLAPT! mais como Vila Cultural e menos como ONG. Isto foi devido ao próprio tema do trabalho que, esboçado por uma análise de um lugar cultural, bem como fora nele desenvolvido uma produção cultural, coloca a FLAPT! como local de encontro destas duas especificidades e a delimitação daquelas questões centrais a serem investigadas; além da observação das características tipológicas das fontes, que se mostraram ser ou conter discussões, atividades e posicionamentos mais no âmbito cultural. Posso afirmar que este é um recorte com intencionalidades lúcidas e prévias desta pesquisa. Sugerindo-se, assim, que a representatividade de uma amostra circunscrita – a vila – pode nos convidar a repensar a História e a cultura de Londrina: a FLAPT! como ponto de partida ao entendimento do desenrolar da trama histórica da cultura, pensada e aplicada como política pública em Londrina. E justifico sem receios: a narrativa aqui contada é também a história que as fontes me permitem, por ora, contar.

1 A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO SEUS FORMULADORES

Escrevo este texto sentada à mesa da Biblioteca Municipal de Londrina, um equipamento cultural da cidade. Tal sítio abriga ao lado o Teatro Municipal Zaqueu de Melo, o qual reside as Conferências Municipais de Cultura – cuja última sessão pude assistir presencialmente – sobre um lugar do qual pesquiso e participo. Para mim, esse envolvimento é poesia. Para a academia – e também concordo –, um cuidado. Sendo este último necessário e atendido, gostaria de iniciar este capítulo narrando minha primeira experiência com os formuladores da política pública de cultura de Londrina, para depois discutir como esta tem sido pensada na e para cidade, por meio das análises com as fontes, em concomitância com as discussões teóricas e metodológicas escolhidas para este trabalho.

Lembro-me da primeira Conferência de Cultura que participei. A convite do professor Kennedy Piau – na época, fazia parte do seu projeto de pesquisa e extensão¹ – fui ao Zaqueu de Melo, no dia 29 de julho de 2016, às 19 horas daquela noite, assistir a cerimônia e palestra de abertura presidida pelo professor convidado Antônio Albino Canelas Rubim (Universidade Federal da Bahia). O teatro estava lotado. Encontrei colegas e docentes da universidade, artistas conhecidos de eventos culturais, artesãos com quem costumo conversar quando caminho pelo calçadão. Com a participação de representantes dos vários segmentos culturais, regiões do município de Londrina e poderes constituídos, Sindicato dos Trabalhadores e Conselhos Municipais; a 8ª. Conferência de Cultura de Londrina teve como tema discutir formas de "Financiamento e Infraestrutura Culturais".

Em linhas gerais – pontuadas pela fala do professor² – qualquer formato de fomento deveria estar em sintonia à diversidade cultural do nosso país. Ou seja, para melhor atender às circunstâncias peculiares e singulares dos agentes e comunidades, o financiamento da cultura deve acolher uma pluralidade de

¹ Projeto de Pesquisa e Extensão "POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL: INTERFACES ENTRE UNIVERSIDADE E MOVIMENTOS CULTURAIS DE LONDRINA", da Universidade Estadual de Londrina, 2016/2017.

² Registrada por meio das minhas anotações.

procedimentos, instrumentos e fontes. Contudo, como sabido, o sistema de financiamento brasileiro não possui a mesma complexidade atual da cultura, ao passo que seus agentes e espaços precisam constantemente procurar novas soluções para que as atividades continuem em funcionamento. Alternativas como “microcrédito solidário” ou “campanhas de *crowdfunding*” (financiamento coletivo) foram apontadas como caminhos, a fim de contornar a defasagem entre a multiplicidade da cultura e seu escasso investimento.

A 8ª Conferência de Cultura foi, para mim, um “despertar” à questão cultural da cidade em muitos sentidos. Ao narrar³ tal experiência – bem como serão meus relatos sobre o que vivenciei na FLAPT! – tenho o objetivo de lhes mostrar os lugares e momentos que me revelaram curiosidades sobre a cidade, bem como a possibilidade de se trabalhar com produção cultural, da qual sempre tive interesse; meu envolvimento ou relações pessoais que construí – e ainda construo – sendo pesquisadora e produtora cultural são, também, minhas justificativas e estímulos a fazer da vila o objeto de estudo desta pesquisa.

O que estou querendo dizer é: a construção do objeto de estudo é um jogo constante entre aquilo que sabemos, o que queremos saber e as condições que dispomos para saber; e muito prazeroso quando conseguimos juntar a necessidade às nossas vontades (PIAU; MURIEL, 2012, p. 70). Movidada por uma miscelânea de querer me integrar à história da FLAPT! e às ações culturais da cidade, mas igualmente justificada pela conveniência e necessidade, este caminho escolhido me deu a oportunidade de trabalhar com fontes vivas, as quais, em sua grande maioria, pude acompanhar durante o fazer da pesquisa. A História do Presente⁴ me permite isso, tanto na possibilidade de dar outra condição histórica

³ Parafrazeando Piau e Muriel (2012), a narrativa de um depoimento pessoal pode ajudar a estilizar a imagem que se tem do pesquisador como um ser neutro, dotado de uma capacidade fria ao analisar seu objeto (PIAU; MURIEL, 2012, p. 67).

⁴ Sabe-se que a História do Presente tem sua metodologia específica. Contudo, para este trabalho, não se tem a pretensão de aprofundar sua discussão, pois adotamos a Micro-História como metodologia principal e condutora da narrativa; assim, será aqui sugerida apenas a utilização de alguns instrumentais da História do Presente – bem como da História Oral, e das imagens tratadas como fontes históricas – às análises, devido às especificidades das fontes trabalhadas. Isto posto, faço alguns esclarecimentos. Segundo o autor Rioux (1999), a História do Presente é uma história feita de testemunhas vivas e fontes proteiformes, e que globaliza e unifica sob o fogo das representações tanto quanto das ações. Ela pode auxiliar, por exemplo, mostrando a evidência científica das verdades materiais diante do esquecimento ou delírio ideológico – como aos que negam as câmaras de gás –; ela põe à prova a força da memória sob o curso do tempo (RIOUX,

aos acontecimentos estudados, a partir da relação criada entre eu, cientista, e meu campo de investigação (CHAUVEAU; TÉTART, 1999); quanto minha aproximação no tempo e no espaço com o meu objeto (RIOUX, 1999); ou como participante, ator, da história aqui estudada (CHAUVEAU; TÉTART, 1999). Campo ainda pouco explorado pelas pesquisas em História sobre Londrina, mas que se mostra com promissores rendimentos às reflexões sobre o cenário cultural da cidade – que está e é vivo, em movimento.

Logo, quando cito aquela conferência, expresso o que sabia e o que me incitou curiosidade durante a vivência – ou condição da qual me dispus: a conferência se apresentou a mim como um lugar de participação e de debate democrático, que permitia à sociedade civil deliberar políticas públicas no campo cultural (o que pensava que sabia). Partindo da premissa da sua insuficiência, como única forma de fomento cultural em Londrina, comecei a indagar sobre como o PROMIC molda os locais (programas) e ações (projetos) culturais da cidade, ao mesmo tempo em que os obriga a pensar em outras alternativas quando o mesmo não consegue os atender (o que desejo saber). Estas questões lançam e introduzem o que trabalharemos neste capítulo.

1.1 UM NOVO MODELO DE GESTÃO À CULTURA: PENSADA COMO POLÍTICA PÚBLICA E ANALISADA A PARTIR DA MICRO-HISTÓRIA

Parafraseando e me apropriando da pergunta feita por Revel (1998), o que aconteceria se convencionássemos mudar a objetiva, aumentando o objeto da observação? (REVEL, 1998, p. 11). Em outras palavras, o que se sucederia se ajustássemos nosso foco de análise a uma pequena ONG e Vila Cultural residente na região norte de Londrina, ao propormos estudar como se deu o processo

1999, p. 50). Assim, para Chauveau e Tétart (1999), o historiador diante do seu tempo, “antes de ser analista, [...] é homem, cidadão, ator ou espectador, e há alguns anos [...], reconhece cada vez mais seu próprio pertencimento à história [...]” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 28). Tais autores observam este movimento e o denominam de “ego-história”, ou seja, um movimento do qual as orientações historiográficas misturam-se no processo de pesquisa e de identificação do autor com seu tema, crescendo em si uma vontade de integrá-la (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 35).

histórico da concepção das vilas culturais na cidade e, ampliando, qual sua relevância para o entendimento do funcionamento de uma política pública de cultura?

Estas questões feitas aqui, não correspondem tanto à proposta de opor um alto e um baixo, um grande e outro pequeno; até porque grande ou pequeno opõem-se em função de uma hierarquia de importância dos fenômenos, que são, sobretudo, sempre proporcionais às suas dimensões (REVEL, 1998, p. 11). Mas sim, reconhecer que uma realidade social não é a mesma dependendo do nível de análise ou da escala de observação que assumimos diante ao nosso objeto de pesquisa (REVEL, 1998, p. 12), a FLAPT!. Ou seja, variar a objetiva não significa aumentar – ou diminuir – o tamanho do objeto de um visor, significa modificar sua forma e sua trama (REVEL, 1998, p. 20). Expressa a transformação do conteúdo da representação, ou em outras palavras, as escolhas daquilo que é representável.

Neste sentido, se a micro-história⁵, ao estudar comunidades específicas (micro), toma como referência a espacialidade (macro); busca o local – a aldeia, o bairro, o círculo de vizinhança, até mesmo a casa, a região, o município (VAINFAS, 2002, p. 136) – num mesmo movimento em que os acontecimentos globais ou grandes definições sociais estão, também, presentes, naqueles casos particulares – “ainda que seu rastro seja recuperado por intermédio de uma poeira de acontecimentos minúsculos” (REVEL, 1998, p. 31). Acrescento, que

⁵ Nas palavras de Revel (1998), a proposição da micro-história foi o sintoma de uma crise de confiança na e pela História; que, ao mesmo tempo em que oferecia uma nova proposta metodológica, contribuía, de maneira crucial, para formulá-la e precisá-la (REVEL, 1998, p. 19). Em outras palavras, “[...] a micro-história nasceu como uma reação, [...] da qual ela sugere reformular concepções, exigências e procedimentos. Ela pode ter, nesse ponto, valor de sintoma historiográfico” (REVEL, 1998, p. 16).

Como exemplo de uma de suas definições, ela é “método ou estratégia de abordagem do empírico, que implica o uso conjugado de dois procedimentos: redução de escala do recorte realizado pelo historiador no tema, transformado em objeto pela pergunta formulada, e ampliação das possibilidades de interpretação, pela intensificação dos cruzamentos possíveis, intra e extra-texto, a serem feitos naquele recorte determinado” (PESAVENTO, 2004, p. 180). Se, como método, ela valoriza o empírico e resgata a importância do trabalho de arquivo, este é justificado pela busca de nossos documentos tanto nos arquivos da FLAPT!, quanto na Secretaria de Cultura, bem como na produção de entrevistas e imagens como fontes históricas (BURKE, 2004; MEIHY, 2000; PORTINELLI, 1997).

[...] o regional e o local, antes de tudo, são recortes simbólicos de sentido que, [...] obedecem a dimensões de escala, tal como as categorias do nacional ou do internacional. São, a rigor, construções imaginárias de pertencimento [...] que assinalam identidades partilhadas. Constituem, portanto, elaborações culturais históricas, que envolvem delimitações de espaço, formas de sociabilidade, perfis de atores e um elenco de sensibilidades, razões, valores e manifestações do espírito entendidas como pertinentes a um território específico. [...]. Mas, ao mesmo tempo, são construções de sentido relacionais, que têm razão de ser, em sua singularidade, *vis-à-vis* uma outra unidade de referência mais ampla [...]. Sob este enfoque, seria a micro-história o método ideal para o estudo e a análise destes recortes, uma vez que [...] é próprio do método da micro-história estabelecer esta grade de múltiplas relações, o que o faz uma espécie de *laboratório de experiências* (PESAVENTO, 2004, p. 182).

Assim sendo, se os sistemas gerais ou locais são *construções do simbólico* (PESAVENTO, 2004), estes foram substituídos por uma observação mais vertical do comportamento dos indivíduos – onde as identidades se constroem e se deformam –, da noção de estratégia social – como comportamentos individuais e coletivos – e do contexto. Este último é proposto ser analisado de forma inédita: em sua pluralidade; ou, por outras palavras, através da sua multiplicidade e contradições, com o convite de inverter a prática habitual de partir do global para situar e interpretar seu texto aos níveis de observação (REVEL, 1998, p. 26-27).

[...] A concepção tradicional de monografia procura fazê-lo ao se atribuir como tarefa a verticalização local de hipóteses e de resultados gerais. O trabalho de contextualização múltipla praticado pelos micro-historiadores parte de premissas muito diferentes. Ele afirma, em primeiro lugar, que cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e, portanto se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, do mais local ao mais global. Não existe portanto [...] oposição entre história local e global. O que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global. [...] (REVEL, 1998, p. 27-28).

Logo, a *modulação* entre tempos gerais e específicos, proposto pela multiplicidade de *contextos*, fez com que a micro-história acrescentasse à observação não uma visão parcial do social, mas sim, diferente (REVEL, 1998, p. 28).

A metodologia da micro-história irá permear de modo transversal as análises deste trabalho. Contudo, restringindo-se a este capítulo, por meio dos documentos aqui estudados, que são: a Lei do PROMIC, os relatórios das Conferências de Cultura e a entrevista feita com o ex-secretário de cultura Valdir Grandini, tratada como fonte da História Oral⁶. Examinaremos a política cultural específica exercida em Londrina – micro –, tomando como referência outras políticas municipais e federais – macro – (VAINFAS, 2002) ou *contextos* (REVEL, 1998), num mesmo movimento em que estes estão também presentes naquele caso particular (REVEL, 1998). Assim, a partir de uma modulação particular, provocada pelo nosso objeto de estudo na proposta da redução de escala de observação, investigaremos o processo histórico da construção da política pública de cultura na cidade.

Ao passo que, a modificando em sua trama, ou forma de análise, assumo que: as fontes trabalhadas são escolhas que, para além do que os formuladores das políticas públicas de Londrina as pensam e as instrumentalizam, ou sobre como a FLAPT! atua e se mostra como Vila Cultural, também expressam "o que" e como eu – enquanto pesquisadora – desejei representar – a partir do que encontrei e construí nas e com as fontes. Assim, as análises são também recortes simbólicos ou construções imaginárias (PESAVENTO, 2004) e múltiplas, entre: os que pensam e exercem a política cultural na cidade, o espaço da FLAPT!, suas formas de sociabilidade com a comunidade, os atores que nela trabalham; somadas às minhas escolhas e interpretações, testadas e experimentadas num *laboratório de experiências* (PESAVENTO, 2004, p. 182) vividas por nós.

Voltando às conferências de cultura, é preciso lhes dizer que a escolha de se iniciar a dissertação por elas foi decidida pela observação de que tanto a concepção da Lei do PROMIC, como das Vilas Culturais, foram frutos das

⁶ Chamamos de História Oral os processos decorrentes de entrevistas gravadas, transcritas e colocadas a público, segundo critérios predeterminados pela existência de um projeto estabelecido. Sua crescente popularização, a partir dos anos 80, é decorrente ao processo de redemocratização vivido no Brasil, pós ditadura. Logo, a presença da História Oral no circuito acadêmico assume uma função social democrata, ao sugerir diálogo entre os grupos de trabalho autônomos e sociedades históricas locais, e as consolidadas instituições de ensino e pesquisa – como universidades, museus, entre outros – colocando estes, a serviço militante daqueles. Em outras palavras, como extensão desta prática, a História Oral brasileira, principalmente quando assume sua função de reveladora de micro histórias e de foco de situações específicas; mostra seu potencial crítico como alternativa que dá voz aos grupos, de uma forma ou de outra, silenciados (MEIHY, 2000, p. 85-96).

discussões debatidas sobre política cultural com a comunidade durante a 1ª Conferência Municipal de Cultura de Londrina (LONDRINA, 2001).

Segundo Valdir Grandini⁷ (2019),

[...] em 2001 quando entramos [*sua gestão e do prefeito Nedson Micheletti*], a gente fez uma leitura do ambiente da cidade em relação à cultura e das principais necessidades que a gente via para fazer da cultura uma política pública. Essa frase “política pública de cultura”, na época, era uma frase que estava muito em voga, com muita força. Porque você tinha muitas experiências de gestão na cultura, por exemplo, no Rio Grande do Sul, São Paulo capital, relacionado ao município [...] Lá em Porto Alegre, tinha uma noção de que o município que fomentar cultura, através de um fundo público, e não mais de sistema de renúncia fiscal representava um avanço na questão de política pública. Nós aqui, entrando naquela época, também acreditávamos nisso. [...] (GRANDINI, 2019, grifo meu).

Embora – nas palavras de Grandini (2019) – as experiências de Porto Alegre e São Paulo não sejam consideradas “exemplos, mas referências, porque a legislação do PROMIC é diferente em relação às duas” (GRANDINI, 2019), sabe-se que, para além da organização e articulação dos agentes culturais da cidade, a política cultural de Londrina está intrinsecamente relacionada a um conjunto de outros fatores e experiências administrativas.

Em resumo, a política pública de cultura de Londrina está baseada na história da organização e articulação dos agentes culturais da cidade e em um conjunto de outros fatores interrelacionados. O modelo de gestão cultural desenvolvido tem enfoque nas necessidades da população a partir de um entendimento da cultura como política pública. Os principais pontos deste modelo são: a gestão compartilhada, que possibilita à comunidade e aos produtores culturais decidirem em conjunto com o governo; uma estrutura administrativa razoável; uma boa quantidade de recursos (para os parâmetros brasileiros), com financiamento direto aos agentes culturais. [...] Esta concepção de política cultural e sua implementação tem relação com outras experiências administrativas [...] (PIAU; MURIEL, 2012, p. 85).

⁷ Valdir Grandini foi Secretário de Cultura durante os dois mandatos do prefeito Nedson Luiz Micheletti (2001 a 2008) pelo Partido dos Trabalhadores (PT); segundo seu currículo na plataforma *Lattes*, possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Norte do Paraná, com ênfase em Estudos Culturais, e atualmente trabalha como consultor e produtor autônomo. Ele me concedeu uma entrevista na primeira semana de janeiro de 2019 devido à falta de documentação sobre a concepção das Vilas Culturais em Londrina. Através de seu depoimento, ele explicou a razão desta não existir, pois não fora um decreto de Lei como o PROMIC, mais sim uma deliberação das conferências.

Sugere-se, então, que a política cultural de Londrina seja justaposta às políticas propostas pelos planos de governo das cidades de Porto Alegre e de São Paulo.

Começamos por Porto Alegre. Após a terceira gestão consecutiva da Frente Popular – dentro do processo de reabertura democrática, pós-ditadura, que se permitiu a ascensão de setores de esquerda –, a cidade havia se tornado referência de administração pública para o Brasil, bem como para várias cidades do Mercosul. (PIAU FERREIRA, 2005, p. 5). Em Porto Alegre, bem como em São Paulo e Londrina, tais setores de partidos de esquerdas – encabeçados pelo PT – “assumiram os órgãos municipais de cultura dessas cidades com um forte questionamento à indústria cultural, ao mercado cultural e às políticas culturais” (PIAU FERREIRA, 2005, p. 5).⁸

Dois projetos foram implantados com o objetivo básico de democratização do acesso às obras de arte e da fruição. O “Espaço Urbano Espaço Arte” (1992) possibilitava o acesso da população a obras de artes – escolhidas através de concurso público – em espaços públicos; ao passo que o “Descentralização da Cultura” (1989) – muito semelhante ao “Animação Cultural” (1994) em Londrina – buscava a democratização da produção artística, priorizando o ensino e a formação, do mesmo modo que visava a descentralização geográfica e social de suas atividades (PIAU FERREIRA, 2005, p. 10).

A primeira experiência de ação cultural descentralizada em Londrina, implantada de forma efetiva, foi através do projeto “Animação Cultural”, articulado com o “Londrina Linda”⁹ (PIAU FERREIRA, 2005, p. 134), cujos objetivos eram:

⁸ Para compreender tais questionamentos, é preciso entender como este partido – o PT – pensava a cultura, seus posicionamentos. Durante seus governos, foi proposto alargar o conceito de cultura como um valor ou direito do ser humano, ao passo que se incitou não reforçar a oposição entre “elitista” e “popular”, em vista que os dois pares opostos podem ser encontrados neles mesmos (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 205). Embora a cultura seja vista, também, como algo “setorial” e “específico”, o próprio partido reconhece que o PT não levou a criar órgãos destinados a ela, ou fortalecer movimentos culturais que pudessem formar uma tradição de lutas, propostas, programas; logo, os secretários e as coordenações municipais tiveram que inventar por sua conta e risco uma política cultural no âmbito dos municípios. (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 194).

⁹ “O projeto Londrina Linda consistia em um trabalho articulado dos vários órgãos da prefeitura, que concentravam suas atividades, durante uma semana, em uma região da cidade ou na zona rural. A decisão sobre as ações a serem desenvolvidas era tomada em reuniões com a comunidade, que [...] também participava de todas as etapas da organização das atividades. Num primeiro momento, a

possibilitar o acesso à produção cultural nas diferentes áreas, promover eventos nas diferentes regiões do município, como parte de um trabalho continuado, e atender a demanda já estimulada (PIAU FERREIRA, 2005, p. 135).

Também é importante lhes dizer que, um dos responsáveis pela proposição e execução desta política cultural – durante sua experiência¹⁰ como diretor dos departamentos de Patrimônio Cultural e de Ação Cultural, bem como chefe da Divisão de Animação Cultural (1992-1996) na Secretaria de Cultura – é também o autor da obra que apresenta tais projetos, professor da UEL e coordenador daquele projeto de extensão que participei. Acrescento esta observação, pois esta presença e busca de nomes – vistos como agentes, sujeitos históricos – é coerente à proposta metodológica aqui utilizada; que afirma que¹¹, ao

[...] fazer do “nome” [...] a baliza de uma história social preocupada nos indivíduos, percebidos nas suas relações com outros indivíduos. [...] a escolha do individual não é vista aqui contraditória a do social: ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular [...] e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a medida das relações nas quais ela se inscreve. [...] (REVEL, 1998, p. 21).

Segundo Ginzburg (1989), o trajeto a ser seguido pode começar em qualquer ponto ou fio (GINZBURG, 1989, p. 174), ao passo que o percurso pode alongar-se a outros arquivos e documentos. Mas a linha condutora é sempre a mesma, o nome (GINZBURG, 1989, p. 175).

[...] este jogo de vaivém não fecha necessariamente a porta à indagação serial. Serve-se dela. [...] As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de malha fina, dão

Secretaria da Cultura atuou prioritariamente nas atividades de formação [...]. Num segundo, em decorrência da falta de verbas [...] as atividades quase se limitavam aos shows de abertura e encerramento das edições do projeto. Com o agravamento da situação financeira do município, o projeto foi suspenso em 1995.” (PIAU FERREIRA, 2005, p. 134).

¹⁰ Durante o mandato do prefeito Luiz Eduardo Cheida (1993 a 1996) pelo PT – partido do qual foi, também, um de seus fundadores em Londrina.

¹¹ Em outras palavras, [...] se o âmbito da investigação for suficientemente circunscrito, as séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço de modo a permitir-nos encontrar o mesmo indivíduo ou grupos de indivíduos em contextos sociais diversos. O fio de Ariana que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de outro em todas as sociedades conhecidas: o nome. (GINZBURG, 1989, p. 173-174).

ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido. (GINZBURG, 1989, p. 175).

Assim sendo, localizar o nome de Kennedy Piau Ferreira nestes contextos é, também, incluí-lo naqueles *agentes culturais* (PIAU; MURIEL, 2012, p. 85) formuladores da política pública de cultura de Londrina que o mesmo os cita; bem como naquela minha experiência na 8ª. Conferência de Cultura – onde notei a sua participação e dos demais colegas da universidade e produtores culturais – e nas leituras e fontes aqui trabalhadas. Ao entrelaçar os nomes, fios, nas séries documentais estudadas, assumo minha preocupação de observar tal política cultural, por meio das relações com outros indivíduos e na multiplicidade dos espaços e dos tempos em que ela fora formulada (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998): a política pública de cultura em Londrina não é sujeito, mas sim são os nomes, os atores, nela envolvidos. A utilização da micro história torna-se fundamental à pesquisa, embora deva flexioná-la. Tal nome, também me indicou outro – Valdir Grandini – que, por conseguinte, tornou-se fonte. Aquele vaivém proposto pela metodologia, levou-nos a outro tempo, contemporâneo ao da própria investigação do estudo. Nossa poesia: nossas fontes e referências estão tão vivas quanto nos aconselham... (CHAUVEAU; TÉTART, 1999; RIOUX, 1999).

Voltando à análise sistemática da articulação entre as políticas municipais – de Porto Alegre, São Paulo e Londrina –, do mesmo modo, esta se faz possível na justificativa microanalítica – na alternância das escalas, na sobreposição de documentos, na multiplicidade de espaços, tempos e contextos (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998); quando encontrada nas nossas próprias fontes – a entrevista com Valdir Grandini e os relatórios das conferências. Segundo o relatório da 3ª. Conferência de Cultura – que será futuramente analisado – desde sua colonização “Londrina desenvolveu relações profundas com o Estado de São Paulo, por onde escoava sua produção, ao passo que atraía migrantes, investimentos e relações culturais”. (LONDRINA, 2005, p. 2). Tais justificativas coordenam e balizam os próximos argumentos.

“Como suscitar nos indivíduos, grupos e classes a percepção de que são sujeitos sociais e políticos?” (CHAUÍ, 1995, p. 80). A execução de uma política cultural pautada nessa pergunta, ou noção, de cidadania, foi encarada pela

Cidadania Cultural (1990) como sugestão para contornar tal dificuldade, a partir do próprio reconhecimento deste desafio. Explico. A invenção de uma cultura política nova é inseparável da complexidade de seus obstáculos. Estes são expressos nos modos como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura a partir do Estado (CHAUÍ, 1995, p. 81), que são quatro:

A liberal, que identifica cultura e belas artes consideradas a partir das diferenças clássicas entre artes liberais e servis. [...] vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais; *A do Estado autoritário*, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil; *A populista*, que manipula abstração genericamente denominada como *cultura popular*, entendida como produção cultural do *povo* e identifica com o pequeno artesanato e folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural; *A neoliberal*, que identifica cultura e evento de massa, consagrando todas as manifestações do narcisismo [...] *mass mídia*, e tende privatizar as instituições públicas de cultura [...] sob responsabilidade de empresários culturais (CHAUÍ, 1995, p. 81).

Partindo da premissa de que os produtores culturais e suas relações com os órgãos públicos ainda estão pautadas no modo tradicional do clientelismo individual – cujo “Estado é visto apenas como provedor de subsídios e patrocínios financeiros” (CHAUÍ, 1995, p. 81) –, o projeto “Cidadania Cultural” construiu-se na contra-corrente, como crítica do estabelecido e proposta de inovação. Entre suas finalidades de base, visou alargar o conceito de cultura para além das belas-artes, por meio de um sentido antropológico – de invenção coletiva de símbolos, valores e comportamentos – que pensasse os indivíduos e grupos como seres e sujeitos culturais (CHAUÍ, 1995, p. 81). A cultura foi pensada como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural (CHAUÍ, 1995, p. 82), pautada nos seguintes direitos:

[...] Direito de acesso e fruição de bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura (bibliotecas, arquivos históricos, escolas de arte, [...] etc), enfatizando o direito à informação, [...]; Direito à criação cultural [...] como trabalho de sensibilização e imaginação [...], nas quais indivíduos, grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história [...]; Direito a reconhecer-se como sujeito cultural [...], criando espaços para discussões e [...] trabalhos ligados aos movimentos sociais e populares; Direito à participação nas decisões públicas sobre cultura, por meio de conselhos e fóruns deliberativos [...] (CHAUÍ, 1995, p. 82).

Como entendido, o projeto colocou-se, então, na perspectiva e incumbência da democratização da cultura, cuja prática ampliou a rede de serviços culturais, bem como seus acessos, desenvolvido em parceria com programas, ações e agentes culturais que trabalham com a memória social – não como subjetiva, mas construída pelos próprios sujeitos, ou seja, pela sociedade civil. Logo, a “Cidadania Cultural” serviu como referência às demais Secretarias Municipais de Cultura, para formular suas políticas, consideradas como espaços públicos, como direito, em oposição ao interesse privado (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 195). Tais propostas serão localizadas em Londrina a seguir.

1.2 POLÍTICA CULTURAL COMO PÚBLICA, EM LONDRINA

O relatório da 3ª. Conferência de Cultura será utilizado como referência e fio condutor às análises e discussões, tanto pelo fato de conter importantes informações sobre o percurso histórico e cultural de Londrina, quanto por esclarecer os fundamentos teóricos em que a política pública de cultura na cidade embasa-se, como ela foi proposta, organizada.

O relatório inicia-se fazendo um breve relato sobre a história da colonização da cidade¹² que, segundo o mesmo,

A soma de fatores como o distanciamento da capital do Estado, a necessidade de tomar iniciativas por si só, o papel de pólo regional, o multiculturalismo [...] o ambiente de contínua construção e o fato de

¹² “A colonização de Londrina iniciou-se em pleno século XX, entre 1929/1930, quando a empresa inglesa Companhia de Terras Norte do Paraná comprou uma extensa área de território de mato fechado e terras férteis e promoveu sua partilha em lotes, para venda com modalidades facilitadas de pagamento. [...] Londrina nasceu como experiência urbana pensada para irradiar, coordenar e promover a colonização do Norte paranaense, como centro agrícola e distribuidor de bens de produção e serviços à população regional, tarefa que cumpre ainda hoje. Desenvolveu relações profundas com o Estado de São Paulo, por onde escoava sua produção e de onde atraía migrantes, investimentos e contraiu relações culturais. [...] Nas décadas de 40, 50 e 60, a cidade viveu o auge da cultura cafeeira, sendo então considerada a capital mundial do café. A partir de meados da década de 70, o rápido crescimento populacional passou por uma aceleração ainda maior, em virtude da geada negra que assolou as plantações de café e da introdução de novo modelo agrícola, mecanizado, que provocou a migração da população rural para a cidade. Em 1970 a cidade tinha 229 mil habitantes, passando para 301 mil em 1980; [...] 446 mil em 2000. [...] Tornou-se pólo regional e a terceira maior cidade do Sul do país, [...] e centro universitário com a criação da Universidade Estadual de Londrina, em 1971, [...]” (LONDRINA, 2005, p. 2-3).

receber pessoas de todo país, em especial estudantes; forneceram a Londrina um sentido de independência cultural, econômica e política. A cidade não se vê como interiorana, mas como sede de protagonismos e de atitudes vanguardistas. [...] (LONDRINA, 2005, p. 2-3).

Sem entrar no mérito de julgamentos de valores, não se tem aqui a pretensão de exigir ou comprovar – por meio de referências e citações de outras fontes ou trabalhos – se, de fato, a história contada pelos agentes, ou sujeitos culturais, é verdadeira ou não. Mas sim, de dar o lugar de fala à própria fonte: se o olhar mais vertical e centrado à mesma, como proposto do método microanalítico, num mesmo movimento, também amplia as múltiplas interpretações que nela podem existir – ou como lembrou Revel (1998), as grandes definições sociais também estão presentes nos casos particulares (REVEL, 1998, p. 31) –; então, por que não delas aqui aproveitar? Assim, a análise poderá partir de um novo ponto ou perspectiva, acrescentando-a outras considerações simbólicas (PESAVENTO, 2004; REVEL, 1998). O que se quer perceber aqui é, através do caminho traçado pelo relatório – do percurso da cidade, da colonização à atualidade –, como a cultura foi por aqueles pensada. Logo, estes mostraram querer priorizar seus sentidos de ser múltipla, marcada por influências de inúmeros migrantes, bem como independente. A cultura também é nele percebida como construída no ritmo e nos passos da cidade, enquanto crescia e tomava forma. Por conseguinte,

Concomitantemente à evolução urbana de Londrina, formou-se o seu caldo de cultura. A convivência de diferentes culturas originárias nas feiras, nas festas, no comércio, nos bares, nas escolas e nas universidades formou uma interação cultural cuja crônica está presente nos relatos dos que para cá vêm e aqui vivem, [...]. As linguagens culturais, como a Música e o Teatro, desde o início permearam as atividades cotidianas da cidade. Exemplos significativos são as primeiras atividades teatrais e musicais realizadas a partir de 1936, pelas religiosas alemãs fundadoras do Colégio Mãe de Deus [...]. Os grupos amadores de teatro que surgiram a partir da década de 60 foram o embrião do FILO - Festival Internacional de Londrina [...]. Também começaram a despontar jovens talentos que se dedicaram à música e que estudavam em conservatórios da cidade, como Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Marco Antônio de Almeida, entre outros. Na década de 70, realizou-se na cidade o show “Na Boca do Bode”, onde Arrigo Barnabé, Neuza Pinheiro, Robson Borba e outros lançaram tendências renovadoras para a MPB, que depois acabariam sendo conhecidas como “vanguarda paulistana”. Essa vida musical também foi importante para que fosse criado o Festival de Música de Londrina [...] (LONDRINA, 2005, p. 2-3).

Na citação acima, é possível verificar um apontamento importante sobre as relações entre a cidade e cultura, redigidas pelos agentes culturais: na tentativa de considerar as ações culturais e institucionalizadas como dadas a partir das demandas da própria comunidade; não é, também, possível observar no texto certa noção elitista de cultura, associada à arte – como mostrou Chauí, dentro daquela perspectiva liberal (CHAUÍ, 1995, p. 81)? Vale lembrar que são as atividades institucionais e políticas que nos colocam no interior dos conflitos e contradições sociais e culturais (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 196).

Mesmo assim, percebe-se que nas relações dos indivíduos com os outros indivíduos (REVEL, 1998) nasceram os festivais, os cursos – como o de teatro e de música – bem como o Conselho e a Secretaria Municipal de Cultura¹³. Também notada em outro lugar e momento:

Em Londrina aconteceu uma peculiaridade: enquanto nos outros municípios o número de pessoas jurídicas incentivando projetos culturais eram bem maiores do que o de pessoa física, no Município o número de pessoas físicas que incentivavam através da Lei era superior ao de pessoa jurídica. Esse fato era indicador de uma ligação da população com o processo cultural que vinha da vocação da cidade. (LONDRINA, 2005, p. 5).

Ou seja, a participação da comunidade no processo cultural não era somente afirmada como possibilidade de política pública a ser instaurada, como, segundo escrito, já estava enraizada na própria “vocação da cidade”.

A 3ª Conferência de Cultura, também intitulada “Cultura pela pólis”, propôs pensar a política pública cultural a ser construída, a partir de dois eixos condutores. O primeiro eixo corresponde à ideia de planejar a cultura em favor da

¹³ “O Conselho Municipal de Cultura foi criado em 1987 pelos produtores culturais e pela sociedade civil organizada [...]. Até a década de 90, as ações culturais eram tocadas pelos próprios grupos sociais, sem que existisse uma atenção do poder público no sentido de integrá-las e promover meios para sua expansão. Somente em 09 de março de 1992 foi criada a Secretaria Municipal de Cultura pela Lei 4.945, a partir do antigo Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação. A própria dinâmica do processo cultural da cidade exigia uma secretaria com o objetivo principal de fomentar a cultura e proporcionar apoio aos produtores culturais do município no desenvolvimento de suas atividades. [...]” (LONDRINA, 2005, p. 4).

própria cidade – sugestão do professor Ladislau Dowbor¹⁴, que palestrou durante a 2ª Conferência, em 2003 (LONDRINA, 2005, p. 13). Pesquisador dos problemas das cidades, observou que elas

[...] carregam a herança de como foram constituídas, especialmente a atração metropolitana que expande a área urbana num ritmo muito mais elevado do que a capacidade de construir infra-estruturas, como escolas, unidades de atendimento à saúde, centros culturais e outros. Ele afirma que *“como a população que demandou a metrópole era em geral população rural empobrecida, o resultado foi a grande expansão de periferias pobres e explosivas. O ritmo demográfico ultrapassou amplamente o ritmo de organização política e social, de geração de empregos, de expansão das infraestruturas. Administrar uma metrópole, entre nós, é administrar a desigualdade.”* Como administrar os problemas? Para Ladislau Dowbor é preciso [...] colocar em primeiro plano a qualidade de vida do cidadão e agir para colocar a cidade a seu serviço, ao invés de deixá-lo à mercê dos problemas. O papel do poder público é desenvolver uma gestão coordenadora e agir tecendo soluções sistêmicas. [...] (LONDRINA, 2005, p. 14, grifo do relatório).

O segundo eixo diz respeito aos “artistas e a cidade”; notou-se que, entre os produtores culturais, regularmente era discutida a ideia de arte como “expressão do poder de criação humana, crítica de valores e estruturas sociais avessas ao mercado”. Consequentemente, concluíam que ela deveria ser “merecedora de incentivo por parte da administração pública.” (LONDRINA, 2005, p. 15).

[...] Pode-se dizer que isso é correto, mas é apenas um viés do problema, pois a sociedade precisa [...] de acessibilidade. O poder público, por sua vez, não é apenas provedor de recursos, mas gestor e, portanto, responsável por aplicar as políticas que democratizam a produção e circulação cultural. Os recursos públicos, sendo escassos, devem ser orientados por prioridades. Portanto, como atender ao cidadão? Como otimizar a aplicação de recursos? Como harmonizar a vontade de criação dos produtores culturais com as prioridades da cidade? (LONDRINA, 2005, p. 15).

Tais perguntas foram norteadoras às discussões desta conferência. Buscando, agora, respondê-las por meio dos trabalhos de Teixeira Coelho¹⁵ que

¹⁴ Doutor em Ciências Econômicas pela Escola Central de Planejamento e Estatística de Varsóvia, professor titular da PUC de São Paulo e consultor da ONU (LONDRINA, 2005, p. 13).

¹⁵ Pesquisador, professor da ECA-USP e um dos principais pensadores brasileiros no que diz respeito a políticas culturais.

analisa que as políticas tradicionais para a cultura e as artes ainda se orientam pelo pensamento – originário da modernidade – que as consideram como “expressão do desenvolvimento pleno do indivíduo singular” (LONDRINA, 2005, p. 15). Segundo o autor, tal ideia deveria, então, ser somada à “perspectiva da contribuição que podem dar para o bem público, na forma de consolidação da esfera pública e da cultura política, entendida como ‘*cultura que torna viável a vida coletiva na cidade, na pólis*’.” (LONDRINA, 2005, p. 15).

[...] “Assim entendido, o espaço público é aquele onde se dá a invenção do **nós comum**, em contraponto ao espaço privado, espaço de construção do eu individual, espaço da autonomia interior, da elaboração de si mesmo.” [...] a nova política cultural voltada para a cultura política necessita privilegiar aqueles modos culturais que encurtem o abismo entre as esferas públicas e privada, principal fator do processo de esgarçamento do tecido social. [...] (LONDRINA, 2005, p. 16, grifo do relatório).

A partir de tais referências teóricas, as deliberações da conferência foram pensar, gestar e praticar a cultura política em instâncias democráticas, de caráter público e não-estatais; a Conferência de Cultura, o Conselho Municipal de Cultura, os Conselhos Regionais e as Câmaras de Segmentos Culturais seriam, desde então, consideradas como práticas da cultura pela pólis. Entendeu-se que o PROMIC, como fonte privilegiada de recursos, deveria analisar os projetos apresentados por comissões, cuja maioria dos membros seria indicada pelo Conselho Municipal de Cultura; ao passo que o produtor cultural, por sua vez, deveria assumir papel estratégico de ser meio, e não finalidade da política cultural. (LONDRINA, 2005, p. 17). “Os recursos, sendo públicos e sendo escassos, impõem à comunidade cultural e à sociedade em geral pensar as prioridades em torno do *nós comum* e não do universo individual” (LONDRINA, 2005, p. 17, grifo do relatório).

As ideias de coletivo e democracia (CHAUÍ, 1995); neste momento e ano, podem ser percebidas nos Programas Estratégicos – analisaremos mais à frente sua definição e diferença em comparação com os Projetos Independentes – quando tomadas como prioridades pelo PROMIC. Por exemplo, se observarmos os percentuais de aplicação dos recursos municipais, notamos que estes passaram a destinar 60% aos Programas e Projetos Estratégicos, e os 40% restantes para

Projetos Culturais Independentes; ao passo que os Projetos Independentes aprovados integrariam obrigatoriamente o Programa “Rede Cidadania” (LONDRINA, 2005, p. 19)

No que diz respeito às infraestruturas, seleciono algumas delegadas:

Construção, fomento, recuperação e conexão de infraestrutura cultural, colocando-a a serviço da comunidade; [...] - Solidificar e ampliar o Programa Vilas Culturais, criando centros culturais que articulem as identidades dos grupos de criação com as comunidades dos bairros de seu entorno; - Participar organizadamente do Programa Cultura Viva, do Minc, fortalecendo a infra-estrutura cultural da cidade; - Articular as oficinas de iniciação cultural que acontecem nas comunidades com os centros de aperfeiçoamento (Escola de Dança, Escola de Teatro, Escola de Circo, Casa da Capoeira, Núcleo de Artes Visuais, Gibiteca, Biblioteca, etc), para que os iniciantes possam aprimorar-se; [...] (LONDRINA, 2005, p. 20-21).

Ao mencionar a necessidade de solidificar e ampliar o Programa Vilas Culturais, localizamos o momento em que vilas começavam a ser debatidas durante as conferências. Sabendo que as discutiremos mais adiante, limito aqui apenas a observação de que sua menção seguida pelas citações do Ministério da Cultura (Minc) e do “Programa Cultura Viva” não fora por acaso. Se pela modulação do tempo e do espaço (REVEL, 1998), aumentarmos agora a objetiva do microscópio que aqui analisa minuciosamente a fonte, a mudança de foco alcança outras experiências com a cultura, como as do governo federal. Este colocou na agenda do Minc o desafio de formular e implantar políticas culturais em circunstâncias democráticas. Segundo Antônio Rubim (2010), pela primeira vez, o Ministério da Cultura tentou reverter a modalidade autoritária – historicamente associada aos antigos regimes autoritários – acoplada ao desenvolvimento de políticas culturais do país. (RUBIM, 2010, p. 13) Nessa lógica, a partir dos mandatos de Gilberto Gil e Juca Ferreira, previa-se a participação da sociedade na construção das políticas de cultura, culminando em uma abertura conceitual e prática, a fim de abandonar, assim, aquela visão elitista, autoritária e discriminadora (RUBIM, 2010, p. 15).

Ela representa um contraponto ao autoritarismo estrutural incrustado em nossa história cultural. Este deslocamento de foco e de olhar está

expresso de modo emblemático na reiterada afirmação de Gil e de Juca que o público prioritário da atuação do Ministério é a sociedade brasileira e não apenas os criadores culturais. Com isto, fica demarcada a nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro. Mas a amplitude também não deixa de trazer problemas. O principal deles, por certo, tem como horizonte a falta de delimitação da área de atuação do Ministério. Se cultura aparece como algo tão amplo e transversal, qual a possibilidade efetiva do Ministério da Cultura, com suas limitações, em especial organizacionais, de pessoal e financeiras, resolver isto de modo adequado? (RUBIM, 2010, p. 15)

“Fujo” do último questionamento de Rubim por ora, para o retomar e o justapor com outros. Ainda assim, tal citação me parece aqui pertinente, pois ela contextualiza, no entrelaçar dos fios e das relações políticas (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998) a amplitude pensada e refletida nas ações do Minc, bem como no Programa Cultura Viva, já que este é fruto daquele. Ainda caminhando pelas reflexões deste autor, que observou como o Minc passou a atuar de modo mais nacional, sistematizando nesta dialética alguns programas e projetos; dentre eles, destaca-se o Cultura Viva e seus pontos de cultura, que se espalharam pelo Brasil, massageando instituições e grupos culturais quase sempre excluídos dos apoios do Minc e do Estado brasileiros (RUBIM, p. 19-20).

“Tanto o PROMIC se aproxima do Programa Cultura Viva¹⁶, como as Vilas Culturais assemelham-se aos Pontos de Cultura¹⁷”, como bem lembrou Piau e Muriel (2012, p. 81). Mas aqui, o caso londrinense – micro – foi influenciador de uma política de cultura federal – macro.

¹⁶ “Criado em 2004, o Programa Cultura Viva tem como base a parceria da União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil, no campo da cultura; visa a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural por meio do fomento e parceria com entidades/grupos/coletivos artísticos e de outros campos da expressão cultural. É financiado com recursos do Governo Federal, dos entes federados, e de outros parceiros públicos por meio de convênios, bolsas ou prêmios concedidos através de seleção pública.” (BRASIL, PROGRAMA CULTURA VIVA, 2015).

¹⁷ “É a entidade ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura, bem como a principal ação do Programa Cultura Viva. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade. Esta base social também se amplia para outros segmentos sociais, alcançando em especial a juventude urbana, periférica, universitária, jovens artistas, novos arranjos econômicos e produtivos, toda uma nova economia que vem sendo inventada e experimentada daqueles que encontram no fazer cultural uma alternativa de trabalho, vida e inserção social” (BRASIL, PONTOS DE CULTURA, 2015).

Em relação ao Programa Cultura Viva e aos Pontos de Cultura, o PROMIC e a Rede Cidadania vieram antes e em muitos aspectos inspiraram o Cultura Viva. Me lembro que em reuniões iniciais dos Pontos de Cultura eu disse ao Célio Turino¹⁸ que em Londrina não havíamos inventado a roda da importância da cultura, mas deslocado os eixos de onde e para quem ela deveria estar. Ele pediu licença para usar essa formulação. Em 2007, com o Cultura Viva e a Rede Cidadania já amadurecidos e implantados, o Ministério da Cultura lançou a segunda edição do Prêmio Cultura Viva, e a Rede Cidadania foi premiada como iniciativa municipal de política pública unindo cultura, educação e comunidades. As Vilas Culturais não chegaram a ser Pontos de Cultura. [...] Eu considero os Pontos de Cultura e o Cultura Viva, na sua formulação original, uma experiência de cultura em rede, em dimensão nacional. A Rede Cidadania uma experiência em dimensão de cidade. Por essa dimensão mais localizada a vida coletiva, acho-a mais efetiva em seus resultados. Mas ambas são experiências positivas, fundamentais, de gestão cultural. (GRANDINI, 2019).

Permanecemos no local. O relatório da 3ª. Conferência também se volta às dificuldades enfrentadas para se implantar, de fato, uma política pública de cultura. Dificuldade que nos faz lembrar e anteceder a análise do caso particular de Londrina, se pensarmos naquela tradição oligárquica autoritária que permeou por tanto tempo as relações entre a cultura e o Estado (CHAUÍ, 1995, p. 81). Implantar uma nova política cultural em Londrina, igualmente significa não separá-la da complexidade de seus obstáculos – sejam estes localizados a níveis nacionais ou locais. Apesar do intenso circuito cultural na cidade, esta também tinha que lidar com os efeitos de sua rápida urbanização, que aprofundaram as contradições das construções simbólicas que se tinham sobre cidade e cidadania; acumulando guetos, assentamentos urbanos, periferias e problemas sociais.

Como o crescimento rápido de Londrina não correspondeu à construção e à programação de espaços de lazer e cultura fora do eixo central, o contato das populações dos bairros com a diversidade cultural era quase inexistente e precária. As pessoas estavam excluídas da pluralidade e diversidade das linguagens artísticas. Para enfrentar essa demanda estrutural, o desafio colocado desde o início de 2001 foi implantar na cidade uma Política Pública de Cultura, que reconhecesse que o acesso à cultura é um direito básico do cidadão e que cabe ao poder público atuar pela superação da distância entre os produtores e receptores de informação e cultura, universalizando a circulação cultural e as experiências de produção artística. Houve entendimento comum de que a

¹⁸ Foi secretário na Secretaria da Cidadania Cultural do Ministério da Cultura entre 2004 e 2010, período que se criou o Programa Cultura Viva.

disseminação das artes e da cultura leva as pessoas a enriquecer seu universo subjetivo: sonhos, emoções, leitura de mundo, opiniões e expressão. [...] (LONDRINA, 2005, p. 6).

Com objetivo de estender tal política para toda a população, em especial a dos bairros e distritos, por meio da instalação e do oferecimento de equipamentos e serviços culturais, Valdir Grandini lembrou que,

[...] quando entramos aqui pensamos, olhando pra cidade, o que seria uma política pública que acatasse com a cultura como direito? Esse era o princípio da formulação, esse é o direito do cidadão. Muita gente olhava, e olha ainda para a cultura [...] como política de incentivo ao produtor da cultura, ao criador cultural, ao artista. Essa formulação leva a um equívoco muito grande, que é a entropia da cultura, [...] se tornando mais um universo fechado dentro de um universo fechado [...]. E isso seria um risco. A gente precisava de um modelo diferente [...] precisava colocar isso que a gente chama de “diversidade cultural” circulando pela cidade com um todo, não só num eixo central. Quando a gente enxergava a cultura, a gente tecia um mapa [...] sócio-político. A gente comparava isso com uma cebola, com algumas camadas. No núcleo central estavam os aparelhos da diversidade cultural: bibliotecas, teatros, a Concha Acústica, próprio Zerão. [...] E você olhava pra esses grupos de produção cultural, que então participavam na Lei de incentivo fiscal, você via também um certo perfil neles, muito próximo, inclusive, do perfil que vemos atualmente... que é o perfil da atual classe média, ligada à vida universitária – foram, passaram ou estão – que tinha acesso a diversidade das *linguagens artísticas* – artes [*visuais*], literatura, música – até por essa situação que dava essa condição. Enquanto as outras camadas, os outros bairros [...] que faziam divisa com a área central, e a terceira camada que são as mais periféricas e os distritos rurais, eles praticamente não tinham acesso a essa diversidade. E é um fato interessante. Isso não tem nada a ver com dizer, por exemplo, “a cultura está aqui e não está ali.” A cultura está em todo lugar, o problema é: a *linguagem artística*, na diversidade de possibilidade delas é que não está. A ideia da gente era construir um modelo de gestão que [...] circulasse daqui pra lá e de lá pra cá. (GRANDINI, 2019, grifo meu).

Novamente percebe-se aqui aquela noção de cultura associada à arte, ou melhor, às *linguagens artísticas*. Perspectiva elitista – ou liberal (CHAUÍ, 1995, p. 81) – assumida pelo próprio Valdir Grandini, ao dizer que ela está relacionada com o perfil dos agentes culturais da cidade – ligados à universidade e de boa situação econômica. Contudo, ao constatar que a linguagem artística, em sua diversidade de possibilidade, não estava presente em todas as regiões do município; tal ideia de gestão que fizesse com que a cultura “circulasse daqui pra lá

e de lá pra cá”, inclui aceitar a pluralidade cultural já existente ou levar tais linguagens nos espaços julgados como ausentes?

1.2.1 O Conselho e as Conferências Municipais de Cultura

A política pública de cultura foi implantada em Londrina sobre três pilares: a existência de controle social e co-gestão, como o Conselho Municipal de Cultura, os Conselhos Regionais, as Câmaras de segmentos culturais e as Conferências de Cultura; o PROMIC, como fomento; e os programas públicos de cultura, como o Programa Rede da Cidadania (LONDRINA, 3ª. CONFERÊNCIA DE CULTURA, 2005, p. 7). A 1ª. Conferência de Cultura de Londrina já apresentou entre seus principais objetivos o de realizar a cultura como política pública na e para cidade. Apontada como diretriz a realização da Política Municipal de Cultura estabelecida na Lei 5.007, de 13 de maio de 1992, em vigência, a Lei garante a cultura como “direito de todos e manifestação da espiritualidade humana” e deve ser “estimulada, valorizada, defendida e preservada pelo Poder Público Municipal, com a participação de todos os segmentos sociais, visando a realização dos valores essenciais da pessoa”. (LONDRINA, 2002, p. 3). Contudo,

[...] Desde sua aprovação, pouco dessa legislação saiu da letra para tomar forma em projetos de governo, programas e atividades práticas. Agora a Conferência aponta a necessidade de lhe dar concretude, tratando a cultura como política pública. [...] Quando falamos em Política Pública de Cultura estamos falando de recuperação de experiências de produção, em movimentação e enriquecimento da perspectiva de vida; ao contrário do cotidiano empobrecido, das ilusões compensatórias e da contemplação passiva que estão na base da indústria cultural. Estamos falando da superação da distância entre os produtores e os receptores de informação e cultura, pela criação de condições de intercâmbio desses papéis na comunidade. (LONDRINA, 2002, p. 4-5).

O Novo Conselho Municipal de Cultura¹⁹ instituído conta com dezenove membros da sociedade civil e um do poder público, bem como as possibilidades da participação da comunidade nas comissões de seleção dos projetos do PROMIC – que, inclusive, tem o poder de deliberar sobre os destinos dos recursos. Sem nos esquecer da própria Conferência que, acontecendo a cada dois anos, envolve segmentos culturais e comunidades de várias regiões para debater e eleger delegados (PIAU; MURIEL, 2012, p. 85).

O outro pilar dessa construção (sendo os outros dois o PROMIC e a Rede Cidadania) era as conferências de cultura, que passaram a existir desde 2001, e a reativação do Conselho de Cultura [...]. O conselho ampliou a participação dos segmentos culturais e, além dos segmentos participantes, passou a ter representações regionais, não necessariamente de grupos culturais, mas de moradores e comunidade participando através de representações regionais, em conselhos regionais. Tiveram vida ativa naquele período, e hoje em dia estão desativadas. [...] Existiam várias formas de interlocução. As mais institucionalizadas eram pela ordem de poder de decisão da conferência de cultura, ela é soberana ao conselho. Foi a primeira vez que uma conferência foi deliberativa, porque antes as conferências tinham um poder consultivo. A nossa conferência, por Lei, desde quando ela foi implementada, ela é *deliberativa*. O que ela delibera são as diretrizes. Com muitas pré-conferências, as diretrizes eram os momentos chaves. As conferências foram colocando necessidades (GRANDINI, 2019).

Dentro da alternância das escalas (REVEL, 1998), a dialética entre as participações do governo – por meio do Município – e da sociedade civil nos

¹⁹ Entre o período dos anos 1997 ao início dos 2000, a Secretaria de Cultura foi bastante burocratizada e o Conselho de Cultura, extinto; criando, assim, obstáculos à participação cidadã; a lei deu maior poder de intervenção à iniciativa privada nas decisões e definições de quais projetos seriam implementados na cidade (PIAU; MURIEL, 2012, p. 83). Contudo, sendo “o Conselho Municipal de Cultura o instrumento participativo maior, deve ser entendido como um órgão normativo, deliberativo, consultivo e fiscalizador em relação às questões culturais; a 1ª Conferência de Cultura da Cidade de Londrina aprovou a reativação do mesmo, mas prevendo formatação na legislação em vigor, afirmando que sua não correspondência às necessidades atuais. Aprova, então, diretrizes para elaboração de um Projeto de Lei que estabeleça uma nova composição, visando: [...] a) Incorporar a participação comunitária: Pela atual legislação a participação do público (comunidade) está restrita a 1 membro indicado pela Federação das Associações de Moradores [...]. Desejamos ampliar a participação comunitária [...] de 1 representante de cada região no Conselho Municipal de Cultura, compreendendo 6 regiões: Zona Norte / Zona Sul / Zona Leste / Zona Oeste / Centro / Distritos; b) Redimensionar as áreas culturais: atualizando-as de acordo com a evolução dos movimentos artísticos; c) Comissões culturais por setor: [...] que formem, cada um, uma Comissão com pelo menos 5 membros, com a finalidade de discutir previamente as pautas, amadurecendo perspectivas e propostas para a política cultural e orientando as posições de seu representante; d) Ampliar a participação do Executivo, para visão geral das políticas públicas: [...] a participação de dois representantes do poder executivo, incluindo o Secretário Municipal de Cultura, com objetivo de fortalecer a ponte entre a reflexão sobre as políticas e sua execução cotidiana, [...]”(LONDRINA, 2002, p. 14-15).

processos de decisões sobre as políticas de cultura – acrescentando à Conferência a função de ser *deliberativa*, permitindo que a comunidade exija mudanças na legislação e na execução das práticas culturais da cidade – muito tem a ver com aquela proposta, vista anteriormente, do Minc, bem como dos governos – municipal e federal – da época. Logo,

A interlocução com a sociedade concretizou-se através de uma assumida opção pela construção de políticas públicas. Elas emergem como marca significativa das gestões ministeriais de Gil e de Juca. Proliferam encontros; seminários; câmaras setoriais; consultas públicas; conferências, inclusive culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005 e 2010. Através destes dispositivos, a sociedade pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de cultura. [...] (RUBIM, 2010, p. 14)

Além do diálogo entre sociedade civil e Estado, dentro do campo institucional da cultura, previa-se, também, uma comunicação mais direta, de trocas entre os próprios aparelhos municipais. Foi aventada a criação – em todas as prefeituras – de um órgão, com estatuto e legalidade próprios, destinado à formulação e gestão da política cultural, capaz de integrar aos demais órgãos municipais e de realizar trabalhos conjuntos com os órgãos de cultura das demais prefeituras petistas; tal como a adoção – garantida pelo Estado – de uma autonomia orçamentária, colocada como “indispensável para se definir e concretizar projetos e programas” (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 207). Tal autonomia poderia ser ampliada com a criação de fundos de cultura, cujos recursos próprios não vêm apenas da dotação orçamentária, mas de rendas ou receitas geradas pelo próprio órgão de cultura (aluguel de espaços, venda de publicações e obras etc) – “gerida pelo próprio órgão, como em Porto Alegre e São Paulo, ou por conselhos de representantes eleitos das entidades e movimentos culturais” (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 207).

Como vimos, se Porto Alegre e São Paulo foram tidas como referências para a implementação de um modelo de gestão que trabalha a política cultural como pública – *contextos* e modulações nos tempos e espaços (REVEL, 1998) –, analisaremos a seguir como tal fundo orçamentário foi pensado, organizado e implantado na cidade de Londrina.

1.2.2 O PROMIC

Naquela primeira conferência inaugural, vimos que foi estabelecido um novo modelo de Conselho de Cultura, mais participativo no sentido de dar mais espaço e poder de voto a integrantes da sociedade civil; ao passo que se reformulou a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, de um modelo de renúncia fiscal²⁰ para um modelo com fundo público (PIAU, MURIEL, 2012, p. 82).

Na época uma das coisas que passou na conferência foi que a gente não queria desmontar uma coisa já em andamento. [...] No ano de 2001, em setembro a gente começou a modelar o plano do PROMIC que foi aprovado no final de 2002 e em 2003 ele entrou em funcionamento. Esse foi um passo fundamental. O segundo passo fundamental foram os recursos. Nós tínhamos pego o orçamento da renúncia fiscal em 2001 em um milhão e meio, [...] em 2003, foi para três milhões e meio. Esse avanço, na época, pra você ter ideia, ele era superior a 3% do orçamento municipal. Então ele representava um avanço orçamentário do país que era inédito para a cultura [...] (GRANDINI, 2019).

Com um olhar mais centrado no PROMIC, percebe-se como pano de fundo as propostas do Plano Nacional de Cultura – alternância de escalas (REVEL, 1998). A Secretaria Municipal de Cultura de Londrina tentou colocá-lo em prática ao direcionar sua atenção aos saberes e fazeres locais, propondo às diversas

²⁰ Se voltarmos a década de 1990 pode-se considerar que fora a década que mais fomentou as leis de incentivo à cultura. Neste contexto, a Lei Rouanet no 8313/91 propôs um mecanismo de fomento à cultura, atendendo às demandas de projetos culturais em âmbito nacional por meio da renúncia fiscal. (SILVA, 2014, p. 32). Este modelo, cujos produtores buscavam empresas ou pessoas físicas interessadas em investir ou direcionar parte dos impostos pagos ao município para promoção de projetos, foi a primeira experiência relevante à cultura de vários municípios, como fora para Londrina (SILVA, 2014, p. 47). A renúncia fiscal era a moeda de troca proposta pelo poder público para a promoção da cultura e, na outra ponta, também se trabalhava com a ideia de *marketing* cultural. Assim, atrelando a imagem e a vinculação da marca da empresa com o projeto foi também uma saída para se “valorizar atitudes empresariais em prol da arte e das manifestações culturais” (SILVA, 2014, p. 80). Como consequência, a escolha dos projetos podia estar propensa mais pela capacidade de acrescentar algum tipo de distinção à marca e menos como um incentivador cultural; ao passo que os produtores e lugares culturais já consolidados encontravam mais acesso ao financiamento do que os independentes (SILVA, 2014, p. 81).

linguagens artísticas apoio a difusão, fruição e produção cultural (SILVA, 2014, p. 45).

[...] a análise do fomento à cultura está inserida no período que contempla dois mandatos consecutivos no município de Londrina, período em que foram fortalecidas as relações entre órgão público municipal, sociedade civil e produtores culturais. Os elementos de continuidade de gestão e o aperfeiçoamento dos mecanismos de incentivo à cultura, [...] contribuíram para o surgimento de novos produtores e permitiram o diálogo do processo artístico-cultural com o coletivo social. Elementos defendidos e aprovados na 1ª Conferência de Cultura ocorrida de 13 a 15 de setembro de 2001 no Teatro Zaqueu de Melo, [...]. (SILVA, 2014, p. 47)

O Decreto Nº. 042 de 5 de fevereiro de 2003 – regulamenta a Lei Nº. 8.894 de 6 de dezembro de 2002 que criou o Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC) – deliberou patrocínio e incentivo aos projetos culturais em Londrina, advindos do poder público municipal, por meio de investimentos de recursos próprios de, no mínimo, 10% do orçamento aprovado para o projeto; a partir de fontes de recurso do Fundo Especial de Incentivo a Projetos Culturais – FEPROC (LONDRINA, 2003a, p. 1-2).

Ao passo que, segundo o

Art. 8º. Os projetos culturais serão avaliados com base nos seguintes critérios: I. Aspecto orçamentário [...]; II. Retorno de Interesse Público; III. Clareza e coerência nos objetivos; IV. Criatividade; V. importância para o município; VI. Descentralização cultural; VII. [...] democratização do acesso a bens culturais; VIII. Socialização de oportunidades de produção cultural; IX. Enriquecimento de referências estéticas; X. valorização da memória histórica da cidade; XI. Princípio da equidade entre as diversas áreas culturais possíveis [...]; XII. Princípio da não-concentração do proponente; e XIII. Capacidade executiva [...]. (LONDRINA, 2003a, p. 5).

Cada Edital, apresentado anualmente, contém suas regras, bem como para cada programa específico – seja ele Estratégico ou Independente – está previsto uma Comissão de Avaliação dos projetos (LONDRINA, 2003a, p.7).

[...] Quem que vão ser contratados? Com base em quais critérios? Como vão ser feitos esses contratos? O fomento é a forma de reconhecer, diferente de outros serviços que você contrata servidores, na cultura você contrata projetos, o fomento reconhece o

seguinte: é importante que a cultura chegue, [...] que tenham prioridades, [...] que sejam realizadas pelos artistas e comunidades, numa forma de funcionamento que todo mundo participe. Não quer dizer que todos os projetos serão aprovados, mas sim, que todos podem ter. Isso é o PROMIC. (GRANDINI, 2019).

Desta maneira, é possível ser feita a inscrição de qualquer produtor ou lugar cultural – apresentando-se como pessoa física ou jurídica –, desde que cumprida a exigência de ser domiciliado em Londrina (SILVA, 2014, p. 48).

Para a seleção dos projetos do PROMIC, a Diretoria de Incentivo à Cultura realiza o trabalho de abertura dos editais, organiza as comissões [...] e, após análise e seleção dos projetos [...] são convocados os proponentes selecionados para celebrar os termos de cooperação cultural e financeira. Os projetos culturais são subdivididos em Projetos Culturais Independentes, Programas e Projetos Culturais Estratégicos e dentro dos estratégicos, estão inclusas as Vilas Culturais. (SILVA, 2014, p. 50).

Nas citações acima, percebemos duas divisões – ou classificações – propostas pelo PROMIC: a primeira, entre Projetos e Programas Culturais; e a segunda, específica aos Projetos, entre Independentes e Estratégicos. Explico-os. Os Projetos Independentes funcionariam como artérias de produção cultural, ou seja, eles são vistos como caminhos facilitadores entre o produto cultural e o cidadão. É por eles, por exemplo, que são promovidas as peças de teatro, shows, exposições de arte. Diferente de outras linhas que trabalham com orçamentos maiores, este Edital abre espaço à inovação, surgindo novas ideias e novos produtores culturais na cidade (SILVA, 2014, p. 82). Por outras palavras, são aqueles que se orientam para o circuito cultural tradicional, cuja inserção seja comunitária; logo, fica o proponente obrigado a oferecer à comunidade uma contrapartida na forma de atividades culturais destinadas a universalizar o acesso à cultura (PIAU; MURIEL 2012, p. 83).

Enquanto nos Programas e Projetos Estratégicos a alocação de recursos financeiros tem um valor mais substancial, permitindo alcançar uma extensão maior – tanto do público quanto da diversidade de propostas – e potencializar os circuitos culturais e os conjuntos dos Projetos Independentes (SILVA, 2014, p. 85). Incorporadas ao Programa Estratégico, as Vilas Culturais

assumem a qualidade de lugares de articulação de grupos de produção cultural, ponto de encontro de lazer e de fruição para os cidadãos (SILVA, 2014, p. 88). Uma vila cultural, desta forma, seria como um pequeno centro cultural que recebe dinheiro do município, mas é gerido por segmentos da sociedade civil (PIAU; MURIEL, 2012, p. 80).

Reiterando e acrescentando às últimas afirmações sobre a diferença entre Projetos e Programas Estratégicos, e sobre a concepção, a partir deste último, das Vilas Culturais, utilizarei aqui outro trecho da entrevista com Grandini.

Outra coisa importante. A ligação da PROMIC e as Vilas Culturais, e que hoje, quase ninguém vê [...] lá na formulação diz assim – *fui eu quem “fiz” essa Lei*, então eu sei bem [risos] –: o PROMIC serve para viabilizar Projetos Estratégicos, Projetos Culturais Independentes e Programas Estratégicos. Que diabo é esse “programa” que não aparece mais, a não ser nos editais de vilas culturais? Programa, diferente do Projeto estratégico, é que assim... o projeto você formula, dentro das especificidades dele, do edital que prevê o projeto estratégico. Quando nós formulamos a legislação, por que é que você diferenciava o Projeto Independente de um Projeto Estratégico? Porque o Projeto Independente nasce da vontade do produtor, de um criador cultural. Então é da tua vontade que nasce. O projeto Estratégico pode também corresponder às tuas vontades, mas ele tem que obedecer a requisitos: ele tem que ser aglutinador do segmento cultural que você propõe, ele tem promover o intercâmbio de Londrina com outros pólos de produção cultural, ele tem que favorecer a circulação da cultura na cidade como um todo, não pode estar preso a uma região específica, por exemplo. [...] E um Programa? O Programa é então um aglutinador de projetos. A Rede Cidadania era um programa aglutinador de projetos de oficinas de criação. As Vilas Culturais são um programa aglutinador de ações culturais, de espaços culturais. Outros programas poderiam surgir [...] ou seja, ele recebe projetos para cumprir um conjunto de ações culturais naquele sentido, e ele é articulado pelo poder público. [...] [As vilas culturais] nasceram e permanecem como um Programa Estratégico. É o único atualmente existente. [...] (GRANDINI, 2019, grifo meu).

Lembro-me desta parte da entrevista. Sentados num café localizado no centro da cidade, o Hotel Crystal – sugerido por ele, o lugar costuma acolher suas reuniões e encontros, bem como um anfiteatro que recebe frequentemente apresentações culturais, como as do Festival de Música. Conversávamos de forma bem descontraída sobre o cenário atual da política do país, enquanto eu procurava em minhas anotações a próxima pergunta. “Com visões marxistas que tenho, a

gente fica se questionando como a cultura vai ficar...” (GRANDINI, 2019), ele dizia. Tais trechos se tornam essenciais à pesquisa, pois nos ajudam a refletir sobre duas considerações, das quais acredito que uma engendra a outra.

A primeira, quando Valdir Grandini assume que fora ele quem elaborou a Lei do PROMIC, localizamos um formulador singular dentro desse processo de construção e execução da política pública cultural em Londrina – que pensa, influencia e age sobre a mesma. Em outras palavras, faz-se do seu “nome” a baliza da história da cultura na cidade que, percebido nas suas relações com outros indivíduos – outros agentes culturais, pessoas do meio político e a comunidade –, permite chegar à conclusão de que a escolha do individual não é vista aqui como contraditória a do social. No jogo de vaivém, Grandini negocia suas visões de mundo e experiências profissionais e políticas com as necessidades deliberadas naquela primeira conferência – multiplicidade dos espaços e dos tempos –, resultando, assim, na Lei, ou destino particular desejado por ele(s): uma legislação que cumprisse a função da cultura de ser democrática, logo, pública (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998). Entretanto, nesta consideração também se tem um problema dentro da análise historiográfica: o da verificação. Como conteúdo selecionado se trata de uma fonte oral, sabemos que estas “nos contam não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez.” (PORTELLI, 1997, p. 31). Ou seja, o que temos aqui são as palavras de Grandini sobre a fonte – o PROMIC –, sua versão do acontecido. A fim de superar tal obstáculo, tentamos combiná-las a outros contextos – a própria Lei, bem como outros estudos sobre a mesma. Como a História Oral nos lembra, um depoimento não nos faz duvidar da atual cronologia, mas nos força a rearranjar nossa interpretação de uma fase inteira da história (PORTELLI, 1997, p. 32).

A segunda – que muito tem a ver com a primeira – é sobre como a concepção das Vilas Culturais já fora prevista como possibilidade desde a Primeira Conferência e do decreto do PROMIC. Contudo, peço que aguardem mais algumas páginas, que retornarei a esta noutro momento mais propício à discussão.

Voltando à discussão e acrescentando outras; como pontuaram Piau e Muriel (2012), a Primeira Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, deu autonomia e ajudou Londrina consolidar esta forma mais democrática e participativa

de tomada de decisões. Como sabemos, os casos particulares sempre possuem referências mais amplas; ao passo que as nomenclaturas “Municipal” e “Nacional” agregadas às conferências, podem ser tratadas como construções e recortes simbólicos de questões – aqui no caso, culturais – partilhadas (PESAVENTO, 2004). Ainda na mesma leitura, encontramos uma importante informação sobre a proposta da mudança de financiamento que, segundo os a(u)tores – lembrando, também agentes culturais – não foi um processo tranquilo; a resistência inicial partiu da insegurança dos próprios artistas e produtores culturais, ainda apegados à antiga Lei (PIAU, MURIEL, 2012, p. 82-83).²¹

Aceita, e posteriormente vista como uma proposta mais flexível, a criação do Fundo Municipal de Cultura e do PROMIC foram marcos importantes para a política pública de cultura de Londrina, cujo objetivo era propiciar recursos a partir da captação direta junto à iniciativa privada: agora estes seriam oriundos de um Fundo Municipal de dotação orçamentária, doação, legados, transferências da União e do Estado e outras receitas eventuais (SILVA, 2014, p. 52). Contudo, como lembra Grandini, ter só o PROMIC como fonte de fomento é – para ele – visto como pouco; pois sua falta, ou insuficiência, faz com que cada projeto ou programa tente sozinho encontrar soluções: “Isso não é ‘oferta do direito cultural’, é só em parte. Se você se sente uma célula isolada, é difícil trabalhar assim. Não estou dizendo que os grupos trabalham... não é um trabalho entrópico, mas não é uma rede. Não é uma política pública funcionando.” (GRANDINI, 2019). Logo, em conjunto com o PROMIC, o circuito cultural londrinense foi pensado, desde então, em “rede”.

1.2.3 A Rede Cidadania

As primeiras medidas tomadas para se tratar, na prática, a política como pública e superar as distâncias entre a produção cultural, o público e a comunidade foram: a reorganização do aparelho institucional cultural do município, a

²¹ Através do seu outro livro, Kennedy Piau assume que fora um dos que propuseram a mudança de financiamento – da renúncia ao fundo público – em consequência dos estudos que havia feito sobre o caso da política pública cultural aplicada em Porto Alegre; assim, acreditava nas potencialidades e ganhos positivos se escolhessem esse caminho (PIAU FERREIRA, 2003).

partir da 1ª. Conferência de Cultura e do decreto do PROMIC, e o programa de integração sócio-cultural do município, o “Rede Cidadania”. Para melhor analisar a rede proposta, voltamos à primeira conferência. A 1ª Conferência de Cultura

Teve lugar na cidade de Londrina, [...] de 13 a 15 de setembro do ano de 2001, [...] no Teatro Zaqueu de Melo, [...] Centro, sob os auspícios da Prefeitura Municipal de Londrina e da Secretaria Municipal da Cultura. Participaram da Conferência 108 delegados titulares, escolhidos em assembléias de 12 (doze) segmentos culturais e de moradores de 6 (seis) regiões da cidade, além de representantes dos sindicatos de trabalhadores, do setor empresarial e do Executivo e Legislativo municipais. [...] teve por finalidade: I - avaliar a produção, a circulação e o acesso à produção cultural no Município; II - formular a política de cultura para o Município de Londrina; III – aprovar as diretrizes para a renovação do modelo de incentivo cultural municipal; IV – aprovar um novo modelo para o Conselho Municipal de Cultura, em forma de diretrizes de Projeto de Lei, a ser encaminhado para apreciação e aprovação pelo Legislativo municipal. [...] (LONDRINA, 2002, p. 1).

Seu tema central foi colocar em discussão a política pública de cultura em conjunto com a proposição do programa “Rede da Cidadania”²², sendo “rede” no sentido de se manter uma relação horizontal entre as ações culturais da cidade e a comunidade. (SILVA, 2014, p. 53).

Partia do seguinte pressuposto: a gente precisava que a comunidade tivesse acesso a diversidade da linguagem artística, não só pelos produtos artísticos, mas por todo processo da criação. Então você precisa dominar a linguagem, não só consumir. As oficinas aconteciam numa fatura, no bairro e no município inteiro, o que inspirou a Rede Cidadania. De 2001 até 2005, a Rede funcionou com um edital específico [...]. Mas o que a gente notou, que com o PROMIC, muita gente nova entrou na cena apresentando projetos, e

²² “[...] a Conferência referenda que o poder público, em parceria com a comunidade cultural e a sociedade, a Rede da Cidadania, que irá estender para toda a população, em especial a dos bairros e distritos, os equipamentos e serviços culturais, o que reconhecemos ser tão importante quanto fazer funcionar a rede pública de saúde, garantir o acesso à educação, proporcionar segurança nas ruas e residências – demandas sócias já consolidadas como políticas públicas. Não são poucas, aliás, as provas de que as possibilidades de expressão e produção cultural diminuem a violência e as doenças. Dentro dessa proposta, a Rede será implantada em todas as regiões da cidade, com a criação de núcleos culturais no Centro, bairros e distritos londrinenses. Estes núcleos, chamados de Pontos de Rede, são espaços integrados ao circuito, onde, além de oferecer alternativas de lazer e fruição, pretende organizar grupos locais de produção cultural. O grifo nas palavras grupos locais e integrados reforça a idéia de rede, na qual as comunidades mantêm uma relação horizontal entre si, recebendo grupos no seu ponto de rede (incluídos aí aqueles inicialmente mobilizados pela Secretaria) e “exportando” os seus para os pontos de rede de outras comunidades.” (LONDRINA, 2002, p. 5).

não apresentavam necessariamente nos editais da Rede Cidadania, mesmo com o mesma identidade [...]. Em 2005 aprovamos na conferência que o edital da Rede não seria mais específico, e que todos os projetos com aquela finalidade, de oferecer uma oficina de integração, criações culturais, estariam integrando a Rede Cidadania. De repente a Rede passou a ter mais de 50 projetos, mais de 280 oficinas e atender mais de 7000 pessoas por ano. [...] (GRANDINI, 2019).

Logo, ao reconhecer o PROMIC como a principal fonte de recursos para investimento em produção cultural no município, a Lei deveria, então, priorizar e exigir uma *contrapartida social* aos projetos culturais. Desta maneira, a formação de público e a democratização do acesso foram exigências para qualquer projeto, assim como o desafio da qualidade estética deveria ser exercitado na política pública de cultura (LONDRINA, 2002, p. 9). A contrapartida social foi defendida como uma proposta aos projetos aprovados de oferecer

[...], um conjunto de alternativas para realização da política pública de cultura, principalmente a democratização do acesso. [...] Dentro de várias possibilidades: - Apresentações na Rede da Cidadania; - Oficinas na Rede da Cidadania, socializando o acesso às linguagens artísticas; - Programas didáticos de formação de público; - Destinação diferenciada de ingressos, facilitando o acesso de novos públicos ao produto cultural. [...] Os projetos, que por sua própria natureza ampliem o acesso à cultura e formem novos públicos, estão dispensados de apresentar a contrapartida social. (LONDRINA, 2002, p.11-12).

A contrapartida social da cultura, admitida no relatório, pode ser concretizada se o projeto agregar o programa Rede Cidadania, ou pela capacidade do mesmo de levar a cultura para outros lugares e regiões da cidade. Esta última foi justificada pela própria necessidade de

[...] realização da cultura como política pública, que além de carecer da descentralização cultural e de levar o aparelho público de cultura também para os bairros da cidade e distritos do município, depende de mecanismos de mobilização cultural, ou seja, de uma agenda cultural que envolva a população e a estimule a expressar-se e a fruir as linguagens artísticas. Esses programas visam também agregar e potencializar os projetos culturais aprovados pela Lei de Incentivo. [...] (LONDRINA, 2002, p. 10-11).

Tal medida corresponde tanto à tentativa de se abranger o público expectador das ações culturais – que ainda estava restrito aos que tinham facilidade de acesso e deslocamento, como recursos para aquisição de ingressos – até então concentradas no centro da cidade; quanto ao diálogo com outras políticas públicas, secretarias, assistências sociais do município.

Conforme disse Grandini, a Rede funcionou enquanto sua gestão estava em vigência, ao passo que sua dissolução, bem como a proposta de descentralização geográfica dos espaços culturais pelos Programas ou Vilas Culturais, foi posterior: “o que era fundamental, é que existisse fluxo. Então a ausência da Rede Cidadania, atrapalha muito esse potencial de fluxo” (GRANDINI, 2019). Discutiremos a afirmação a seguir.

1.2.4 As Vilas Culturais e a FLAPT!

Entendemos e discutimos até aqui o percurso histórico – entre os anos de 2002 a 2008 – do qual a política pública de cultura foi pensada e gerida, durante a gestão do prefeito Nedson Micheleti em Londrina. A partir da premissa de que a cultura é comum – de todo mundo – foi necessário encontrar um mecanismo institucional garantido pelo poder público – por meio de um fundo orçamentário público – e construir um espaço para que aquele “todo mundo” – a sociedade civil – pudesse intervir, posicionar-se sobre tal modelo.

Falei pra você desse tripé que conduzia esse modelo de gestão. Quando chegou 2003, perto desse período, mas já antes 2002, aquele crescimento todo... A gente viu o quanto estava faltando espaços de articulação cultural. O que significaria esses espaços? Seriam os espaços onde os grupos poderiam ensaiar, reunir, ter matéria, vida de produção, onde pudessem se apresentar, receber público, fazer oficinas; esses espaços estavam carentes. A partir daí que vieram as ideias de criar as vilas culturais. Antes delas surgirem, já existiram duas “vilas culturais” que eram ativas e ajudaram a pensar como seriam elas: a Usina cultural e a FLAPT! [*ainda Gibiteca*] (GRANDINI, 2019; grifo meu).

Sabe-se que, diferente do PROMIC, as Vilas Culturais não foram estabelecidas por decreto. Por contextos múltiplos (REVEL, 1998), podemos observar que, de um lado, elas foram pouco a pouco ganhando espaço dentro das discussões feitas durante as conferências – como me contaram Valdir Grandini e Dorival Aparecido de Santana, atual Gestor Cultural, quando fui ao sítio da Secretaria de Cultura pesquisar em seus arquivos os documentos referentes à FLAPT! – e, posteriormente, tornaram-se deliberações das mesmas; por outro lado, a própria formulação do Edital Programas Estratégicos do PROMIC abria tal brecha para que a ideia de espaços de articulação cultural pudessem se instaurar – como já vimos, discutindo as diferenças dos editais.

É necessário deixar registrado aqui que, por consequência da primeira observação feita, não encontrei nenhuma documentação específica sobre as Vilas Culturais. Por essa razão, entrei em contato com o ex-secretário, Valdir Grandini, que conheci através do professor Kennedy Piau – quem me contou que fora aquele o secretário cultural da época, onde fora proposta a concepção das mesmas. Afirmação que reverbera noutra: todas as informações que tenho sobre o assunto são por meio da entrevista com Grandini. Tomada como fonte, através de sua transcrição

[...] transforma objetos auditivos em visuais, o que inevitavelmente implica mudanças e interpretação. [...] é equivalente a fazer crítica literária em traduções. A mais literal tradução é dificilmente a melhor, e uma tradução verdadeiramente fiel sempre implica certa quantidade de invenção (PORTELLI, 1997, p. 27).

Assumindo minhas intervenções sobre tal fonte da pesquisa, e posições diante aos possíveis questionamentos quanto sua objetividade, tenho a consciência de que esta tem qualidades variáveis e parciais sobre a temática aqui estudada, pois ela é resultado do relacionamento entrevistador – eu – e entrevistado – Valdir Grandini. Ou seja, seu produto é decorrente de questões previamente feitas, a partir daquilo que eu – enquanto pesquisadora – queria ouvir; e das negociações

que o entrevistado faz com sua própria memória²³: a comunicação acontece de ambos os lados (PORTELLI, 1997, p. 35-36).

Contudo, ela se torna de suma importância ao estudo aqui realizado, por sua qualidade específica de “nos contar menos sobre *eventos* do que sobre *significados*. Isso não implica que a história oral não tenha validade factual. Entrevistas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária.” (PORTELLI, 1997, p. 31).

Assim, a partir do que Grandini nos conta sobre o que acreditava fazer e o que lembra ter ocorrido durante as discussões sobre a concepção das Vilas Culturais na cidade, temos acesso aos seus significados – sobre a política, sobre a cultura, sobre o período histórico – que, conseqüentemente, lançam luz às possíveis respostas – ou mais perguntas – sobre o objeto aqui estudado.

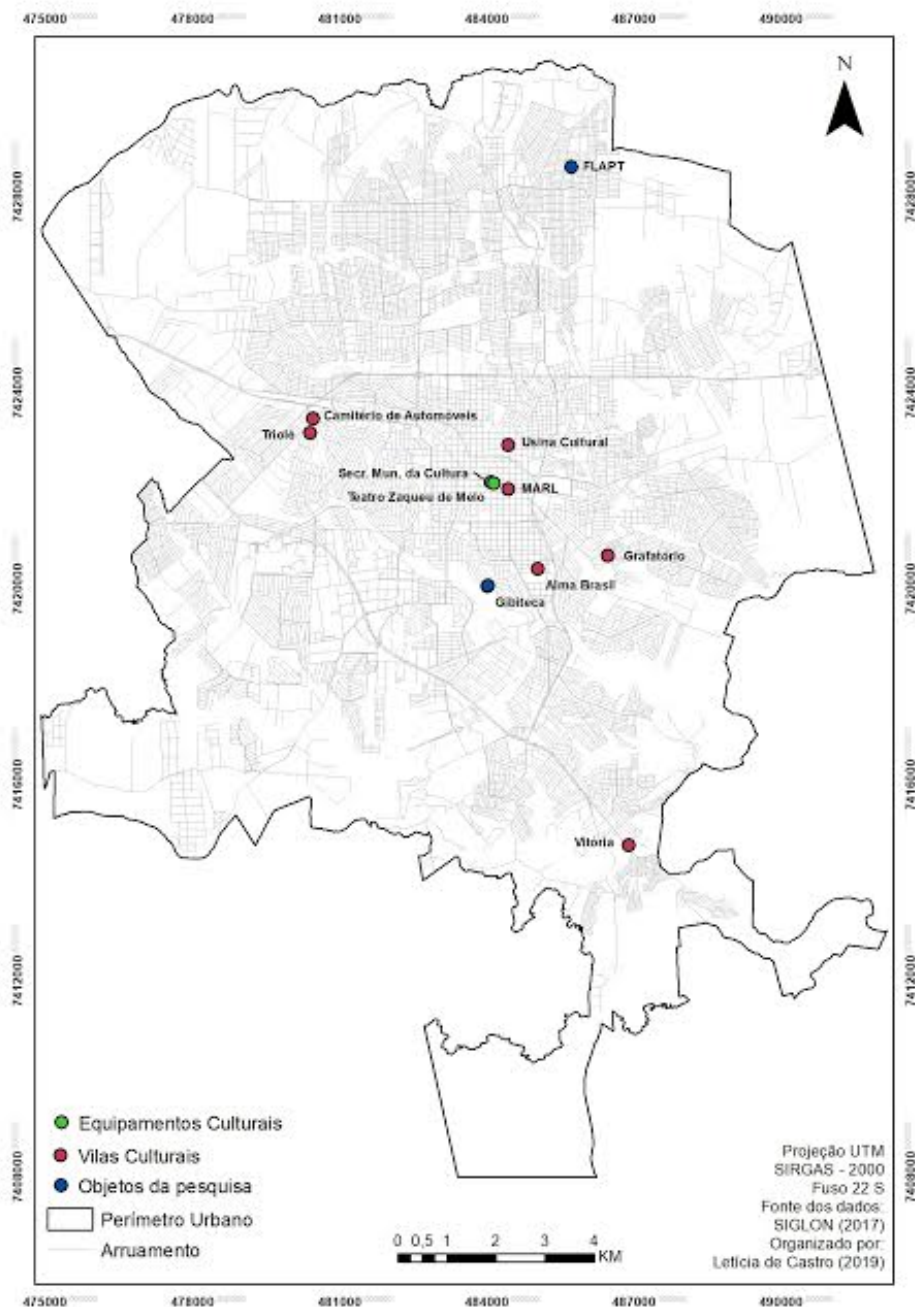
Pois bem. Por meio da entrevista feita, descobrimos que as vilas foram pensadas através de um edital – agora implícito e discriminado “Edital Estratégico Vilas Culturais” – em que, ao invés de se destinar recursos a uma montagem ou oficina específica, voltar-se-ia para as demandas do espaço – como aluguel, contas de água e luz, enfim, para mantê-lo aberto. (GRANDINI, 2019).

Originalmente [...] lembra da ideia da cebola? Nós imaginamos que as ideias das vilas culturais ficariam entres primeiras e segundas camadas, nos bairros próximos ao centro e um pouco no centro. O que nos inspirou eram os espaços que tinham em volta da linha férrea, como seus barracões que estavam ligados à presença daquele período da linha férrea da cidade. Imaginamos que essas camadas formassem as linhas das vilas culturais nesse eixo. Então, originalmente o edital previa que as vilas estivessem localizadas nessa geografia. Para nós facilitava que esses grupos, que já tinham oficinas nos espaços periféricos, trouxessem gente para esse espaço [...]. Então a ideia era [...] essa dinâmica. Foram abertos os espaços para as vilas culturais e elas foram aparecendo. Até onde nós estivemos eram mais ou menos nove vilas culturais, e boa parte delas estão aí ainda... Depois da nossa saída o pessoal fez uma discussão e achou importante que as vilas pudessem existir também em outras regiões, outras áreas, mais periféricas. Eu particularmente não vejo nada errado nisso. Mas acho que uma das coisas que

²³ “[...] não ser a memória apenas um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações. Assim, a utilidade específica das fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado quanto nas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico.” (PORTELLI, 1997, p. 33).

infelizmente morreu com a Rede Cidadania foi a ideia da articulação desses espaços de circuito, para que fosse comum para todos e favorecesse que essa cultura chegasse para todo mundo, que chegasse de todos os lados para todos os lados. Então eu acho que com o esvaziamento da Rede Cidadania [...] a própria ideia das vilas culturais, ela ficou em parte, assim... o grupo como se articula, no limite do grupo. Com a presença da Rede Cidadania não era só o limite do grupo, porque tinha e recebia muito mais coisas que não estava vinculada necessariamente aquilo lá [os espaços das vilas]. [...] (GRANDINI, 2019, grifo meu).

Imagem 1 – Mapa *Espaços Culturais em Londrina* – Londrina, 2019.



Fonte: CASTRO, Letícia. 2019.

Conforme o site da prefeitura, e como podemos observar no mapa, em Londrina há sete Vilas Culturais. São elas: Vila Cultural Grafatório (Zona Leste), Vila Cultural Usina Cultural (Centro), Vila Cultural Alma Brasil (Centro), Vila Cultural Vitória (Zona Sul), Vila Cultural Triolé (Zona Oeste), Vila Cultural Cemitério de Automóveis (Zona Oeste) e Vila Cultural FLAPT! (Zona Norte) (PREFEITURA de Londrina, 2019). Atualmente, após a aprovação da Câmara Municipal de Londrina que autorizou a permissão de uso do imóvel – um prédio público que, até 2016, estava desocupado há 16 anos – vem sendo discutida a inclusão do Canto do MARL (Movimento dos Artistas de Rua de Londrina) como uma das Vilas Culturais da cidade. Algumas de suas semelhanças com o caso da FLAPT! serão debatidas – brevemente – no próximo capítulo, e por isso também o incorporamos neste mapa das Vilas e Equipamentos Culturais citados e estudados neste trabalho.

Analisando o mapa, podemos perceber que a ideia inicial de se concentrar as vilas na região central da cidade, permanece até hoje; e que, a partir das demandas dos grupos culturais que atuavam nos espaços periféricos, outras, mais distantes, foram igualmente incorporadas e passaram – por meio da aprovação em Editais – a receber recursos do PROMIC – como foi o caso da FLAPT!. Deste modo, pode-se observar, de alguma forma, a cultura circulando sim “de lá pra cá, daqui pra lá” (GRANDINI, 2019).

Segundo Grandini, quando a Rede era ativa, paralelamente, ela ajudava as vilas tanto no fluxo e na circulação de ações culturais nestes espaços, quanto na diversidade do público atingido pelas mesmas. Neste sentido, Grandini também explica que ideia da descentralização – através das vilas – foi consequência das próprias demandas dos projetos apresentados, como, também, cresceu a partir da ausência da Rede; que, nas palavras dele “atrapalha muito aquele potencial de fluxo” ou “articulação desses espaços de circuito” cultural (GRANDINI, 2019).

A Elena [Andrei]²⁴ falava “mas a gente não tem espaço”. Nas vilas, a gente via uma possibilidade... Porque não dava pra construir. Uma porque o poder público não tinha dinheiro, outra pelo tempo que se tinha cada gestão [...]. Mas queríamos que os grupos assumissem. E foi isso que aconteceu. [...] Então eu acredito que as vilas culturais façam parte da ideia de que a cultura tem que ser acessível, intrinsecamente. [...] *[Pensando na construção de espaços culturais pelo poder público]* Mas esses... eu tenho dúvidas se seriam como as vilas culturais. [...] porque se você tem um gestor que não seja democrático, já não é mais. É fácil um espaço cultural ser inacessível, é só ter alguém ali dentro que pensa que é melhor do que os outros, que ninguém mais entra lá. Quantas pessoas nunca entraram se não na Rede? A gente cansou de ver isso [...] famílias que nunca entrariam em tal teatro, se não fosse a existência daquele programa, das oficinas que traziam eles [...]. As vilas culturais devem ser fluxos. São lugares que permitem que as comunidades estejam ali, ou um grupo que tenha uma vontade muito grande de trabalhar com aquela comunidade, embora não seja originário da comunidade x ou y, ele se torna parte da comunidade. [...] desde o começo estava pensado dessa forma. Por isso essa ideia de vilas. A palavra “vila” vinha daí, é um espaço popular. [...] (GRANDINI, 2019)

Os últimos trechos aqui selecionados encerram, por ora, nossa discussão sobre a concepção das Vilas Culturais. Como vimos, as vilas, na essência da palavra são espaços populares (GRANDINI, 2019) gerados por grupos culturais e/ou de comunidades – segmentos da sociedade civil (PIAU; MURIEL, 2012) – de forma democrática, acessível. Contudo, alguns problemas foram localizados – nos dois trechos acima citados – cujas vilas podem enfrentar: quanto aos gestores, se estes não são acessíveis, conseqüentemente elas também não vão ser; e a falta de fluxo e articulação dos circuitos culturais que podem reduzir a atuação das vilas ao próprio limite dos grupos e agentes culturais que nelas trabalham – logo, elas também deixam de ser democrática.

Não se tem aqui a pretensão de validar se tais dificuldades seriam superadas com a permanência do Rede Cidadania, ou não. Mas é importante não deixar de considerar que, se este foi citado e vislumbrado como solução, é porque o provedor da fonte que aqui trabalhamos – a entrevista com Grandini – foi, também,

²⁴ A professora Elena Andrei e o Valdir Grandini trabalharam juntos na Comissão de Análise de Projetos do PROMIC. Mais a diante na entrevista, Valdir revela que “a professora Elena participou comigo na Comissão de Análise de Projetos, por um bom tempo... ela era uma pessoa desconfiada! E nós nos tornamos muito bons parceiros. [...] uma parceira de confiança que, existia para ela, mas existia para a maioria dos produtores culturais. Da parte da SEC, da gestão e o meio cultural, tinha confiança um no outro. [...]” (GRANDINI, 2019).

idealizador e gestor de tal programa. Ou seja, Valdir Grandini foi um dos formuladores singulares dentro do processo de construção e execução da política pública cultural em Londrina – que localizamos durante a discussão feita sobre o PROMIC – que pensa, influencia e age sobre a mesma.

Como concluímos que a escolha do individual não é vista aqui como contraditória a do social (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998), volto à segunda questão prometida páginas atrás, para lhes mostrar que estes dois trechos reafirmam que o lugar de Grandini nesse tempo e espaço foi essencial para que a FLAPT! – bem como outras vilas culturais – pudesse ser concebida como vila, e na região norte da cidade: ao assumir que o PROMIC já previa a construção das vilas por meio dos “Programas Estratégicos”, ao nos contar da relação de trabalho e escuta das demandas da professora Elena, ao facilitar que as mesmas fossem geridas por qualquer agente cultural, comunidade e região.

A FLAPT! não só estava prevista no decreto da Lei como, também, foi referência para a concepção das vilas culturais em Londrina. Ao passo que entre os formuladores da política cultural da cidade – além de Grandini, igualmente localizamos Kennedy Piau Ferreira e Elena Andrei – nota-se um perfil que se repete. Deste modo, tal política não é somente redigida a partir das demandas ou das prioridades da diversidade cultural vigente, no próprio interior delas coexistem tensões, contradições e representações das maneiras destes formuladores pensarem e operarem para e com ela.

Esta última reflexão faz com que retomemos as perguntas levantadas durante o capítulo – as quais entrelaçam na alternância das escalas (REVEL, 1998). Partindo da premissa de sua insuficiência, como o PROMIC molda os programas e projetos culturais da cidade, ao mesmo tempo em que os obriga a pensar em outras alternativas quando não consegue os atender (macro)? E como isso é manifestado na FLAPT! (micro)? Ou, como lembrado por Rubim (2010), se a cultura aparece como algo tão amplo, qual a possibilidade efetiva da política cultural federal (macro), com suas limitações, operá-la de modo adequado? (RUBIM, 2010, p. 15) E se o micro também tem como referência o macro, como a gestão cultural do município de Londrina lida com tal pluralidade existente? Estas questões introduzem o próximo capítulo para problematizá-las a partir do nosso objeto, a FLAPT!.

2 A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO A FLAPT!

Fui apresentada à FLAPT! durante um evento proposto pelo Projeto de Extensão de formação de produtores culturais “Encantação”, que reuniu todas as vilas culturais da cidade em um mesmo local, na vila Usina Cultural. Eu estava interessada em conhecer mais seu trabalho, bem como outras regiões de Londrina – até então, minha vivência ainda estava muito limitada às atividades do eixo centro-universidade. O contato foi fácil – via *Facebook*, onde a vila divulga suas atividades e eventos – e o acolhimento imediato. Fui recepcionada por jovens que pareciam ter a mesma idade que eu – Douglas, Luan, Vanessa e Nayara –, estavam lá reunidos para panfletar a festa de inauguração da sede nova no Luiz de Sá – que contou também com a participação do Maracatu Semente de Angola, grupo que desde então é parceiro da FLAPT! e oferece oficinas no espaço da vila. Naquela data, eles realizaram um arrasto pelo bairro, para convidar os moradores a se juntarem ao festejo.

Depois do passeio pelos bairros dos “Cinco Conjuntos” colando cartazes e trocando conversas, apresentaram-me a casa e suas propostas. A ausência de Elena era nestas transmitidas. Não fazia um mês que haviam se mudado de uma Associação de Moradores à outra, e aquelas pessoas buscavam ali, naquele novo lugar, novos sentidos, novos parceiros, um recomeço. A urgência já fora mencionada no primeiro encontro, me lembro. “É preciso abrir as portas da biblioteca”, pediu Douglas – o diretor – a mim, para que eu assumisse essa

responsabilidade enquanto pensava em alguma proposta de trabalho que agregasse as já existentes na vila. Estudava uma maneira de contribuir acrescentando, talvez, uma atividade formativa. Então levei tais projetos ao mestrado.

Esse relato apresenta algumas pistas sobre o que iremos discutir neste capítulo: quando cito o evento “Encantação” e a parceira com o grupo de maracatu, percebe-se a relação de rede, ou emaranhado de fios na qual a FLAPT! está inserida; ao passo que, quando coloco a questão da biblioteca, esta está intrinsecamente associada à “essência” da vila que deveria ser mantida. Norteadas, desde a Gibiteca, pela ideia de um espaço de produção de leitores e autores, logo entenderemos que a biblioteca ainda sustenta as atividades da vila. Ela é citada por inúmeros documentos, como o Estatuto Social e os Planos de Trabalho da vila. Estudar as propostas de trabalho da FLAPT!, relacionadas às formas de seu financiamento e aos mecanismos de participação nas decisões sobre a cultura em Londrina é, também, compreender como as práticas culturais são construídas na cidade, como são seus acessos, a quem elas contemplam. A partir destes, entregues aos Editais dos Projetos Independentes e Projetos Estratégicos e/ou Vilas Culturais dos anos de 2012, 2014 e 2017 – este é continuidade do anterior e em vigor ainda hoje –; faz-se possível perceber as relações entre o PROMIC e a política de cultura da cidade, baseada no que discutimos no primeiro capítulo, por meio dos relatórios das Conferências de Cultura e da entrevista com Valdir Grandini. Além destes, o Projeto Unidade Acolhedora da FLAPT! em parceria com o CREAS II, também será utilizado nas considerações sobre seu currículo.

Para investigar como os atores que trabalharam e/ou trabalham na vila a representam por meio destes, além de características de sua gestão, apresentarei as atividades ali propostas, por meio das publicações do livro “O Boi do Aquiles e do HQ “Vampiria”, do site da Gibiteca de Londrina, e das entrevistas com a professora Elena (feitas pelo Douglas Pinheiro, atual diretor da FLAPT!); através de tais documentos, este capítulo conduzirá suas análises, principalmente pelas perguntas: quais são as vantagens de se “terceirizar” a cultura pelas mãos da sociedade civil, por intermédio de uma entidade mantenedora do que pelo Estado? E quais desafios e dificuldades encontrados?

2.1 ANTERIORMENTE, GIBITECA

A “ONG e Vila Cultural Flapt!”²⁵ – nome inspirado em uma onomatopeia e que reflete afinidade com temas ligados à literatura, como o “som” de uma página virando – iniciou seus trabalhos em 2001, por meio do empenho de alguns ilustradores e professores universitários para a formação de uma Gibiteca, espaço de criação de gibis²⁶, que oferecesse oficinas de desenho, diagramação e de leitura (GIBITECA de Londrina, 2016).

[...] Há anos atrás a ONG surgiu com o professor Maurício Loiola, comigo e com outros alunos da UNOPAR, da área de design gráfico, onde a ideia era justamente formar uma instituição nos moldes da Gibiteca de Curitiba. O Maurício vinha de Curitiba, e ele achava um absurdo uma cidade do porte de Londrina não ter uma Gibiteca. Naquela época tinha algumas pessoas envolvidas com isso, tinha eu [...] fanática pela minha geração, tinha o Eloi Pacheco, que hoje está na Secretaria de Cultura, [...] o pessoal que frequentava a antiga “Lido” [...]. O Maurício veio e foi de certa forma o catalisador, e criou a ONG FLAPT! Associação dos Colaboradores da Gibiteca de Londrina. O problema era que essa associação não tinha uma Gibiteca. Na época, havia o Nedson [*prefeito*] – que por um lado queria que houvesse essa Gibiteca, por outro queria – de uma certa maneira, apagar as marcas de Belinati [*antigo* prefeito] que existiam. E uma das marcas era a Casa do Papai Noel. [...] Ela foi repassada para essa ONG FLAPT!, para que ela pudesse gerindo, gerenciando essa Gibiteca de Londrina. A Gibiteca chegou a ser muito grande. O problema era só que aquela casa era uma casa cenário. Apesar de ser um espaço muito legal, [...] não era um lugar que você poderia ter segurança, inclusive física dos gibis [...], a segunda coisa era que era um lugar no meio de um lugar nenhum, você não tinha nenhum ônibus para chegar lá. A única maneira de chegar até lá era de carro, ou andando a pé em volta do lago. [...] mas ela continuou por lá 5 anos, e sempre apoiada pelo PROMIC. [...] e o que esse programa incentivava, basicamente, a formação de cursos e eventos nessa ONG. [...] A nossa ideia era pensar a produção do quadrinho nacional. [...] O que a gente tem de quadrinho brasileiro? Tirando fora o Ziraldo tinha feito [...] e o Maurício de Souza, o que a gente tinha eram os *graphic novels*, que meia dúzia de pessoas comprava por conta do preço. Então a nossa discussão era meio que essa, você tem um país com dimensões continentais, uma cultura vasta e

²⁵ Associação dos Colaboradores da Gibiteca de Londrina é como sua denominação foi registrada em cartório, presente em seus Estatutos Sociais entre outros documentos, ao passo que FLAPT! foi dado ao seu nome fantasia (ESTATUTO SOCIAL ONG E VILA CULTURAL FLAPT!, 2016).

²⁶ A concepção e publicação de quadrinhos da série *Vampiria*, é um exemplo do que era lá produzido; os HQs – cujo título é, também, nome da personagem principal, uma heroína jovem e negra – contam uma outra, e juvenil, versão da história da fundação da cidade, provocando uma reflexão crítica sobre as origens dos povos que ajudaram a construir Londrina (BISSONI, 2011).

variada, e ninguém fazia nada a esse respeito. [...] Então era isso, pensar um quadrinho de linha que correspondesse às questões brasileiras. Mas a nossa ideia foi por água abaixo, porque a gente tinha um bando de japonês [...] e um bando de brasileiros que só desenhava *mangás*; morava em Cambé, mas desenhava *mangá*. [...] Depois de 5 anos o pessoal todo se formou [*estudantes da UNOPAR que ali trabalhavam*] e foi embora. Aí um dia o Wagner me ligou e disse ‘oi professora Elena, você ainda faz parte da Gibiteca?’ Eu respondi ‘eu acho que sim!’, ‘então somos só nós dois’. E aí a gente teve que refazer toda a Gibiteca. [...] Como não tinha pessoal, eu catei alunos [*da UEL*] meus que estavam mais interessados na questão social, e que gostavam disso tudo, [...] aí a Gibiteca mudou de cara. (ANDREI, 2014, grifo meu).

Na citação acima é possível localizar algumas considerações discutidas no primeiro capítulo, dentro da alternância das escalas (REVEL, 1998). Lembrando, vista como fonte da História Oral, é preciso ler a narrativa da professora Elena Andrei, tendo em mente mais os significados e as negociações que a mesma faz com sua memória, e menos na tentativa de lhes apresentar aqui como a “verdade” ocorrida (PORTINELLI, 1997).

Relacionando-a com outro documento, dentre as propostas dos segmentos culturais (LONDRINA, 2005, p. 21) que participaram daquela conferência, a Gibiteca compunha o grupo das “Artes Gráficas”, reivindicando as seguintes propostas ao município:

[...] - Melhoria na infra-estrutura da Gibiteca; - Fomento à revistas de HQ e site com espaço para artistas londrinenses; - Centro de formação em HQ; - Fortalecimento do Intermangá como evento que agrega e possibilita a mostra do trabalho local; - Fomento à exposições de artes gráficas. [...] (LONDRINA, 2005, p. 21-22).

Neste mesmo relatório, no quadro de seus conselheiros, localizamos o Carlos Alexandre Guimarães – o presidente da FLAPT! naquela época – e a Elena Maria Andrei – que aparece inscrita como delegada daquele segmento cultural. A participação dos mesmos na conferência mostra-nos que estavam a par das discussões sobre a cultura na cidade; como também a discutiam, a deliberavam segundo suas necessidades específicas, tendo o trabalho com a cultura, por meio da Gibiteca.

Na entrevista observamos que a narrativa da construção da Gibiteca – ainda não considerada Vila Cultural pelo município – nos indica que o PROMIC sempre fora seu incentivador e provedor de recursos financeiros, ao fomentar a formação de cursos e eventos. A Gibiteca já correspondia aos moldes de um espaço aglutinador de ações ou projetos culturais, como encontramos nela, as possíveis referências de como as vilas foram pensadas (GRANDINI, 2019).

Do mesmo modo, os nomes citados por Elena transportam-nos a outros pontos ou fios (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998) tecidos pela proposta da política cultural do período: foi um trabalho que envolvia pessoas do meio político, agentes culturais e estudantes universitários, desde sua concepção à sua mudança – de espaço, proposta e de gestão. Entendemos, então, que não foi a “Gibiteca” que mudou de cara, mas as pessoas e as ideias que nela transitavam.

2.2 A FLAPT! ENQUANTO VILA CULTURAL

Após inúmeros outros projetos educativos desenvolvidos pela Gibiteca, a instituição passou por algumas mudanças no ano de 2009, dentre as principais: a ida para região norte da cidade, em vista da inviabilidade e da precariedade da Casa do Papai Noel, tal como motivados por outros projetos e parcerias que firmaram nesta região – como veremos em seguida; e a admissão da Prof^a. Dr.^a Elena Andrei²⁷ como principal gestora (GIBITECA de Londrina, 2016).

[...] e de repente nós tínhamos uma ONG, agora retomando as propostas iniciais, mas sem gente. [...] fundamos a “Casa das Artes”, que era lá no Califórnia [*bairro da região norte*], já com essa proposta de interação com a comunidade [...]. Deu certo durante 3 anos, mais ou menos. No final, o dono do imóvel, pediu o imóvel [...] por volta de 2007. [...] A janela que se abriu foi um programa chamado Universidade Sem Fronteiras. Nesse programa nós vimos o que queríamos, que era trabalhar com as leis 10.639, que trabalha com a questão da cultura afro-brasileira, e depois com a 11.645 com a questão da cultura indígena, que era o que nos interessava na escola; e era nossa chance de trabalhar com a linguagem do quadrinho, fazendo um material paradidático, que pudesse trabalhar com as questões brasileiras. [...] Eu era coordenadora do Núcleo de Estudos Afro brasileiros [*NEAA/UUEL*], tinha todos os recursos da UEL na minha mão, um programa que me pagava recém-graduado e me

²⁷ Na época, professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais da UEL.

pagava graduando [...] que era muito simples, a universidade tem saber e possibilidades, e as comunidades precisam disso [...]. Nós começamos a produzir, logo no segundo ano, o Boi de Mamão. E onde vocês produziram isso? Aqui na comunidade. Junto com a casa da mãe de santo Mãe Omin, que é um candomblé, que trabalha com as questões afros, etc e tal. Trabalhamos com ela a cerca de um ano. No ano seguinte, [...] em 2008, [...] o Seu Antônio – essa Associação [*dos Moradores do Bairro Aquiles Stenghel*] tem 24 anos de existência, do primeiro mandato do Belinati, ela “tava” arruinada [...]. O que Seu Antônio e sua mulher fizeram, arrombaram a porta e refizeram a Associação. Fizeram coisa de pizza, chamaram a comunidade, pintaram [...]. Aí estávamos com a mãe Omin, e ela falou “Sobe! Sobe pra lá, cata a turma toda!”; e foi o que fizemos, com o Boi de Mamão, fantoches, gibis, livros [...] e aí a coisa foi crescendo. Aí em 2011 a gente fundou, foi o primeiro ano da vila cultural como um projeto do PROMIC, como um projeto oficial. [...] É a vila cultural FLAPT! em decorrência da ONG, mas não é a ONG (ANDREI, 2014, grifo meu).

Este documento, a entrevista, pode ser sobreposto a outro. Entregue ao Edital “Projetos Estratégicos Vilas Culturais” em 2012²⁸, podemos perceber em ambas as fontes aqui cruzadas os momentos em que seus atores justificam a “mudança de um lugar apenas de fruição e produção de HQs, para um espaço com intenções políticas e comunitárias bem delimitadas” (LONDRINA, 2012), expressas pela ampliação de suas parcerias e atividades formativas; bem como atento às exigências e limitações do PROMIC.

No que diz respeito às intenções, correlacionadas as parcerias, foi a partir do estreitamento dos laços com a comunidade periférica, ligado a atuação da professora Elena²⁹, que construíam a FLAPT!, distante daquela Gibiteca, como um

²⁸ “[...] desde 2002, a Gibiteca, era um espaço no qual podia ler gibis, *graphic novels*, jogar RPG, ver animes, em suma, lugar aparentemente para crianças, um lugar de mero brincar. [...] No entanto, em 2006, a Gibiteca teve que sair da “Casa do Papai Noel” e [...] percebeu que tinha que reciclar e refazer seus propósitos e suas atuações, até porque todo seu acervo tinha sido tomado e transferido para outros lugares. De 2007 a 2010, a ONG teve sua sede na Casa das Artes, fortalecendo-se em dois propósitos: refazer seu acervo de gibis e ampliar suas ações sociais [...]. Um espaço para inventar e publicar uma nova geração de leitores e criadores. Desde 2007, com o projeto Coleção Itan – Material didático Alternativo (realizado pelo Programa Universidade Sem Fronteiras com parceria fundamental do NEAA/Uel), a presença da ONG tem sido muito grande na Zona Norte, a partir da relação de parceria em projetos de cultura e de saúde com o Ylê Axé Ópó Omim, com Centros Educativos da região (Escola Municipal Aristeu dos Santos Ribas, Colégio Estadual Lauro Gomes e Centro Social Marista) [...]. A relação com a AMBAS (Associação de Moradores do Bairro Aquiles Stenghel) começou em 2009, quando a presidência [...] – Seu Antônio e D. Iracema – a assumiram e lutaram para recuperá-la, abrindo-a novamente para a comunidade do entorno [...]” (LONDRINA, 2012, p. 7).

²⁹ Além de diretora da FLAPT!, ela também era coordenadora do Núcleo de Estudos Afro brasileiros (NEAA/Uel), professora da Uel e, acrescento, coordenadora da Central Única de Favelas (CUFA),

espaço cultural de funcionamento metodológico a partir do tripé Universidade, comunidade e poder público³⁰. O principal objetivo seria o empoderamento de jovens e crianças, principalmente, negras. Logo, por meio do viés da cultura africana, indígena, popular e da periferia londrinense, suas atividades formativas estenderam-se a inúmeras outras, como: aulas de capoeira, samba, forró, dança do ventre, Hip Hop, teatro; além de uma ludoteca e uma biblioteca comunitária, a Biblioteca Abdias Nascimento, voltada às publicações sobre a cultura popular brasileira, com especial atenção à cultura afro-brasileira (GIBITECA de Londrina, 2016).

O primeiro reflexo da mudança está presente na aspiração de Elena de fazer da FLAPT! mais Vila Cultural do que ONG. Segundo a mesma, esta não é uma organização filantrópica, pois

[...] a instituição filantrópica tem uma proposta de ideologia de atendimento e acolhimento que está, geralmente, ligada a uma questão religiosa, “né”. [...] Por que a gente não se diz filantrópico? Porque na nossa proposta, a gente até atende e acolhe a criança também, mas isso é uma atividade meio, não é a nossa atividade fim. A nossa atividade fim é justamente buscar a transformação de perspectivas da criança, entende? Então o nosso objetivo não é acolher a criança para que ela fique confortável, mas primeiro acolher a criança para que ela fique desconfortável com a sua situação, e dar para ela ferramentas para que ela transforme o seu futuro, a si mesmo, a família, a comunidade. (ANDREI, 2014).

Dentro dessa perspectiva, ela considerava o “Telecentro” como uma das principais ações e meios de fornecer tais ferramentas – sendo estas, possibilidades de trabalho – às crianças e jovens acolhidas pela vila.

conselheira no Conselho Municipal de Políticas Culturais bem como integrava a Comissão de Análises de Projetos Culturais do PROMIC.

³⁰ “Nossa proposta teórica de funcionamento é um tripé: a Universidade, a comunidade e o poder público. Nenhum deles sozinho resolve. A comunidade não resolve porque ela tem uma visão micro, muito individualista, muito fragmentada e segmentada. O poder público não resolve sozinho por que tem uma visão macro, e também segmentada de acordo com seus interesses eleitorais e companhia. E a universidade tem a ferramenta da pesquisa, do olhar desassombrado e objetivo, mas ao mesmo tempo não tem a compreensão dos ritmos internos [...] É necessário que você junte estas três instâncias – essa é nossa proposta teórica, para que o projeto seja realmente efetivo. [...] nós estamos observando, por exemplo, as operações da UPP do Rio de Janeiro, etc e tal, que é exatamente isso, tem que entrar poder público, tem que entrar comunidade, tem que entrar universidade, para ser eficiente. Esse papo de querer cuidar das crianças, das mulheres, por que você gosta delas, esquece. Entende... isso não é o suficiente [...]” (ANDREI, 2014).

O Telecentro a gente vê como um grande espaço de atração, e de construção efetiva de mercado de trabalho e mercado de ganho. Se você não tiver isso, você vai virar recreio. A criança vai pra lá quando a mãe dela não mandar ela lavar prato, pra criança não ficar na rua. [...] “ah por que você já ‘tá’ ‘maiorzinha’, já pode cuidar dos seus irmãos, eu posso pegar mais um dia de faxina”. Ela não faz isso por que ela quer que a filha trabalhe como escravo, mas ela faz isso por que ela precisa ganhar. E muitas vezes ela é a única que “tá” ganhando dentro de casa. Porque o acesso ao trabalho da mulher reproduz, inclusive o início do século XX, da libertação dos escravos, as mulheres conseguiam trabalho, porque era reprodução doméstica do trabalho que elas já exerciam como escravas. O homem não. [...] ele fica resumido ao da construção, da reforma e o trabalho da jardinagem. [...] Outro negócio, eu “tô” ensinando a criança a fazer Hip Hop. Eu preciso ensinar essa criança a gravar um CD demo, a construir no computador uma coletânea de músicas das quais ela queira trabalhar. “Ah tia, eu quero trabalhar com o Hip Hop de Jesus”, maravilha! Como é que você faz isso, a nível de computador? Porque se você tem isso em um CD, você pode apresentar esse trabalho numa Igreja, numa escola, e ganhar dinheiro. A nossa ideia é o que a gente chama de capitalismo do bem; se você não ganha dinheiro com o seu trabalho, você não modificou o mundo, você não modificou a si mesmo, entende. A gente percebe o trabalho como a grande ferramenta de transformação no mundo. [...] (ANDREI, 2014).

Contudo, a aproximação com a nova comunidade do entorno da vila não foi e continua não sendo fácil. Em 2015, quando a instituição ocupava a Associação dos Moradores do Conjunto Aquiles Stenghel, a professora percebeu que

[...] o trabalho na Associação e o trabalho na Vila, que é um trabalho eminentemente político no sentido de você desenvolver uma consciência da *pólis* [...] a comunidade não vai lá pra fazer isso funcionar, você não resolve. Aí, ah... essa é nossa hipótese de campo, a partir do nosso conhecimento do lugar “né”. Nós temos 5 anos de conhecimento ininterrupto num lugar, já vale alguma coisa. [...] fomos de casa em casa [...] estabelecer com essas pessoas uma relação pessoal; principalmente as avós e as mães tem que sentir que você tomou cafezinho com elas, que você admirou o crochê... elas não têm consciência coletiva. Elas têm que estabelecer com você uma relação individual de comprometimento e de responsabilidade. A partir daí você vai desenvolver a questão do coletivo. Mas não espere que elas digam “olha que legal, o *nosso bairro*”, não... não porque ela não tem essa noção de nosso bairro. Os que estão numa condição melhor, se puderem, dizem que nem moram lá; e os de classe muito baixa estão na do “salve-se quem puder”. [...] (ANDREI, 2014, grifo meu).

A partir do entendimento do trabalho cultural como uma “consciência da pólis”, como discutido naquela 3ª. Conferência de Cultura (LONDRINA, 2005), e visto no capítulo anterior; Elena observou, por meio das conversas “de casa em casa”, um incômodo que essas pessoas tinham com o novo sistema de saúde, de atendimento rápido, porque o médico não se interessava em conversar sobre o que estavam sentindo. Ela sugere, assim, ser consequência da relação antiga que tinham com as antigas curandeiras, benzedeadas; e aponta o trabalho da Mãe Omin³¹, visto como muito importante na região, como referência na metodologia de abordagem com essa comunidade específica. Percebe-se aqui que a associação que Elena faz desta população – sobretudo negra – com a saúde, reverbera no que ela pensava que tinha que fazer (PORTINELLI, 1997) quando assumiu o trabalho com a mesma; pautado menos nos julgamentos de “certo ou errado”, e mais em uma abordagem diferente, pois se trata de uma realidade cultural diferente.

Entretanto, mesmo se reconhecendo como seus semelhantes quando diz ser também “favelada, do Rio de Janeiro. Eu sou da favela do Vintém. Fui daí fui para Jacarepaguá, Santa Tereza, então sempre trabalhei com a periferia” (ANDREI, 2014). conclui que criar uma relação de proximidade, bem como fazer com que tal comunidade participe de forma ativa, ou ao menos das atividades propostas pela vila, continua sendo um desafio para a mesma.

Eu que sou carioca fico enlouquecida. Você coloca música para os ouvidos, samba correndo na quadra, e as pessoas não vêm. [...] Então quando a gente faz essa briga para atrair o pai, para atrair a mãe, entende, para fazer uma festa... A dona Iracema “tá” fazendo agora o bingo. [...] aí como ela diz, o pessoal adora um bingo, daí vai ter uma bebidinha, uma comidinha, [...] e vamos fazer as nossas apresentações de forró, de samba de gafieira, vamos estar distribuindo para as pessoas as nossas cartelinhas... [...] Eu já mandei fazer os banners... e por isso tem que “tá” com a biblioteca arrumada pra “olha, você não quer conhecer a nossa biblioteca?” [...] isso que eu chamo de marketing interno, que é orgânico, entende. (ANDREI, 2014).

³¹ “[...] é um processo que a gente pegou muito com a Mãe Omin, que tem até uma presença farmacêutica muito maior. Não é a toa que ela está ligada à saúde da população negra, e ela tem muito essa insistência. Não adianta falar que o negro é mais suscetível a hiper-tensão; ele é mesmo, ele vive uma vida que é uma merda. Então, sim, ele vai ficar hipertenso e se você não melhorar a qualidade de vida dele, não adianta nada dar um monte de remédio para ele ou dizer ‘você não pode comer comida gordurosa’. A ripa, isso eu aprendi com ela, de costela que ele come com a cachaça ou com a cereja no final de semana, é uma comida de prestígio. Ele “ta” comendo ali um instante no qual ele se sente gente. Então não adianta falar pra ele que aquilo faz mal, aquilo não está no nível da alimentação, “tá” no nível psicológico. [...]” (ANDREI, 2014).

Na citação acima a professora, além de citar suas alternativas para aproximação com a comunidade, apresenta quais são as atividades que começaram a ser ofertadas ali enquanto Vila Cultural. Segundo o Estatuto Social em vigor, tais ações desenvolvidas na vila, constituem a manifestação social das propostas, que

Art. 3º - [...] tem por objetivos: I – Atendimento a crianças, jovens e adultos, [...] com enfoque nos indivíduos em situação de vulnerabilidade social; II – Organização, realização e divulgação de projetos, eventos e atividades de caráter social, cultural e didático, relacionados à cultura popular brasileira, tendo em vista o fortalecimento da identidade e da autoestima [...]; III – Manutenção de atividades relativas à pesquisa, fortalecimento e divulgação das manifestações cênicas, visuais e musicais da cultura popular brasileira; IV – Realização de atividades formativas, eventos culturais, bem como apresentações artísticas [...]; V – Atividades de extensão e parcerias junto às comunidades artísticas, educacionais e sociais, grupos comunitários e movimentos sociais; VI – Organização [...] de uma biblioteca comunitária com acervo de livros, revistas e periódicos, físicos e eletrônicos, bem como computadores, para o uso coletivo, [...]; VII – [...] manutenção de um acervo de elementos cênicos, instrumentos musicais, figurinos e elementos de festas e folguedos da cultura popular brasileira, para utilização nas atividades formativas e nos eventos culturais; VIII – Organização, controle e manutenção de um acervo de brinquedos, jogos e outros materiais lúdico-pedagógicos para utilização nas atividades formativas e nos eventos culturais; IX – [...] um endereço eletrônico na internet, com a finalidade de divulgação das atividades da Associação; X – Criação, divulgação e distribuição de publicações (impressas ou eletrônicas) [...]; XI – Firmar convênio com órgãos públicos, entidades e associações [...]. Os serviços e atendimentos serão prestados gratuitamente, ao público geral. [...] (ESTATUTO SOCIAL ONG FLAPTI, 2016, p.1-2).

Tal manifestação ou demanda também foi solicitada como “Contrapartida Social” pelo próprio PROMIC. No Art. 40º, que diz respeito à apresentação do projeto cultural à Lei, delega ao proponente “apresentar ao Município uma Contrapartida Social, destinada a universalizar o acesso à cultura”. (LONDRINA, 2003a, p. 21).

Atualmente, as atividades da vila financiadas pelo PROMIC³² são: o funcionamento da biblioteca a partir de empréstimos dos livros (sob coordenação de

³² Por meio do Edital Estratégicos “Jogos, Livros e Saberes IV – Biblioteca Comunitária Abdias Nascimento”, de 2017.

Marco Antônio Nunes Oliveira); Clube de Histórias (Vanessa Nakadomari Santos); Teatro (Vanessa Nakadomari Santos); Canto (Camila Taari); Hip Hop (Édio Elias Golçalves); Maracatu (Miguel Matoso Burgo Correa, Semente de Angola); Samba de Gafieira (Marco Antônio Nunes Oliveira); Forró (Paulo Cesar Pires Leôncio); Dança do Ventre (Laila Uarda); Ilustração (Adalberto Pereira); Capoeira Angola (Diego Henrique); Perna de Pau (Murilo José de Souza Andrade e Silva).

A assessoria de Imprensa, bem como a presidência da vila foram assumidas por Douglas Pinheiro Barbosa desde o falecimento de Elena; ao passo que a coordenação é formada por um grupo maior: Luan Henrique Valero é seu vice-presidente, Raul Henrique Nakadomari tesoureiro, Nayara Rodrigues Freire, secretária; e o conselho fiscal tem Kyamani Moreno de Souza como titular, Crisângela Biassi de Almeida como 1ª. suplente, e Priscila Rosalen Pasetto de Almeida como 2ª. suplente – pesquisadora e membro da vila, assumo, também aqui, meus posicionamentos.

Preocupe-me aqui em lhes apresentar os atores que nela atuaram. Muitos ainda atuam, constantemente ressignificando-a. Atento para o fato de que, para além das políticas sobre a cultura na cidade, é também necessário agregar o caráter “nominal” à vila. Explico. Se a vila é lugar de trabalho feito e pensado coletivamente, como vimos durante a narrativa de sua trajetória de atuação, podemos perceber que os diferentes caminhos trilhados são os mesmos das pessoas que ali estavam trabalhando, guiados – conscientemente ou não – por uma bússola cujo norte apontava sonhos, interesses, propósitos, coletivos e/ou individuais. Dessa forma, tal busca “por nomes” também é justificada como característica do estudo microanalítico (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998) Assim, os nomes acima citados, que compõem o quadro de diretores, oficinairos, produtores e coletivos culturais que construíram e assistiram o desenvolvimento da FLAPT! são também os fios que tecem as relações inscritas na vila – ou o tecido social em que ela está inserida – e que nos ajudam a ampliar as múltiplas interpretações sobre a mesma. No entrelaçamento daqueles “fios”, percebemos a grande rede costurada pela FLAPT! em seu tear. Dentre suas várias pontas, ou documentos aqui apresentados, podemos perceber tanto as transformações do seu caráter curricular e de gestão, quanto o começo das relações com a comunidade londrinense,

principalmente pelas ações em parceria com outras atividades e lugares presentes na região norte.

Localizando a FLAPT! nos espaços físicos ou simbólicos em que ela atua, e a contrapondo com outros que coexistem na cidade – outros projetos e discussões sobre as atuações da cultura como política pública por um viés social, perceberemos as relações entre a cultura e a comunidade londrinense – da região norte ou do município, o micro e o macro – a partir do objeto de trabalho escolhido nos diferentes níveis das alternância de escalas (REVEL, 1998). Logo, em seu bojo, concentram-se não só as vontades e propostas espontâneas de trabalho, mas também as discussões e exigências externas, intrinsecamente conectadas à vila e seus contextos (REVEL, 1998).

Faço então as perguntas: a mudança da vila à região norte e as parcerias feitas – com as Associações de Moradores do bairro Aquiles Stenghel e do Luiz de Sá, com o CRAS, com as Comunidades-terreiro, e tantas outras instituições sociais, culturais e de ensino vistas – foram ações que partiram da vila ou das discussões e propostas pelas conferências de cultura e, conseqüentemente, pelo PROMIC? O PROMIC priorizou a contrapartida social da FLAPT!, já consolidada, ou esta foi moldada a partir das necessidades da Lei?

Ainda sobre o PROMIC, através desta mesma entrevista, a professora Elena Andrei assume que

[...] a dependência do PROMIC é complicada... o governo não sabe muito o que fazer com uma vila cultural na periferia, o que nos salva é que nós somos uma ONG de mais de 10 anos. [...] a gente ainda não conseguiu ser visto pelo PROMIC como um projeto que não pode ser deixado de aprovar. Então eu tenho uma estabilidade de 1 ano [...].O projeto do PROMIC é ótimo, não posso reclamar do prato que estou comendo. No entanto, é um projeto todo fechado. Por exemplo, pra eu mexer em uma rubrica é um “trampo” de pelo menos um mês. Tudo tem que ser planejado com pelo menos um mês de antecedência. E quem “tá” no campo sabe que as coisas têm menos de um mês pra acontecer [...]. (ANDREI, 2019).

O que ela chama de “projeto todo fechado” pode ser ampliado, na escala macro, à própria estrutura burocrática que se tem na cultura quando

institucionalizada. A burocracia que opera voltada para si mesma – a infraestrutura do aparelho e a estrutura jurídica – muitas vezes bloqueia a inventividade, o imprevisto, o imprevisito, comuns à lógica da dinâmica cultural; “impondo uma homogeneidade da legislação e de seus procedimentos, que tratam a compra de material elétrico como a realização de cursos e oficinas” (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 203). Os prazos anuais, tanto para execução de um projeto, quanto para o recebimento dos recursos colocados pelo PROMIC, causam instabilidade e insegurança aos gestores das vilas culturais. Problemas que poderiam ser superados com uma outra forma de vínculo, o do convênio direto – como é o caso da FUNCART, outro espaço cultural da cidade – como sugerido por Valdir Grandini.

A diferença no PROMIC e o modelo da FUNCART é que o PROMIC é para aprovar projetos, e o convênio da FUNCART foi criado para implantar uma escola. [...] A minha visão de gestor cultural hoje seria de que é importante um modelo como a FUNCART também fosse crescendo no município [...]. Vamos imaginar, por exemplo, as vilas que estão consolidadas [...] e reconhecidas com relevância pública. Já está testado e comprovado. Então, elas poderiam não passar mais por edital ou seleção, mas por convênio direto. É claro que teria que ter outra formatação orçamentária, [...] ter um planejamento orçamentário próprio. Se você for tirar do PROMIC vai gerar um problema, porque daí você está tirando de um conjunto do meio cultural. (GRANDINI, 2019).

Embora seja apenas uma sugestão, apresento-a aqui, pois gostaria de utilizá-la, também, como uma das considerações que nos faz pensar sobre a necessidade de um reajuste na Lei, nesse e noutros sentidos. Reflexão de grande relevância a este trabalho, pois a FLAPT! – assim como as demais vilas culturais – continua sofrendo prejuízos como, por exemplo, interrupções de suas atividades quando se acaba o ano de parceria com o PROMIC. A cada edital assume-se o risco de ter ou não financiamento. A saída encontrada na gestão de Elena, fora pelo Programa “Universidade Sem Fronteiras”; enquanto na de Douglas Pinheiro tem sido por meio de festas promovidas pela vila – como aquela narrada no começo do capítulo. Contudo, vale lembrar que tal experiência de organização de festas e eventos é anterior à gestão contemporânea da FLAPT!, já que desde o início foram pensadas como oportunidades para divulgar as atividades da vila e para se aproximar da comunidade.

Em agosto de 2015, a professora Elena faleceu, o que desencadeou alguns problemas. Alguns documentos fiscais necessários ao PROMIC e a relação de trabalho firmada com a Associação de Moradores do Aquiles foram perdidos; fatos que acarretaram em mudanças, como a do espaço físico da FLAPT!. No início de 2016, a vila foi realocada à outra Associação de Moradores, do Conjunto Luiz de Sá, em um prédio público localizado na Rua Lino Sachetin, número 498, em sociedade com o CRAS B da região norte. Este órgão tem encaminhado, desde então, crianças e adolescentes para participarem das atividades da vila, tal como menores que cumprem medidas socioeducativas por meio do projeto *Unidade Acolhedora*³³, em acordo com o CREAS II.

Outra parceria importante foi realizada no ano com produtores culturais do próprio bairro que organizam semanalmente a *Batalha do 5*. Em consequência desta, uma nova frequência de público e de produtores de eventos foram percebidos, assim como novas propostas de trabalho – como as oficinas e as exposições que desenvolvi, produtos desta pesquisa. Em 2018 foram retomadas as atividades formativas e oficinas educativas da vila, e a presença da Associação de Moradores do Luiz de Sá se firmou de forma mais efetiva – cuja principal reivindicação tem sido a divisão do espaço para fins particulares e a demonstração de um mal estar à estética que a vila adotou depois das batalhas, como muros grafitados e pixados. Hoje, ambas organizações passam por novas reformulações e projetos, bem como algumas dissonâncias e conflitos de interesses – e que serão analisados verticalmente ao longo do último capítulo.

³³ Este projeto tem como público beneficiário os/as adolescentes em cumprimento de uma das Medidas Sócio-educativas em meio aberto, encaminhados pelo Juiz da Vara da Infância e Juventude; e se fundamenta no paradigma da educação e apresenta como pressuposto a premissa de que o desenvolvimento humano deve ocorrer de forma integral, contemplando a complexidade de fatores presentes nas trajetórias de vida dos adolescentes. A medida sócio-educativa de Prestação de Serviço à Comunidade está prevista no Estatuto da Criança e do Adolescente, nos artigos 112 e 117, e consiste na prestação de serviços comunitários, onde o adolescente realiza tarefas gratuitas de interesses gerais junto a entidades assistenciais, hospitais, escolas, entre outros estabelecimentos congêneres, bem como programas comunitários e/ou governamentais. O enfoque central da atividade de cooperação será a prestação de serviços com atividades pertinentes à rotina da FLAPT!, conforme a necessidade da instituição acolhedora e o desejo do (a) adolescente em relação às atividades. As atividades levantadas como necessidades da instituição são: acolher como anfitrião as pessoas da comunidade que busquem informações sobre as atividades da Flapt!, assim como realizar inscrição das pessoas interessadas; participar como monitores e apoio dos educadores nas atividades ofertadas pela instituição; e realizar o cadastramento do acervo da biblioteca da instituição, de forma a facilitar o uso pela comunidade (PROJETO Unidade Acolhedora FLAPT, 2016).

A trajetória da ocupação da FLAPT! em Associações de Moradores e espaços públicos cedidos, faz-nos atentar a outra reflexão importante: a disputa de interesses. Enquanto entrevistava Valdir Grandini, questionei a sua opinião a respeito das demandas dos atuais gestores das vilas culturais – como notei durante aquela última Conferência de Cultura, e como acompanho de perto a situação do prédio ocupado pelo MARL (Imagem 1), onde faço aulas e nutro amizades –; Valdir me contou que

Essa é uma diretriz que pode ser levada em conta. Mas não pode ser critério único, porque se levar como critério único é um problema que você está arrumando, e não solução. É assim, primeiro que quando surgiu a ideia das vilas culturais, a ideia não era espaços públicos, não porque deveriam ser outros espaços, mas porque não tinham esses espaços. Vamos imaginar que você localize três, quatro espaços públicos que você poderia considerar ociosos... Há uma disputa por esses espaços. Veja o caso do espaço do MARL. A ULES é um prédio público, foi doado pelo poder público para ULES, e não estava sendo utilizado, estava abandonado. Quando você fala do MARL ocupando o espaço, aparece um monte de gente interessada, e é isso que acontece com o poder público [...]. Nos primeiros editais você não precisava indicar um espaço [...] você só dizia que tipo de espaço queria e indicava o uso que pretendia fazer dele. Já sabendo que o recurso que você dispunha era destinado à locação, para essas questões ligadas a infraestrutura do espaço. [...] O que não pode mudar é que a vila cultural é um projeto de gerir um espaço pra cultura. (GRANDINI, 2019).

Quando Grandini comenta que a ocupação de um espaço público ocioso gera disputas, essa afirmação também pode ser localizada no caso da FLAPT!. Percebemos que quando a vila começou a ser frequentada por um público em quantidade expressiva – durante as batalhas de rimas –, seu espaço voltou a ser atraente aos olhos dos próprios representantes da Associação de Moradores, que o haviam fechado.

Para além desta semelhança, hoje, no início de 2019, tanto a FLAPT! quanto o MARL ocupam dois prédios públicos e foram aprovados pelo último Edital publicado no final de 2018 – mas ainda aguardam a liberação do recurso e a reformulação de um novo Edital. Apesar de obterem a concessão do Edital, o mesmo não estava adaptado para essas especificidades dos dois espaços culturais. Assim, sugere-se outra vez a necessidade de, talvez, revisar tal Lei vigente.

2.3 O TRABALHO DA FLAPT! COM A CULTURA POPULAR

2.3.1 As Leis Nº 10.639 e Nº 11.645/08

Apresentadas através da atual equipe gestora da vila ao Edital Estratégico do PROMIC, as propostas da professora Elena Andrei, como é o caso do projeto “Jogos, Livros e Saberes IV - Biblioteca Comunitária Abdias Nascimento” tem o objetivo de “divulgação e valorização da Arte, Literatura e Cultura Popular brasileira, com ênfase nas Leis 10. 639/03 e 11.645/08, por meio de um lugar de pesquisa e propostas de educação não-formal” (LONDRINA, 2017, p. 1). Tais projetos revelam a atenção da educadora ao atender às demandas do ensino federal, abordando nos projetos as histórias e as culturas africanas e indígenas – além de demonstrar coerência com sua formação profissional e acadêmica.

[...] Por isso assumimos, com clareza, sem nenhum subterfúgio, que divulgar e valorizar as culturas de matriz africana e indígena, na letra e no espírito das leis 10. 639/03 e 11.645/08 é, não apenas um dos objetivos fundamentais da nossa proposta, mas da nossa ação. [...] abrindo espaço não só para o empréstimo de livros, como também palestras e oficinas de outros educadores. [...] (LONDRINA, 2017, p.1).

Também intitulado Jogos, Livros e Saberes, o projeto foi apresentado em 2014 no Edital Projetos Independentes e ressalta a preocupação de se colocar os fundamentos destas Leis, pela dificuldade de cumpri-las, notada nos professores – tanto no ensino básico quanto nas universidades.

[...] como e por que trabalhar com esta/s Lei/s e o resultado é que as crianças negras percebem sua origem como um estigma, do qual buscam se libertar, negando, antes de tudo, a si mesmas. [...] a perda ou a não-aceitação ou o desconhecimento das raízes de suas identidades se tornam extremamente vulneráveis psicológica e socialmente. [...] (LONDRINA, 2014a, p. 5).

O trabalho com essas leis é igualmente aventado como exigência na 5ª. Conferência de Cultura da Cidade de Londrina, cujas diretrizes e ações

aprovaram o redimensionamento do espaço físico e o atendimento da Gibiteca de Londrina à região norte (LONDRINA, 2009, p. 5), bem como as seguintes moções:

[...] 1. Inclusão das manifestações da cultura popular brasileira no âmbito escolar, em especial no contraturno; [...] 3. Criar condições para a instrumentalização da lei 10639/2003 nas escolas em geral; [...] 11. Realização de parceria com os CRAS (Centro de Referência de Assistência Social); [...] 20. Utilização de vários espaços públicos já existentes, como escolas, Igrejas, feiras, praças, e centros comunitários como pontos para a difusão e expressão de cultura regional; [...] 33. Valorizar a literatura incentivando e contemplando toda a cadeia produtiva do livro desde sua criação, publicação, edição, distribuição, circulação, cursos, workshops e oficinas contribuindo assim para o enriquecimento cultural da cidade; [...] 36. Inclusão nos Editais do PROMIC 2011 de que os projetos que tenham ação ou contrapartida específica em escolas tenham que, obrigatoriamente, incluir nessas ações ou contrapartidas elementos que digam respeito às leis 10.639/03 e 11.645/08. Essas leis dizem que é obrigatória a inclusão da história e cultura de matriz africana, de povos indígenas e ciganos. O que constitui seguramente mais de 50% da população brasileira e dos alunos das escolas públicas. (LONDRINA, 2009, p. 10-13).

Assim, a partir de tais premissas, os agentes culturais da vila construíram parcerias e suas atividades formativas, tomando estes cuidados e os integrando na proposta da Biblioteca Comunitária. Antes de entrar no tocante da biblioteca da FLAPT!, também é importante de lhes dizer que, a partir da 6ª Conferência de Cultura foi criado o Sistema de Bibliotecas Públicas do Município de Londrina (SBPML)³⁴, que interligou as bibliotecas por meio de uma rede, a fim de que os usuários pudessem usufruir do acervo de toda a região da cidade (LONDRINA, 2012a, p,13).

³⁴ Na época, composto pelas seguintes: "I- Biblioteca Pública M. Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza, considerada unidade sede para o sistema de bibliotecas do município; II- Biblioteca Ramal Vila Nova; III- Biblioteca Ramal Lupércio Luppi, instalada no Centro Cultural da Região Norte; IV- Biblioteca Especializada do Museu de Arte de Londrina; V- Biblioteca Especializada do Professor; VI- Bibliotecas Escolares Municipais; VII- Biblioteca Especializada Infantil; VIII- e outras que vierem a ser criadas [...]" Dentre seus objetivos gerais, estavam os de: "[...] VI- Estimular propostas de realização de atividades culturais e educativas das bibliotecas do SBPML junto às comunidades; VII- Articulação entre a preservação, conservação e ampliação do acervo bibliográfico com auxílio orçamentário do Município; VIII- Estimular a formação de leitores em todos os âmbitos do SBPML; IX- Promover e estimular intercâmbio com outros centros de Informação; X- Incentivar a busca, a recuperação e o uso da informação; e XI- Promover a disseminação das obras de autores locais. [...]" (LONDRINA, 2012a, p. 13).

Logo, a Biblioteca destacada desde o título é – ainda hoje – a matriz substancial deste projeto e leva o nome de Abdias Nascimento, um importante escritor, dramaturgo, artista plástico, político e professor negro; a escolha faz referência aos principais propósitos da vila, trabalhar, evidenciar e fortalecer a cultura africana na região norte de Londrina. Ao passo que, ao agregar ao nome a ideia de “Biblioteca Comunitária”,

[...] considera que o conhecimento não se limita ao material impresso ou digital, mas se constrói e dialoga, a partir, também, dos saberes e fazeres de uma comunidade viva. [...] as oficinas são justificativas dos saberes e fazeres populares, como: Clube de Histórias: através da narração oral de contos e personagens populares, são diluídas em danças, canções e cortejos, abarcando as diversas linguagens que constroem a literatura brasileira. Antigamente chamada clube do livro, hoje mudou-se o nome pois a construção de livros – que antes era um de seus resultados – não é mais proposto; [...] Atividades Expressivas: Hip Hop samba dança do ventre, não é somente o corpo que se expressa, bem como as tradições e as culturas populares; [...]. (LONDRINA, 2017, p. 6).

Partindo da premissa de que o conhecimento não está restrito ao material impresso ou digital, mas se constrói e dialoga a partir dos saberes e fazeres de uma comunidade viva, o conhecimento proposto estaria, então, sendo desenvolvido a partir das atividades normativas e educativas ali ofertadas, em sua abrangência do termo. Como lembrou Grandini,

[...] essa identidade que a FLAPT! fez ligada à cultura afro brasileira e não só as artes sequenciais, os quadrinhos, [...] eu acho que o modelo da gestão da cultura não está preparado para aproveitar a importância que isso tem. Acho fundamental essa proposta da vila cultural, não vejo problema nenhum na mudança por exemplo no objeto foco cultural. O que diz o que deve ser foco cultural é quem faz o processo [...] Outra coisa, por exemplo a ideia de Paulo Freire na leitura de mundo, num trabalho como da FLAPT!, já que estamos falando da leitura, é o fio que liga a FLAPT! original a FLAPT! atual. A leitura de mundo, assim dessa maneira “freiriana”, não assim na leitura ligada ao texto impresso, escrito, mas ligada a leitura do mundo mesmo (GRANDINI, 2019).

2.3.2 O Boi de Mamão

A primeira oficina que assisti quando conheci a FLAPT! foi o “Clube de Histórias” mediado por Vanessa Nakadomari. Nela:

[...] as crianças entram em contato com a cultura popular brasileira tendo como ponto de partida histórias e personagens populares. É a continuidade do Clube do Livro [...], que, depois de quatro anos em atividade, demonstrou que apesar do foco em literatura e escrita, a atividade pede uma abordagem muito mais ampla, já que todas as oficinas da FLAPT! partem das manifestações da cultura popular brasileira. Isso significa presença forte de oralidade, narrativas e personagens, diluídas em danças, canções e cortejos. Dessa forma, as aulas acontecem abarcando as diversas linguagens que constroem o universo da literatura popular. [...] para tudo o que é feito nas aulas, muitas vezes o livro não se torna mais necessário. [...] (LONDRINA, 2017, p. s/n).

Na época, em 2016, a história trabalhada era a de Iara – sereia mística e sedutora das águas doces –, a pedido das meninas que dominavam presencialmente a totalidade do grupo, fazendo assim, suas vontades. Entre conversas e bolachas compartilhadas no intervalo, fui apresentada ao Boi de Mamão, conto ou carro-chefe que conduz até hoje as atividades oferecidas pela vila. Era maio me lembro, e nos aproximávamos da Festa Junina, o que significava que tínhamos de pensar e planejar uma programação cultural que agregasse o festejo da vila. Assumi, então, a tarefa de montar a exposição do Boi, entusiasmada tanto em trabalhar com aquilo que gosto, quanto em conhecer mais sobre a história do mesmo.

Como referência bibliográfica, ganhei de presente o livro “O Boi do Aquiles”, escrito pelas mãos dos oficinairos da FLAPT! e das crianças que participaram das oficinas do “Clube do Livro”; o livro apropriou a história tradicional do Boi de Mamão, incluiu personagens, mudou o cenário original para nomes das ruas e dos bairros do Cinco Conjuntos, adentrando as realidades e as experiências da região norte vividas por aquelas crianças. Este livro me ajudou – e ainda me ajuda – a conhecer melhor como a FLAPT! pensa e trabalha a cultura popular.

Por meio do Plano de Trabalho entregue ao Edital Estratégico do PROMIC em 2012, o projeto “Boi de Mamão: Memória Viva de Londrina” teve por finalidade,

[...] Promover, no âmbito da região que compreende os bairros do [...] Cinco Conjuntos da Zona Norte, [...] a vivência do auto popular Boi de Mamão, através de processos de formação, compreendendo Contação de Histórias e Oficinas de Graffiti, bem como de eventos na comunidade. As atividades pertinentes ao trabalho com Cultura Popular nesta região e, especificamente com o auto do Boi Bumbá, vem acontecendo desde 2007, quando o projeto Material Didático Educativo começou a trabalhar junto ao terreiro Ylê Axé Ôpo Omin I e, em seguida, de 2008 a 2010, junto à Associação de Moradores do Conjunto Aquiles Stenghel, com o projeto do Boi do Caminho da Alegria – Teatro Educação, ambos patrocinados pelo Programa Universidade Sem Fronteiras em parceria com o Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos (NEAA/UEL) [...]. (LONDRINA, 2012b, p. s/n).

A partir da história do Boi de Mamão³⁵, as atividades formativas da vila se apresentariam, desde então, como oficinas integradas a este fio condutor ou eixo temático. Como resultado das práticas e festas do boi, foi formada uma companhia de teatro pelos professores da FLAPT!, a Cia Boi Voador (GIBITECA de Londrina, 2016). A escolha deste trabalho é justificada pela constatação

[...] ao longo dos anos que vimos trabalhando com este auto na comunidade que abrange os bairros do Maria Cecília, Aquiles Stenghel, Jardim Primavera e João Paz, sempre nos surpreendemos de como os vários aspectos desta história, reações que pareciam, à primeira vista, pertencer a um universo perdido em outras épocas. Por exemplo, quando começamos, em 2007, a trabalhar com o Boi

³⁵ O folguedo do Boi de Mamão é uma das variantes do maior complexo dramático do Brasil e que existe há cerca de 300 anos acontecendo de Norte a Sul do país, que é o Boi Bumbá ou Bumba-meu-boi. Em cada região, ganha personagens, a história aumenta ou encolhe histórias, traz influências. O enredo se desenvolve na forma de uma brincadeira, um auto popular ou dança dramática, trazida pelos portugueses que consideravam o Boi como representação de força, vitalidade e poder. Transformado pela influência dos africanos – que também tinham o Boi como um animal sagrado –, tornou-se uma importante manifestação da resistência negra. A versão do Boi de Mamão é a mais comum encontrada no Sul do país; começada a partir da morte de Jesus Cristo. Sua ressurreição significava o Fim dos Tempos. Para aliviar o temor das pessoas, São João Menino enviou à Terra seu boizinho de estimação para alegrar e trazer esperança para as pessoas. No entanto, um fazendeiro egoísta e ambicioso, pegou o Boi e o guardou para si. Mas o Boi só aceitava ser tratado por Chico, um vaqueiro negro, quieto e muito sábio. O drama começa quando sua esposa, Catirina, está grávida e tem desejo de comer a língua do Boi, ao passo que Chico acaba fazendo o que ela pede pelo desejo de grávida ser sagrado. O patrão, furioso com a morte do Boi, ordena que o ressuscitem. A única solução era o saber popular. Representado pela união do Kazumbá, do Pajé, do Preto-velho, um pai de santo, uma feiticeira ou uma benzedeira, o Boi ressuscita e agora ele é de todos. A história do Boi é rica em símbolos e signos. Alimentar, com a sua língua, os filhos de trabalhadores rurais negros e oprimidos – como Chico e Catirina – significa devolver para a geração vindoura o poder da voz. O desejo de Catirina e a hesitação do marido representam a arriscada mudança que só pode acontecer com a ajuda de todos. Na Flapt o Boi de Mamão está representado pelo Boi Voador do Aquiles, concebido no projeto “Boi de Mamão: Memória Viva de Londrina”. (BOI DO AQUILES, 2014).

Bumbá, como parte integrante da cultura de matriz africana [...] na Comunidade Tradicional de Terreiro de Candomblé Ylê Axé Ôpó Omin, no Maria Cecília, descobrimos que as crianças conservavam formas de construção dos trajes de vaqueiros, divididos em categorias de gênero que eram muito antigas: meninos e meninas confeccionavam as suas roupas, proibindo uns aos outros, de interferirem nesse mister – como era feito entre os cangaceiros e ainda se fazem em relação aos Caboclos de Lança (Maracatu Rural Pernambucano). Quando levamos os Bonecões do Boi de Mamão ao Calçadão de Londrina (2009 e 2010), os mais velhos paravam ouvindo toadas [...] e, emocionados, contavam sobre o Boi quando eram mais novos; [...]. Quando o Boi saiu para dançar entre as mães da comunidade que comemoravam seu Dia, na Associação dos Moradores, muitas pessoas espetavam no “couro” do Boi, notas de dinheiro para trazer sorte e participar da força do Boi dançarino – como se deve fazer com o Boi, com a bandeira da Folia e outros signos veneráveis nos folguedos brasileiros. Sempre nos surpreendemos com esse auto, que parece tão distante do universo pós-moderno, ainda está vivo como um patrimônio, uma memória, uma identidade [...]. Porque a identidade é dinâmica – ela se apossa dos mitos do passado para, nos dias de hoje, reconstruí-los como ferramentas para dar conta dos atuais problemas. Identidade é memória, mas não uma memória saudosista, memória é uma reconstrução ativa [...] e a cultura é o mais incrível instrumento de elaboração de uma identidade pessoal e coletiva, [...] elemento crucial e básico para que as pessoas construam uma cidadania verdadeira, autônoma, crítica e criadora. Os pais e mães que vem brincar com o Boi, estão organizando grupos de produção de artesanato, [...] organizando festas comunitárias [...], trazendo violões e cavaquinhos dos mais velhos e as novidades dos projetos de circo e do graffiti. Tudo se soma [...] (LONDRINA, 2012b, p. 4-5)

Este trecho recortado do projeto foi selecionado aqui por revelar importantes elementos a esta pesquisa. O primeiro, percebido pela própria FLAPT!, foi a observação de que trabalhar com o auto do Boi, à medida em que o mesmo era reconhecido – através das emoções expressas durante o escutar das toadas, ou nas interações do público com os bonecos e personagens, num jogo de trocas, a sociedade que o assistia, também o modifica ao lhe entregar novos instrumentos musicais e novas formas de expressá-lo – como através das linguagens do circo e do graffiti, que aparecem devido às parcerias com outras ações, lugares e produtores culturais. Ou seja, o contato entre o folguedo e a comunidade não só o recria, como redefini sua relação com a própria memória. O segundo, diz respeito às parcerias que, também percebidas pela vila, foram previstas pelo Edital Estratégicos do PROMIC, em 2012, cujas finalidades gerais dos projetos apresentados deveriam facilitar a

[...] Formação de multiplicadores que contribuam para a disseminação cultural no município, propiciando o acesso da população; Fortalecimento de circuitos estratégicos existentes ou ativação de novos, que ofereçam lazer, entretenimento e fruição culturais, propiciando à população o acesso à produção cultural por meio de atividades que agucem a sensibilidade, renovem a auto-estima, fortaleçam os vínculos com a cidade, estimulem atitudes criativas, críticas e cidadãs, proporcionando prazer e conhecimento; Intercâmbio de experiências criativas e referências estéticas entre os criadores culturais de Londrina e o de outros centros do Brasil e do exterior; Processos amplos de formação de público para as manifestações artístico-culturais; Ações de preservação do patrimônio histórico material e imaterial relevantes para o município. [...] (PROMIC, EDITAL Nº 00/11, 2012, p. 3 apud LONDRINA, 2012a, p. 48).

Belo exemplo de como a multiplicidade de espaços e tempos, em que as relações sociais são construídas, pode ser observada a partir das sobreposições de documentos, como foi proposta pela micro-história (GINZBURG, 1989), e percebidas na concretude deste projeto proposto pela FLAPT!. Correspondendo às exigências do Edital do qual fora inscrito, ele oferece tanto o acesso à produção cultural da cidade, como é lugar de intercâmbio entre a comunidade e a política de cultura da cidade, e entre as manifestações culturais presentes em Londrina e nos demais locais do país – lugar da modulação do local com o global (REVEL, 1998).

Ainda nas análises a partir da perspectiva do PROMIC – e das alternâncias de escalas (REVEL, 1998) – as diferenças entre as especificidades dos Projetos (Independentes, Estratégicos e/ou Vilas Culturais) podem ser percebidas nas fontes – ou nos Planos de Trabalho da FLAPT!. Quando voltadas aos Projetos Independentes, seja pelas atividades pertinentes ao trabalho com a cultura popular brasileira, ou com as culturas de matriz africana, encontra-se uma delicada atenção em detalhar as relações entre suas atividades formativas com as necessidades encontradas através do trabalho com a comunidade da região norte. Além da preocupação em não resumir o projeto ao espaço físico da biblioteca, mas sim como um conceito para além dos muros e livros, seus saberes são expressos de diversas maneiras durante suas atividades – como exemplificado nos casos específicos dos Projetos “Jogos, Livros e Saberes” (LONDRINA, 2014a; LONDRINA, 2017).

No que diz respeito às Vilas Culturais, o plano escrito cuidou em

descrever o espaço da FLAPT! como “um espaço que acomodará processos de produção, intercâmbio de experiências criativas, fruição e lazer, dialogando com centros educativos, as comunidades-terreiro, com os grupos locais, oferecendo estratégias para convivência urbana e uma melhor qualidade de vida” (LONDRINA, 2012b, p. 8). Contudo, como observado anteriormente, na prática um Projeto Independente aprovado poderia sustentar uma Vila Cultural – não só em termos financeiros, mas em alicerce de ideias –; a Biblioteca Comunitária Abdias Nascimento exemplifica bem esta afirmação.

O fio condutor do Boi estaria presente em todas atividades formativas – que até então eram restritas a “Contação de Histórias”, ao “Ciclo de Cinema” e ao “Auto do Boi de Mamão” (LONDRINA, 2012b, p. 12) – e eventos organizados pela vila; como:

[...] Festa Julina – quadrilha do Boi; Dia das Crianças – primeira apresentação do auto; Mês da Consciência Negra – duelo do Boi a partir da apresentação de Hip Hop e na confecção de graffitis; Natal – cortejo [...]. Desta forma, o Boi de Mamão será construído, paulatinamente, ao longo deste ciclo de eventos, para culminar, com o enredo completo, só em 2013 – de modo a que este folguedo seja resultante de uma construção orgânica da própria comunidade, com a participação criativa das crianças. Uma reconstrução da memória da comunidade (e, por isso, modificada e adaptada pelas pessoas) para o fortalecimento da sua identidade coletiva, da sua história, de forma a que se afirme como uma manifestação viva e capaz de se manter e de se desdobrar em outras ações de afirmação local. [...] (LONDRINA, 2012b, p. 6)

O trabalho com esta forma de identidade cultural específica é percebido tanto na construção com a comunidade, como na relação com outros projetos. No mesmo Edital, nota-se que o trabalho com o Boi Bumbá é bem antigo em Londrina, através “do trabalho que Tião Carvalho vem fazendo junto com as Vilas Culturais – como na Casa da Vila e na Vila Cultural Alma – e o “Grupo Retalhos da Cultura Popular”³⁶, desde 2001, divulgando o Boi do Maranhão.” (LONDRINA, 2012b, p. 5). Ao passo que o projeto de trabalho com o Boi pela FLAPT!, desde 2007, muito tem a ver com o estudo da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira, cuja pesquisa sobre o complexo do Boi Bumbá apareceu deste

³⁶ O “Grupo Retalhos da Cultura Popular” fazia parte da Rede Cidadania, bem como o mestre Tião Carvalho fora convidado da mesma, segundo Valdir (GRANDINI, 2019).

processo. Assim, em 2012, o Boi de Mamão tornou-se o grande eixo da Vila Cultural (LONDRINA, 2012b, p.5).

Vamos além. Apesar da presença de outros trabalhos com o Boi na cidade, a insegurança afirmada pela FLAPT! de se dedicar a esta proposta, não é desconexa dos seus contextos (REVEL, 1998). Como percebeu Piau e Muriel (2012)³⁷, houve um momento na cidade em que crescia, de um lado, um envolvimento de jovens – da classe média urbana – com a arte tradicional; de outro, na contramão, os que trabalhavam com cultura – como os que avaliam os projetos – questionavam o sentido de se utilizar recursos públicos com proposições de organização de um grupo de bumba meu boi, ou de maracatu, por exemplo, pois alegavam que estas manifestações não faziam parte da tradição cultural da cidade (PIAU; MURIEL, 2012, p. 14-15).

[...] Diante destas afirmações, perguntava-me sobre o sentido da expressão “tradição cultural”, numa cidade de pouco mais de 60 anos, cuja formação incluía dezenas de etnias, vindas de várias partes do Brasil e do mundo. Num mundo globalizado, o que significa estar dentro ou fora de um contexto? [...] Que concepções de arte, cultura e política cultural norteavam tais argumentos? [...]. (PIAU; MURIEL, 2012, p. 15).

2.4 A FLAPT! ENTRE A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA E A CIDADE

No início deste capítulo, introduzimos as discussões que aqui seriam feitas. O estudo das propostas de trabalho da FLAPT!, relacionadas às formas de seu financiamento e aos mecanismos de participação nas decisões sobre a cultura em Londrina, traçaram caminho para compreender como as práticas culturais são construídas na cidade, como são seus acessos, a quem elas contemplam.

Observamos que desde a concepção da Gibiteca, bem como as mudanças ideológicas e de espaços físicos provocadas pela sua afirmação enquanto Vila Cultural residente na região norte de Londrina, a FLAPT! se tornou um reflexo da imagem da cidade e sua política cultural. Discutiremos e encerraremos

³⁷ Observações feitas por Piau, durante suas atuações tanto como professor do Departamento de Arte Visual da UEL, como gestor em órgãos públicos de Cultura em Londrina (PIAU; MURIEL, 2012, p. 14).

este capítulo, problematizando as práticas culturais, dentre as tentativas de se implantar a cultura como uma política pública (CANCLINI, 1979; 1994; 2005; CERTEAU, 1994; GOMES, LIMA, 2012; OITICICA, 1996; MENESES; 2003).

A partir das relações com o macro e diferentes contextos sociais e políticos (REVEL, 1998) a gestão de Elena – enquanto professora acadêmica e agente/sujeito cultural – e as parcerias feitas – com o PROMIC, com a Associação de Moradores e representantes da comunidade da região norte de Londrina –, colocam a FLAPT! num campo de disputas e negociações entre Estado, ações e instituições culturais e sociedade civil. Por um movimento circular, estes últimos delegam medidas e necessidades ao Estado que, por sua vez, acatam-nas, ou não, transformando em Leis que as asseguram, financiam ou possibilitam suas execuções. Assim, a política cultural pensada como pública, participativa e democrática é engrenada por um processo de *circulação social* (CANCLINI, 1979) – ou seja, pautado na “cultura” como um dever de ser menos na política ou produção cultural em si e mais no processo em que seus significados variam ou se reformulam.

Esse processo pode ser percebido se debruçarmos sobre nossos próprios documentos. O relatório da 4ª. Conferência de Cultura (LONDRINA, 2008) não só trouxe o nome “Vilas Culturais” dentro dos “Projetos Estratégicos” e um edital específico que as contemplem, como passou a determinar um novo espaço, o das Artes Gráficas, entre as propostas dos Segmentos Culturais e Conselhos Regionais de Cultura, delegando assim:

[...] 1. Criar um espaço – Vila Cultural – que abrigue o processo cultural das artes gráficas, com estrutura para desenvolvimento de oficinas de formação e produção, núcleo digital, galeria de exposições, e que abrigue o acervo da Gibiteca; 2. Incentivar mostras e publicações especializadas da área que possam dar visibilidade a produção local; [...] (LONDRINA, 2008, p. 4).

Enquanto a “Região Norte” encaminhou como importante

[...] Ampliar os recursos destinados às oficinas formativas da região – dança no período de cinco anos, circo até o nível intermediário, bem como para a capoeira e Hip Hop – possibilitando continuidade no estágio de aprendizagem e manutenção dos espaços e equipamentos necessários. (LONDRINA, 2008, p. 8).

Pode-se dizer que foram atendidas, ou melhor, conciliadas pela FLAPT! em seu Plano de Trabalho do ano de 2012; ao narrar que

[...] Em todos os eventos temos chamados produtores e artistas locais, incentivando e valorizando sua presença, bem como temos convidado e recebido a participação de outras Vilas Culturais [...] e outros projetos locais, principalmente grupos de *circo*, de *capoeira* e de *hip-hop* [...]. Como um dos nossos objetivos é justamente incentivar o apreço pelos valores locais, de modo a desenvolver a identidade e auto-estima da comunidade, nos esforçamos para atrair grupos e pessoas que possam nos ajudar neste fortalecimento. (LONDRINA, 2012b, p. 8; grifo meu).

O Hip Hop e a capoeira só viriam a integrar as oficinas formativas da vila anos depois. Entretanto, no item “Relatório das Atividades desenvolvidas na vila” (LONDRINA, 2012b, p.14) ao expor seus projetos anteriores contemplados pelo PROMIC – e que até então estavam em andamento, na fase de conclusão –, tanto o Hip Hop quanto a capoeira são mencionados, por serem retratados pelos próprios alunos:

“HQs e outras Histórias” (Oficinas Culturais) [...] na Escola Municipal Aristeu dos Santos Ribas, no Conjunto João Paz, [...] através da produção de um livro temático ilustrado, a partir de pesquisa sobre a vizinhança e sobre a História e Cultura de Matriz Africana e/ou Indígena [...]; “Escola de HQs” (Projetos Independentes), [...] no CESOMAR (Centro Social Marista) também no Conjunto João Paz, [...] tendo como objetivo a produção de uma revista de HQ (Conexão 04), com histórias criadas e desenhadas por estes adolescentes a partir da sua própria realidade. Uma das turmas está desenhando uma história sobre a *Capoeira* e a outra, sobre o *hip-hop* e o *circo*; [...] (LONDRINA, 2012b p. 14; grifo meu).

A atenciosa escuta às demandas e vontades dos jovens que participaram das suas oficinas e projetos expressa no âmago dos objetivos da vila, a importância de firmar parcerias com produtores da região norte – a fim de fortalecer, assim, os valores locais. A capoeira, o Hip Hop e o circo, talvez, só tenham firmado parcerias com a vila porque o público que ali frequentava, trouxe-as em questão.

E é exatamente essa questão trazida à baila, que proponho aqui a exame: como se dá essa escuta e trabalho? Quero dizer, como a FLAPT! acolhe as

demandas da sua comunidade, logo, da cidade? Quem é a essa comunidade? E voltando àquelas perguntas feitas por Piau e Muriel (2012), quais tradições culturais essa comunidade – da região norte em específico, mas *vis-à-vis* à sociedade londrinense, num contexto macro (PESAVENTO; REVEL, 1998) – são trazidas e preservadas pela vila, residente em uma jovem cidade num mundo globalizado? Concluo que a FLAPT!, atenta às necessidades da região específica da qual faz parte, tanto responde quanto interfere nas políticas públicas de cultura do município; em outras palavras, enquanto instituição cultural preocupada com a cidade, ela faz reverberar aspectos importantes sobre as tradições culturais e sobre a cidade.

Quero problematizar tais questões a partir de alguns conceitos pertinentes aqui. O primeiro diz respeito ao *museu de cidade*, proposto pelo autor Ulpiano Meneses (2003). Este é referência inestimável para conhecer a cidade, entendê-la no seu passado e no seu presente, fruí-la, discuti-la, preocupar-se com ela e agir em consequência (MENESES, 2003, p. 257).

No caso de museu de cidade, mais crucial ainda se torna a necessidade de imbricação de *todos os tipos de organismos preocupados com a cidade*, públicos ou privados: instituições de pesquisa, órgãos de planejamento, desenvolvimento urbano e preservação cultural, ONGs, arquivos, bibliotecas, associações de moradores, além de especialistas, colecionadores, líderes comunitários etc. [...] todos podem reverberar aspectos importantes da cidade. (MENESES, 2003, p. 258; grifo meu).

Sendo o nosso objeto de estudo uma ONG e Vila Cultural que opera na e para a cidade de Londrina, podemos acrescentar à FLAPT! a qualidade de ser, também, um museu de cidade. Deste modo, propõe-se uma análise binária que dividirá os campos de organização e atuação da FLAPT! em *extramuros* e *intramuros*³⁸. Nesta primeira análise cartorial – ou dos *intramuros* de um museu de cidade –, percebe-se que a base sob a qual uma instituição trabalha internamente está pautada na produção de *artefatos*, ou acervo, para e da cidade (MENESES, 2003, p. 270). Em outras palavras, os artefatos são fontes materiais para a produção de conhecimento, aprofundamento e sensibilização para dimensão física e sensorial,

³⁸ [...] museu de cidade, será conveniente distinguir uma dupla relação com a cidade, mediada de um lado, por um acervo digamos cartorial, organizando intramuros e constituído por tudo aquilo que remeter à cidade e a seus atributos e, de outro lado, por um acervo operacional, extramuros, a cidade sobre a qual agirá o museu, o espaço urbano ele próprio, na sua diversidade e dinâmica (MENESES, 2003, p. 258).

da produção/reprodução da sociedade (MENESES, 2003, p. 271). Qualquer setor da vida urbana se prestaria como artefato ao museu de cidade, pois tudo na vida humana e urbana pode representar e nos ensinar a cidade. Logo, a tipologia do acervo é também a tipologia de problemas aos quais eles se vinculam e às perguntas que eles podem responder (MENESES, 2003, p. 272)

Os artefatos, ou objetos a serem estudados neste trabalho, foram aqui localizados através de um levantamento da documentação da FLAPT!, da qual inclui os eventos, aulas e oficinas que a mesma organiza expressas tanto nos Planos de Trabalho, como nos currículos das atividades realizadas, seus relatórios e materiais gráficos e impressos (livros e HQs). Estes compõem o acervo, ou artefatos, que a vila produz sobre conhecimento e sensibilização às questões culturais da sociedade – como fez com as culturas indígenas, negra e popular, a partir do trabalho com o Boi de Mamão. Ao passo que, suas operações *extramuros* estão diretamente relacionadas aos lugares e momentos em que um museu de cidade age no espaço urbano, ou como ele pensou e se planejou agir, podemos verificar essas ações a partir do Estatuto Social e dos Planos de Trabalhos – relacionando-o com o Decreto da Lei de Incentivo do PROMIC e os relatórios das Conferências de Cultura da vila.

É necessário esclarecer que tal ótica binária *intra* e *extramuros*, proposta pelo autor Meneses (2003), é sugerida aqui mais em razão de se organizar o conceito de *museu de cidade* em termos metodológicos, e menos para enrijecer as concepções e ações de um museu ou de uma instituição cultural – muito menos entrar nessas discussões. Apenas quero acrescentar outro pensamento que agrega e explana o de museu de cidade nesses sentidos.

Por outra visão sobre museu, ou de uma instituição cultural, que opera na cidade, ou no mundo, e faz dos mesmos um bem cultural. O artista Hélio Oiticica – que além de obras de artes, deixou muitos escritos sobre as concepções que tinha sobre as mesmas, sobre a institucionalização da arte, sobre o mundo – sempre questionou o papel do museu na sociedade. No seu entendimento, era necessário ampliar o conceito de museu, a ponto de declarar: “o Museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1996).

[...] E não se pode dizer que Oiticica estava errado ao afirmar isto. O Museu é de fato o mundo, tendo em vista que no espaço conceitual e/ou físico que é seu domínio ou estão preservados ou lhe são associados os exemplos (testemunhos) do Mundo. No entender de Oiticica, entretanto, o Museu estava distante de uma experiência cotidiana, porque, muitas vezes, parecia que estava esquecido o papel que considerava fundamental atribuir ao Museu, isto é, ser um Agente divulgador e legitimador de formas de vida. Este era o modo que ele defendia para a ação do Museu. [...] o Museu cotidiano de Oiticica é o Museu da Rua, é o Museu realizado e legitimado por todos, para todos que desejam experimentar a Vida através da Arte. Assim sendo, o espaço museológico de Oiticica é o terreno baldio, é o objeto estético esquecido na topografia da cidade [...]. (GOMES, LIMA, 2012, p. 5).

Através da sugestão de Oitica de pensar o museu como lugar de existir, justapondo a ideia de museu de cidade considerando a FLAPT! como local de maneira mais abrangente e menos física que opera com as experiências cotidianas da cidade. Entrelaço-as à outra visão, da reinvenção das práticas cotidianas.

Para Michel de Certeau (1994),

“A cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. [...] Além disso, a racionalização da cidade acarreta a sua [...] organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo) faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço [...] Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade ser de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluía. A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico [...] (CERTEAU, 1994, p.173-174).

Como observado por ele, a cidade é racional, mas seu poder se combina – por movimentos às vezes contraditórios – através das astúcias de seus moradores, que fazem remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluía. Logo, as práticas cotidianas da cidade estão nas relações diárias, e na maneira como é

utilizada a tática dos habitantes diante de uma estratégia urbana que está muito além do poder panóptico, ou institucional (CERTEAU, 1994, p. 175)

Nessa razão, o autor, a partir da observação sobre as apropriações do sistema topográfico feitas pelo pedestre – como ele, de maneira tática, locomove-se ou se encontra no sistema estratégico urbano – são pensadas como operações enunciativas; ou seja, “o ato de caminhar³⁹ está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”. (CERTEAU, 1994, p. 177). Sentidos que, de um lado, fazem da criação da cidade por parte dos arquitetos e engenheiros, como uma produção linguística e gramatical cuja possibilidade de produção é normativa; e de outro, como os habitantes atuam como “tropos da retórica, desvios relativos a uma espécie de ‘sentido liberal’ definido pelo próprio sistema urbanístico” (CERTEAU, 1994, p.180). Isto é, nas normas da cidade, encontramos as próprias possibilidades de se fazer os desvios: “a caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride”, mas também “respeita” (CERTEAU, 1994, p. 179).

Percebemos que a preocupação de Certeau não é estabelecer condicionantes das práticas sociais como sujeitos, mas o contrário: compreender como as práticas cotidianas fazem o homem – o sujeito – só se formar na própria prática que, por sua vez, escapa dos condicionantes sociais nas quais estão sujeitas, ainda que sem fugir delas completamente. Enquanto os passos pela cidade são uma espécie de matéria-prima das táticas cotidianas, mediante as diferentes modalidades de ação que nelas entram em jogo: “Caminhar é ter falta de lugar” (CERTEAU, 1994, p. 183).

A partir desta reflexão proposta por Certeau, propõe-se aqui observar com cuidado os agentes, projetos e espaços culturais que pretendem resgatar uma tradição cultural – como é o caso da FLAPT! com a cultura popular do Boi –; pois, muitas vezes, neles são encontrados um discurso de recuperar experiências cotidianas consideradas perdidas, que ignora, em contrapartida, outras práticas já existentes pelos próprios moradores destes espaços. Reduzem-nas e as

³⁹“As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis assimiláveis e “torneios” ou “figuras de estilo”. Existe uma retórica da caminhada. A arte de “moldar” frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos [...]” (CERTEAU, 1994, p. 179).

salvaguardam como experiências de alguns, ao mesmo tempo em que discursam sobre a cidade e a cultura de todos. Contradição compreensível, já que a natureza política da vida cotidiana é ordenada por disputas de poder, bem como se encontra em crise de referências num mundo globalizado – como já lembrado por Piau e Muriel (2012).

Este último, como bem sabido, criou um modo de vida em que as tradições culturais se relacionam cada vez mais ao consumo de mercadorias e outras culturas. Para entender o impacto da indústria cultural do mundo globalizado, o antropólogo Néstor García Canclini (2005) desenvolve o conceito de *culturas híbridas*; partindo do pressuposto de que não existe uma cultura pura, pois os processos de globalização tendem a intensificar as mesclas interculturais. Surgem a partir da quebra e mistura das coleções que organizavam os sistemas culturais, da *desterritorialização* dos processos simbólicos, expandindo, assim as formas de compreendê-las. (CANCLINI, 2005, p.17).

Trabalharemos melhor este conceito de *desterritorialização* da cultura por outro trabalho de Canclini (1994), que afirmou que a construção da cidadania é efetuada não só por princípios políticos, jurídicos ou sociais; mas também é dada a partir de uma cultura formada por ações e interações cotidianas – como através de apropriações e usos de bens multiculturais conduzidos pelos migrantes, pelo turismo, pelo olhar do estrangeiro e pelas indústrias culturais. Ou seja, o autor nomeia estes movimentos de *transnacionalização* e *desterritorialização* da cultura, por atribuírem e modificarem os símbolos e traços de identificação de grupos (CANCLINI, 1994, p. 100).

Em linhas gerais, ao propor se pensar a FLAPT! como, igualmente, um *museu de cidade* (MENESES, 2003), conceito flexionado pela concepção de museu como *lugar da experiência cotidiana* (OITICICA, 1996), foi aventado tratar esta instituição como um local de maneira mais abrangente e menos física e que presente em uma cidade, é reverberado por questões e problemas urbanos.

Na proporção direta da tentativa de disciplinar o espaço da FLAPT! – a partir das Leis, como o PROMIC e do ensino sobre as culturas indígenas e afro-brasileiras; das discussões sobre cultura no município; das parcerias feitas com outros grupos, projetos e agentes culturais ou de outros seguimentos da sociedade

civil, como as associações de moradores e a universidade; as práticas culturais cotidianas da comunidade como vimos através dos julgamentos sobre o bingo, durante a gestão de Elena, e da Batalha do 5, na atual gestão, ainda parecem estar longe daquelas *desterritorializadas e híbridas* (CANCLINI, 1994; 2005) preconizadas. Ao contrário, ressurgem repleta de fissuras e confrontações nas operações extras e intramuros da vila: mesmo que seus agentes incorporem outras atividades – como o Hip Hop, reduzido na prática da dança, e a capoeira – a partir da escuta das demandas da própria comunidade, eles ainda julgam o que é e o que não é “tradição cultural” a ser ali preservada.

As disputas de poder nos espaços culturais muitas vezes constroem, mas não aniquilam as caminhadas daqueles homens ordinários que, taticamente demarcam suas práticas sociais no espaço e revelam a dimensão politicamente conflituosa da experiência cotidiana (CERTEAU, 1994). É nesse sentido que analisaremos as práticas das batalhas de rimas, como se deram em relação à FLAPT! e à nossa proposta de oficina, a partir dos desvios e outros caminhos sugeridos pelas mesmas. Logo, num jogo de táticas e estratégias revela seu potencial explicativo: para além de uma concepção de arte e cultura popular demarcada pela normatividade, as batalhas nos colocam a pensar, também, nos confrontos e problemas que parecem reinventar os sentidos de uma política pública de cultura, na periferia de uma cidade.

3 A POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA EM LONDRINA, SEGUNDO A SOCIEDADE CIVIL

3.1 CONHECENDO OS JOVENS DA REGIÃO NORTE DE LONDRINA

Os caminhos que planejamos percorrer ao organizar uma pesquisa, nem sempre são os que de fato conseguimos trilhar. Quando comecei como voluntária na FLAPT!, ainda antes de me tornar pesquisadora, estava motivada com a oportunidade de conhecer os Cinco Conjuntos e trabalhar com o público jovem – demanda da própria vila que, no ano de 2016, circunscrevia suas ações junto às crianças e aos adultos.

Elaborei a oficina “Laboratório do Luiz: o Hip Hop e a criação das identidades em Londrina”. A proposta era estudar a História de Londrina e suas identidades, por meio de oficinas teóricas e práticas, a partir da linguagem do Hip Hop, cuja presença foi fortemente percebida por mim, nas minhas andanças, conversas e participações em eventos da região.

Almejava, dentre os objetivos específicos da oficina: refletir sobre a História de Londrina por meio das vivências desses jovens na cidade como seres históricos; produzir mapas, entrevistas, rimas, fotografias, vídeos e artes gráficas típicas do Hip Hop – como *lambe-lambes* e *graffitis* – enquanto documentos históricos que expressassem, situassem e dialogassem as relações com o outro e

com o bairro. Como produto, os resultados produzidos nas oficinas seriam transformados em uma exposição de arte no espaço da FLAPT!.

Antes de chegar ao resultado do trabalho desenvolvido, ou narrar quais objetivos foram alcançados, peço-lhes licença para contar aqui o que, hoje, vejo menos como desacertos e mais como ricas respostas desse projeto.

Pois bem. O primeiro passo para que a oficina se tornasse possível foi a ida ao Colégio Estadual Ubedulha C. Oliveira – presente no Luiz de Sá –, para conhecer e convidar os alunos. Fui até lá algumas vezes – ora sozinha, ora acompanhada do Douglas, diretor da FLAPT!. Em um desses encontros, apliquei um questionário de Conhecimento Prévio⁴⁰ – cujo documento está anexado à pesquisa – a 20 alunos das turmas da 1ª. série do Ensino Médio; nele, continham perguntas abertas que, quando respondidas, deveriam me revelar quem são esses jovens moradores da região onde a FLAPT! atua, quais são seus interesses, o que pensam sobre a disciplina da História e sobre a cultura do Hip Hop, entre outras questões. Além das respostas dos alunos participantes, os resultados deste questionário também compreendem o recorte, os objetivos e as problemáticas desta pesquisa: quais as vantagens de se produzir cultura não pelo Estado, mas pela própria sociedade civil? Qual é essa sociedade em específico, da região norte de Londrina?

A última questão “*Graffiti* é arte? E *pixação*? Por quê?” parece-me servir bem aqui para mergulharmos no universo dos julgamentos morais dessa jovem comunidade e suas considerações sobre arte através dessas manifestações da cultura Hip Hop nas cidades – uma vez que a proposta era trabalhar com tal linguagem artística. Seguem algumas respostas:

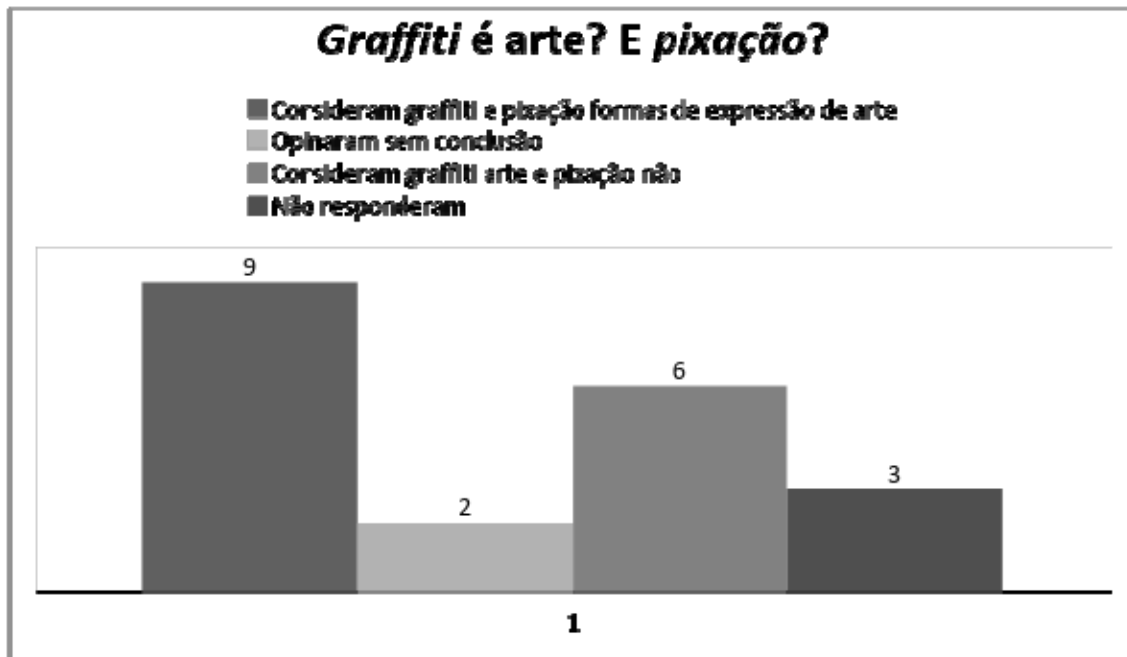
“Graffiti é arte uma forma de explicação. Pixação: pessoas que não tem nada para fazer.” Vitória Karoline Melo, 18 anos; “Graffiti é arte, pois as pessoas querem falar sobre a vida delas ou problemas, etc. Já pixação é vandalismo por ser de gangues.” Wellington Pateis Soares, 16 anos; “Graffiti sim, pixação não. Pois graffiti tem um porque do desenho, pode contar uma história.” Evelyn Isabel da Silva, 16 anos; “Graffiti é autorizado, pixação não.” Maria Fernanda, 15 anos; “Sim, pixação também, só que vai muito do ponto de vista” Elber Machado Alves, 17 anos; “Sim. Depende. Porque tem gente

⁴⁰ É importante mencionar que a escolha de se aplicar um “Questionário de Conhecimento Prévio” foi tomada como outro método da pesquisa o que, por si só, já implica um pressuposto teórico. Para além de um mero coletor de dados, o questionário é entendido como um organizador das reflexões construtoras do conhecimento pretendido (GHEDIN; FRANCO apud RAMOS, 2014, p.17).

que faz qualquer coisa e tem gente que se expressa” Giovana Dalla Pala, 16 anos; “Graffiti é arte e pixação também. Só que apenas de um modo diferente.” Fábio Santana de Brito Jr., 17 anos; “Sim, pois são formas de desenhos diferentes.” Thayene Regina de Oliveira, 17 anos; “Sim, ambos são expressões de sentimentos.” Raissa Holand, 14 anos; “São arte sim, afinal expõem sentimentos, tudo o que você consegue expor seu sentimento é arte”. Brenda Silva, 16 anos. (QUESTIONÁRIO DE CONHECIMENTO PRÉVIO, 2017).

Analisando tais respostas menos no seu caráter qualitativo e mais quantitativo, percebemos – como está explícito no gráfico a seguir – que a maioria destes jovens considera tais linguagens uma possibilidade de se fazer arte. Contudo, as respostas são reflexos do espelho polêmico das distinções entre o *graffiti* e a *pixação* pela sociedade. Para diferenciar as duas expressões e fazer o julgamento do que seria ou não arte, foram usados como instrumentos medidores fatores como a permissão, o vandalismo associado ao crime e a estética do desenho – mais apreciada do que as letras pintadas pelos *pixos*.

Gráfico 1 – Concepções sobre arte, através das expressões do *graffiti* e da *pixação*, segundo os alunos da 1ª. Série E. M. do Colégio Estadual Ubedulha C. Oliveira – Londrina, 2017.



Fonte: a própria autora.

Ao passo que, ao investigar o conhecimento desses jovens sobre a História do bairro e da cidade, descobrimos que a grande maioria as desconhecia – como podemos conferir no gráfico adiante. Logo, os resultados justificaram os conteúdos das oficinas.

Gráfico 2 – Perguntas sobre a História do Luiz de Sá e de Londrina, aos alunos da 1ª. Série EM do Colégio Estadual Ubedulha C. Oliveira – Londrina, 2017.



Fonte: a própria autora.

Com tais dados em mãos e em mente, fizemos a primeira oficina como um teste no dia 26 de agosto de 2017. Esta foi organizada em dois momentos. No primeiro, iniciado por uma roda de conversa, propomos refletir sobre: o que é História, identidade e memória; como podemos descobrir e estudar a História de um lugar através das identidades e memórias individuais e coletivas – usando o livro “O

Retorno de Martin Guerre”⁴¹, de Natalie Davis, como estudo de caso; como e por onde podemos estudar a História de pessoas e de lugares – ainda tomando o livro citado como exemplo, problematizando como a autora fez sua investigação, buscando em diferentes fontes, como diários pessoais e casos processuais julgados pelos tribunais da época, as informações que julgava necessárias.

Propus a reflexão sobre as diferentes fontes utilizadas por Davis (1987) com o intuito de repensar e ampliar as possibilidades de como contar a história de um lugar. Sabendo que a maioria dos alunos não tinha conhecimento sobre a história da cidade ou do bairro, sugerimos – naquele método investigativo de Davis (1987) – tomar o movimento do Hip Hop como fonte, caminho e sorte para estudar Londrina e o Luiz de Sá. O livro de Davis, por se tratar de um estudo da micro História, nos orientava para que, através das memórias, das experiências daqueles jovens e de suas famílias na região norte, pudéssemos construir uma narrativa da cidade, do micro ao macro.

Discutimos sobre a pluralidade de histórias e memórias dos lugares, bem como se é possível checar a veracidade das mesmas. Neste momento, entreguei aos alunos algumas fotografias e entrevistas recolhidas no Museu Histórico de Londrina, que nos dão o entendimento de como e por quem a colonização e a construção da cidade foram feitas. Pensamos sobre os sentidos e as intenções das versões que se sobressaíam nas histórias narradas pelas

⁴¹Em linhas gerais, ao trazer para a esfera da análise historiográfica o caso do camponês Martin Guerre, que em pleno século XVI, após se casar com a jovem Bertrande de Rols e declarado impotente, abandonou a esposa e a aldeia de Artigat, no sul da França. Martin conheceu Arnauld Du Tilh – eloquente, amigo dos vinhos e bordéis – em serviço de armas ou em algumas de suas perambulações. Ao passo que, após algum tempo e trocas de intimidades, acaba tendo o seu lugar ocupado em Artigat por Arnaud, o impostor, que lhe roubara o nome, a esposa e a posição. O desmascaro apenas aconteceu três anos depois do seu “retorno” à cidade, onde foi preso e condenado à morte, confirmada pela re-aparição do verdadeiro Martin Guerre (DAVIS, 1987). Narrativa tanto quanto novelesca, ela mescla ficção e escrita da história de modo que, durante a leitura, são menos frequentes os parênteses analíticos encontrados – do que normalmente são colocados em um livro de História –, e a própria história é mais miúda. Como observado por Revel (1998), a escrita narrativa proposta pela micro-história, convida o leitor a participar da construção de seu objeto, como elaboração de uma interpretação (REVEL, 1998, p. 35). Como os camponeses do século XVI não sabiam escrever, deixaram poucos documentos sobre sua vida privada; a autora encontra os vestígios de sua investigação nos processos verbais de diversas jurisdições criminais da época, os quais a ajudam a tecer suas suposições sobre o mundo que devem ter visto, quais possíveis reações podem ter tido, etc. (DAVIS, 1987, p. 18-19). Sendo assim, traça seu caminho de pesquisa micro historiográfica através da multiplicidade das fontes que podemos recorrer e acessar. Por hipóteses ou fatos, a mesma assume, sem problemas, que, “o que aqui ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída pela atenta escuta das vozes do passado” (DAVIS, 1987, p. 21).

propagandas da Companhia de Terras do Norte do Paraná (CTNP)⁴² no período da colonização de Londrina; e problematizamos nossa iniciativa de criar novos relatos e registros, como objetivo de não negar ou anular aquela versão “oficial” da cidade, mas sim complementá-la, sobrepô-la – afinal, o cruzamento de fontes é imprescindível tanto para justapor e ampliar considerações sobre um objeto de estudo, quanto para validação das mesmas.

Chegamos às reflexões que se tornaram balizas para a parte prática da oficina piloto. Como um museu ou um livro narra histórias de um lugar e/ou de um período histórico? E como o Hip Hop pode contá-las? A escrita nas letras e rimas das músicas, a dança, os desenhos dos *graffitis* foram apontados como caminhos; e sugerimos o uso das fotografias e entrevistas, como forma de auxiliar nos registros do movimento e como fontes de estudo.

Como previsto, as oficinas também foram pensadas como lugares de encontro, troca e fala entre artistas, profissionais ou envolvidos no movimento Hip Hop – convidados por mim e que se interessaram em participar. Busquei tais nomes, dando sempre prioridade em encontrá-los na própria região onde a oficina seria desenvolvida, nos arredores da FLAPT!. Entre eles, estão: o Édio Elias Gonçalves, professor de dança de Hip Hop da vila, e expoente de outros projetos culturais, como o “A rua dança a cidade” financiado pelo PROMIC; o Valdir Almeida da Silva, conhecido por “Sujjim” e pelos grupos de rap “Arquivo ZN” e “Pira Pura”, cantor e coordenador do projeto “Hip Hop sobre rodas” do PROMIC, entre outros; o Ricardo Garcia, ou “Tifum”, grafiteiro e artista visual; o Erik Luan Andreino e o Felipe Vieira, integrantes e organizadores da Batalha do 5; e o Douglas Pinheiro, jornalista e diretor da FLAPT!.

Contudo, outros objetivos foram justapostos àquele primeiro, parte por necessidades da pesquisa, outra por relações e lugares que transitam enquanto cidadã, mulher, indivíduo. Em consequência da possibilidade de uma participação

⁴² Entre 1925 e 1928, a região onde hoje Londrina se inscreve foi ocupada e explorada pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), de capital inglês. Esta adquiriu uma vasta área de terras – entre os rios Tibagi, Ivaí e Paranapanema – e a Companhia Ferroviária São Paulo-Paraná, que ligava Cambará à Ourinhos. Posteriormente, organizou e vendeu tais lotes – por meio de propagandas que divulgavam suas riquezas naturais e possibilidades de exploração agrícola – a brasileiros e estrangeiros que se interessavam povoar e ganhar dinheiro na região. A cidade de Londrina, propriamente dita, foi fundada em 1929 e elevada a município em 1934.(ARIAS NETO, 1998, p. 14-32).

majoritariamente feminina nas oficinas – dentre os 20 questionários aplicados, 13 foram respondidos por garotas –, preocupei-me em acrescentar mulheres àquele quadro dosicineiros – até então exclusivamente masculino. Essa razão muito tem a ver com a minha militância e participação em grupos de debates e cuidados femininos – de mulheres e para mulheres – que faço parte. Foi por meio desses grupos, através da plataforma do *Facebook*, que divulguei o projeto e pedi ajuda. Assim, outros nomes apareceram, e trabalharam comigo nas oficinas: a Kimberly Nobile, fotógrafa; a Hadylle Moreira, professora de artes da rede pública, artista visual e graffiteira; Thaís Arcângelo, professora e artista, conhecida pelo seu trabalho “Astronave de Papel”; e Letícia Koga, artista visual e amiga.

Depois do primeiro debate, dei o lugar de fala aos oficineiros convidados. A participação do Édio e do Valdir neste momento foi de suma importância para adentrarmos os universos particulares dos bairros dos Cinco Conjuntos e do movimento Hip Hop em Londrina, a partir das suas vivências. Tais falas – gravadas e depois transcritas (PORTINELLI, 1997) – compõem os *lambes* das exposições construídas e se tornam fontes significativas da pesquisa. Douglas, por sua vez, além de contar sua experiência como jornalista e problematizar as produções da profissão e as possíveis narrativas e documentos que compõem o estudo da História e da cidade, conduziu uma das partes práticas da oficina que propunha a elaboração e a execução de entrevistas a partir das curiosidades que tínhamos – nós, oficineiros e alunos participantes – sobre o Hip Hop em Londrina, sobre o bairro e a própria cidade.

Através das perguntas “Como eram os Cinco Conjuntos no passado?” e “O que as pessoas faziam para se entreter?”, o Édio Gonçalves, professor de dança e Hip Hop da vila, lembrou como a expressão artística chegou à cidade, ou àquela região específica.

Os Cinco Conjuntos eram conhecidos como “Cinco Capetas” por causa de umas guerras que aconteciam antigamente. [...] Um bairro guerreava com o outro. Por isso os outros tinham pavor de vir pro Cinco, por causa da violência. Mas o baile obrigou a gente se afinar um com o outro, parar de brigar. [...] O baile começou no “Power System”, lá no Violin... E poxa, eu morava aqui no Aquiles, e tinha que ir lá pro Violin. [...] Aí tinha uma gangue que chamava “Falange”, [...] subia todo mundo junto. Depois de uma, duas vezes, não saiu mais guerra. Os bairros tiveram que se respeitarem uns aos outros pra curtir, se não, não tinha baile! [...] Se reunir na rua, pra treinar pro

baile ou pro rap, evitava uma “pá” de coisas... de fazer coisa errada né... [...] A música era consciente. (GONÇALVES, 2017).

Na fala do Édio – e lembrando, observada aqui menos centrada sobre os eventos narrados e mais sobre seus *significados*⁴³ (PORTINELLI, 1997, p. 31) – lança nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária (PORTELLI, 1997, p. 31) desta comunidade específica; que enunciam desvios daquela linguagem normativa imposta pela cidade. De maneira tática, os moradores dos Cinco Conjuntos encontraram no Hip Hop uma alternativa para ocupar a cidade, para circular entre os bairros, para se entreter e produzir cultura – em uma época e espaço onde não se tinha muita oferta e opção – nem mesmo para fugir dos percalços da violência ali sofrida (CERTEAU, 1994).

Na oficina, acrescentei brevemente o que estava estudando sobre os Cinco Conjuntos. Entretanto, a fim de explanar e contextualizar o lugar do nosso objeto de pesquisa, discorrerei sobre a construção dos bairros.

Durante a década de 1950, as classes governantes dirigiram as atividades agrícolas – sendo o cultivo do café o carro chefe – como estímulos à rápida industrialização e o desenvolvimento da cidade de Londrina. Tal medida imediatista resultou em outras consequências, como o acelerado crescimento populacional territorial e a livre concorrência no setor pelos novos agentes imobiliários – viabilizada pela quebra do monopólio urbano da CTNP e do fim da interferência do Estado Novo. Isto posto, a cidade presenciou inúmeros loteamentos sem infraestrutura e uma desestabilização do desenvolvimento econômico perante o aumento da população, transformando Londrina em um canteiro de obras e um palco de conflitos (ARIAS NETO, 1998, p. 81-102).

⁴³ Como, também, atentos aos “descompassos entre a linguagem padrão e o dialeto, que são sempre sinais de um tipo de controle que os expositores têm sobre a sua fala”. (PORTELLI, 1997, p. 30). As gírias percebidas na fala de Édio, bem como veremos na de Valdir Almeida da Silva, podem ser demonstração dos envolvimento mais pessoais destes narradores, “ou da intrusão da memória coletiva; distantes da linguagem padrão quando relacionada a temas mais profundamente conectados à esfera política” (PORTELLI, 1997, p. 30) – como a utilizada por Valdir Grandini (2019).

Neste contexto, a Prefeitura intercedeu na organização do espaço social urbano, ao estabelecer loteamentos e zoneamentos de acordo com as necessidades e usos do mesmo, ato que evidencia as intencionalidades segregacionistas do poder público (ARIAS NETO, 1998, p. 104). Segundo Beidack (2009), a segregação sócio-espacial é um processo presente desde a sua fundação, quando a CNTP delimitou espaços destinados às populações de maior e menor poder aquisitivo. Contudo, intensificou-se entre os anos 1950 e 1960 em meio ao caos urbano, na medida em que a cidade não conseguia atender à grande demanda por habitação, infra-estruturas e serviços. Neste momento nasceram as primeiras favelas e loteamentos periféricos para absorver a população recém-migrada (BEIDACK, 2009, p. 56-57). Deve-se ressaltar que tais mudanças urbanas foram igualmente impulsionadas pelo declínio da importância do café. Provocado pela concorrência externa, geadas, diversificação das atividades produtivas agrícolas e mecanização no campo, contradições internas postas pela reforma agrária e pela extensão da legislação trabalhista rural (ARIAS NETO, 1998, p. 142); resultou-se no êxodo rural e, conseqüentemente, na expansão periférica da cidade (BEIDACK, 2009, p. 65).

Na década de 1960 houve também uma crise habitacional em todo o país. Se, de um lado houve pressão popular para que o Estado promovesse reformas neste setor, de outro, o poder público tomou a habitação como instrumento de manutenção da ordem social vigente. Durante o período da ditadura militar, foram criados o Serviço Financeiro da Habitação (SFH) e o Banco Nacional de Habitação (BNH), programas que facilitaram e promoveram a construção e a aquisição da casa própria. A operação desses órgãos eram Companhias de Habitação, as COHABs (BEIDACK, 2009, p. 100).

Com a criação da COHAB-Londrina, em 1965, os primeiros conjuntos habitacionais às margens da cidade foram, então, edificados e destinados, principalmente, ao desfavelamento. Houve ainda uma proliferação de vazios urbanos entre o centro geográfico e as periferias, resultado das estratégias de valorização da terra pelo poder público que locou os conjuntos distantes da então malha urbana. Essa escolha provocou, assim, uma intensa especulação imobiliária e brechas à violência, à criminalidade, dificuldades de acesso a transportes públicos e deslocamentos, entre outros problemas sociais; mas, por outro lado, acarretou na

construção de outras centralidades – como a Av. Saul Elkind, avenida principal e importante subcentro do município, devido ao grande número de estabelecimentos comerciais e prestadores de serviço para o atendimento da região norte (BEIDACK, 2009, p. 105-109).

Dentre tal conjuntura, o Conjunto Engenheiro Luiz de Sá foi construído em 1980, assim como outros quatro grandes projetos habitacionais – como o Aquiles Stenghel Guimarães mencionado por Édio Gonçalves – denominados popularmente como “Cinco Conjuntos” ou “Cincão”, na primeira gestão do prefeito Antônio Belinati (do Partido Progressista). É importante ressaltar que, como aponta Beidack (2009, p. 166), este período foi também o auge da atuação do BNH em todo o Brasil, e da aprovação e da concretização de contratos firmados anteriormente – para não entregarmos méritos e conquistas aquele específico governo.

Se um dia faltou infraestrutura, políticas públicas, espaços, projetos e ações culturais à região norte de Londrina, esta se tornou estética e lugar bem vindo ao movimento do Hip Hop desde o princípio. Como lembrou Édio, ao citar os bailes e os encontros nas ruas para as práticas do *rap* e da dança, o Hip Hop colaborou com a contenção dos problemas sociais enfrentados – como a violência e a criminalização – e preencheu aqueles vazios urbanos – e, acrescento, culturais – entre o centro geográfico e a periferia norte, construindo outras centralidades e atenções aos que ali estavam.

Se o Édio nos aponta os bailes e os ensaios informais de dança como práticas que nos transportam e nos ajudam a refletir sobre a forma como as pessoas se relacionavam ou ocupavam as ruas e produziam cultura na periferia da região norte, o Valdir Almeida da Silva, por sua vez, recordou o início das batalhas de rimas.

Já tinha uma galera que “colava” na rua. Através do skate. Aí era um momento que “rolava” uma troca de som, de referências, várias ideias [...] e foram aparecendo as rimas. Meio com vergonha [...]. Aí o cara voltava no outro dia, treinava e “bum”! Soltava. Mas aqui foi acontecer mesmo só nos anos 90. (SILVA, 2017)

Por estes ganchos, entregamos aos participantes fotografias da construção dos Cinco Conjuntos – colhidas no MHL – e de apresentações de *break* – do acervo pessoal do Édio. Além de esses materiais servirem para contextualizar as épocas retratadas, a Kimberly discutiu a fotografia como proposta de narrativa e produção de histórias sobre pessoas e lugares, como a possibilidade de registro de algo efêmero como as expressões do movimento do Hip Hop.

O *graffiti* foi a primeira manifestação aventada pelos participantes como passível à preservação através do recurso fotográfico. Kimberly, além de conduzir a oficina, orientando os alunos sobre técnicas fotográficas, também fotografou os participantes, a própria atividade e o espaço da FLAPTI, contribuindo, assim, com a produção dos nossos documentos⁴⁴, e com a confecção dos *lambe-lambes*.



Imagem 2 – “Lambe-lambe da oficina-piloto”. Na foto, Valdir Almeida da Silva à esquerda e Édio Elias Gonçalves à direita; foto Kimberly Nobile, acervo Exposição “Cidade Crônica”, 2017.

⁴⁴ Este trabalho teve a intenção de construir fontes imagéticas – para além da montagem de uma exposição – pois acreditamos que certas narrativas visuais podem, também, ser consideradas como a própria história; recriando o passado por meio de imagens e interpretando-o de diferentes maneiras (BURKE, 2004, p. 197). As imagens sempre têm algo a acrescentar; elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Ao passo que seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos, ou por exemplo, quando se tem pretensão de abordar “o ponto de vista das da de baixo, ou as mudanças na sensibilidade.” (BURKE, 2004, p. 233); coerente com a metodologia da Micro-História aqui aplicada. Em suma, trataremos as imagens como testemunhos dos arranjos sociais e, acima de tudo, das maneiras de vê-los e pensá-los (BURKE, 2004, p. 234).



Imagem 3 – Oficina-piloto com os participantes e alunos do Colégio Ubedulha; foto Kimberly Nobile, 2017.

Durante a segunda prática, os alunos caminharam pelas ruas do entorno da vila para fotografar alguns lugares que representassem seu bairro e sua cultura– a partir do que foi discutido e dos seus próprios julgamentos. Novamente os *graffitis* e pichações das ruas foram escolhidos para compor os ensaios fotográficos, bem como o Centro Cultural Lupércio Lippi, que é todo colorido por eles.





Imagens 4, 5 e 6 – “*Graffitis e pichações no Luiz de Sá*”. Respectivamente, pichação em portão residencial, participante em frente da pichação presente na rua Lino Sachetin (onde a FLAPT! se encontra), muro do Centro Cultural Lupércio Luppi; fotos, Cristiane (participante da oficina-piloto e aluna do Colégio Ubedulha), 2017.

Ao decidirmos tratar as imagens selecionadas acima como testemunhos dos arranjos sociais (BURKE, 2004, p. 234), como lê-las? Segundo Burke (2004) não há receitas, mas cuidados:

[...] elas não dão diretamente acesso aquele mundo social retratado, mas sim visões contemporâneas de quem o interpreta; [...] necessita ser colocadas em contextos – lugar, tempo, artista, quem a encomendou e ou patrocinou; [...] uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais; [...] o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos (BURKE, 2004, pp. 236-237).

Assim sendo, na tentativa de evitar que as fontes, que lhes apresento aqui, sejam manipuladas por mim – restringindo apenas a minha narrativa escrita – tenho o objetivo de trazer uma compreensão visual do que venho discutindo, assim como um convite à reflexão em conjunto. Sabemos claramente os contextos das fotografias: o lugar, o tempo, e o contexto foram delimitados a partir das discussões propostas e ocorridas, durante a oficina-piloto oferecida na FLAPT! naquele sábado a tarde. Logo, por mais que esperássemos que os lugares

escolhidos representassem seu bairro e sua cultura, iriam além da arte urbana; fomos surpreendidos pelas fotografias dos participantes que, apesar do interesse – manifestado pela própria participação na oficina – não tinham vínculo nenhum com tais práticas e, ainda assim, restringiram seus registros a elas. Também seria ingenuidade pensar que toda a conversa discutida naquela tarde, não influenciaria suas escolhas. Com surpresa, o *pixo* em específico foi reconhecido como representação da cultura do bairro – estilo que não é consenso, tampouco era visto como um elemento de valor artístico do Hip Hop pelos próprios oficinairos ou integrantes da FLAPT! que ali participaram.

Ainda que tenhamos concluído essa primeira experiência de forma proveitosa, o número de participantes foi bem menor do que o esperado. Apenas três pessoas – das vinte que responderam os questionários – compareceram à FLAPT! naquele sábado – como pode ser observado na Imagem 3, da página 99 –; o que nos deixou preocupados quanto a qualidade quantitativa dos resultados da pesquisa.

É importante indagar aqui os principais reveses sofridos pela oficina-piloto. Durante nossas conversas, os alunos comentaram sobre a grande maioria de seus colegas estarem trabalhando, devido a dificuldades financeiras; outros citaram sentimentos como vergonha ou medo de serem motivo de chacota pelos demais. Ao passo que, quando organizávamos o espaço da FLAPT! para recebê-los, alguns passaram pela porta da vila e, espichando olhares, perguntavam: “Fulano está aí?”, “Ele disse que viria, vou esperá-lo então!”; como se suas presenças só fossem possíveis pela participação deste grupo de amigos ou, no mínimo, da aprovação dele. Também não deixamos de nos questionar sobre o formato em que tal oficina foi proposta que pode não ter sido tão atrativa a eles.

Quaisquer que sejam as razões – uma combinação de algumas ou de todas as citadas acima – o fato consumado foi o mesmo e velho obstáculo enfrentado pela vila, desde os eventos que ali vivi, até os narrados pela professora Elena: a dificuldade de fazer com que estes moradores se aproximassem de nós, ou ao menos, que entrassem e conhecessem o espaço.

Tais desafios foram somados às minhas inseguranças. Naquela época, nossa oficina era a única ofertada na FLAPT!. Em decorrência do hiato de

mais de um ano sem o financiamento do PROMIC, os demais oficinairos decidiram pausar suas atividades e aguardar a aprovação do próximo edital. Estava preocupada com o orçamento⁴⁵ limitado que tínhamos para dar sequência ao formato até então pensado.

3.2 AS OFICINAS DE *LAMBE-LAMBES* NA BATALHA DO 5

Estudando as possibilidades de otimizar os investimentos, o desenvolvimento e os resultados das oficinas, observei que as batalhas de rimas já aconteciam de forma orgânica e atraíam um público expressivo à vila. Paralelamente, o coletivo que as organizavam estava interessado em integrar e ajudar neste projeto; também viam proveito em se utilizar das oficinas e da minha participação para construir “batalhas de conhecimento” nos eventos, ou seja, batalhas desenvolvidas a partir de eixos temáticos que englobassem críticas e reflexões sobre cidadania, cultura, política, respeito ao próximo e ao espaço público. Assim, encontramos juntos uma bonita alternativa: as oficinas aconteceriam durante as “Batalhas do 5” na FLAPT!.

Lembro-me de quando assisti a primeira batalha. Por volta das dezenove horas, combinei com o Sujjim e com o Felipe Viera, DJ das cerimônias, que abriria naquela terça-feira à noite as portas da FLAPT! e que gostaria de, enfim, participar. Já fazia dois meses que as batalhas ali aconteciam, mas ainda não as tinha visto. Depois de cerca de trinta minutos, aparecem algumas pessoas vestidas com roupas largas e bonés de aba reta. Chegaram cedo para competir, pois as vagas dos duelos são limitadas; os demais foram entrando um pouco depois, convidados pelo som dos *beats* que Felipe anunciava nas caixas de som da vila.

⁴⁵ Em junho de 2017, lancei uma campanha de financiamento coletivo – forma de providenciar fundos, atualmente muito utilizada e com bons resultados às ações, projetos, produtos culturais, bem como tem se mostrado como alternativa às vilas e espaços culturais em Londrina – pela plataforma online *Vakinha*; onde pessoas poderiam dar suas contribuições voluntárias para que o projeto pudesse acontecer. Também nela pontuei que parte do valor arrecadado seria destinada à melhoria do espaço da FLAPT! e das batalhas que ali aconteciam. Contudo, a quantia alcançada foi bem menor do que a esperada, e os materiais para se realizar trabalhos de *graffiti*, por exemplo – as latas de tinta em *spray*, as telas, etc. – são caros. Conversamos – os demais integrantes da FLAPT!, os organizadores das batalhas e eu – e decidimos que este dinheiro seria usado em prol das oficinas.

Desde a primeira troca de versos – que já começava de forma divertida pelos competidores – pude notar o alto grau de intimidade com as palavras, a destreza dos pensamentos e as línguas afiadas nos embates. E concluía: a cultura popular vive de forma espontânea na vila durante as batalhas.

A “Batalha do 5”, evento cultural em formato de “batalha” de rimas⁴⁶ autorais, improvisadas e ritmadas por *beats* de músicas de Hip Hop, surgiu em 2016 pela iniciativa de jovens amigos motivados a construir um espaço de convivência e prática do rap próximo a onde vivem – região norte de Londrina. Mais do que uma nova oferta cultural na região e na cidade, as práticas das batalhas deram lugar à construção de um novo coletivo. As palavras de Erik Andreino – um de seus idealizadores – afirmam que

A Batalha do 5 é um grupo que visa o desenvolvimento sociocultural nas comunidades mais carentes da atenção do Estado. Temos como principal objetivo a abordagem de temas do cotidiano dos jovens da periferia, visando convidá-los para o diálogo crítico em forma de rimas e conversações. Buscamos a aproximação dos menos favorecidos com a cultura do Hip Hop, para que o mesmo olhe a partir de olhos mais otimistas para as dificuldades impostas ao povo pobre e preto. Tendo em vista que o Hip Hop é de suma importância para a comunidade quando utilizado de forma coesa, pois fala a linguagem dos jovens e moradores de áreas mais pobres [...]. (ANDREINO, 2018).

Assim, a “Batalha do 5”

[...] tem como a finalidade a utilização de eventos culturais para que se faça ouvir os jovens das áreas periféricas. Com estes eventos, pode-se fazer valer a voz daqueles que nunca são ouvidos, através das batalhas de rimas, dos saraus, competições de dança, discotecagem [...]. [...] utilizando a linguagem informal – a linguagem da periferia – nossa meta é a junção das experiências de vida com o poder da fala que o Hip Hop e o rap nos traz, para que se crie cada

⁴⁶ Aparece quase concomitante ao nascimento do rap no Bronx (Nova Iorque-EUA) durante os anos 70, e no Brasil, no final da década de 1980, começo dos anos 90. “Rap de orelha”, originalmente chamadas, as batalhas são trocas de rimas, ataques, entre *rappers* que duelam nas rinhas de *freestyle*, de improviso; normalmente acontecem em lugares públicos, como praças, saídas de metrô, terminais urbanos, etc. Cada batalha possui regras específicas, porém algumas permanecem as mesmas, como: há sempre um número limitado de inscritos às vagas para se batalhar; cada duelo contém de 2 a 3 *rounds* (o terceiro acontece em caso de empate), onde quem termina, começa o próximo; normalmente é prezado o respeito à família e ao(à) companheiro(a) dos participantes durante os ataques; ganha o rimador mais votado pelo público. No Brasil, assim como no mundo, tem se consolidado como uma alternativa e importante lugar para prática do Hip Hop, como também locus de visibilidade aos novos talentos da cena do rap (BATALHA do Santa Cruz, 2012).

vez mais o senso crítico, a cidadania, o respeito ao próximo e ao espaço público. (ANDRELINO, 2018).

Os eventos do coletivo começaram ocupando o Lago Norte de Londrina, sem quase nenhuma infraestrutura. Logo após o evento “Conexão” – que ocorreu no começo do ano de 2017 na FLAPT!, com apresentações de Hip Hop, e a pintura dos muros da vila por *graffitis* –, a batalha transferiu suas edições para a mesma, e fez da FLAPT! sua nova casa. Apesar do pouco tempo de existência, a Batalha do 5 já construiu de forma coerente, sólida e independente, um trabalho em rede de parcerias com outros movimentos, espaços culturais e regiões da cidade: a realização de batalhas na ocupação do Flores do Campo, das edições das Batalhas das Minas, organizadas e operadas por mulheres e artistas locais, entre outras. Ao passo que na FLAPT! movimentavam um expressivo público às terças-feiras, tornando, naquele ano, a principal e assídua atividade cultural da vila – e, talvez até mesmo, da região norte da cidade –, logo, nossa justificativa e razão de aplicar as oficinas ali.

Contudo, uma reformulação do projeto foi necessária para que acontecessem as batalhas. Simplificado em oficinas de *lambe-lambes*⁴⁷ – coerente, também, ao orçamento que tínhamos⁴⁸ – a intenção foi criar outro momento e lugar – paralelo, mas em diálogo com as batalhas – de expressão, com foco no registro das experiências com cidade e enquanto indivíduos, feito pelos jovens – sendo alguns, aqueles alunos do colégio Ubedulha, participantes dos eventos e moradores desta região específica. Em outras palavras, nosso objetivo foi produzir um material artístico condizente à linguagem da arte urbana e do Hip Hop – e posteriormente, instrumentalizado como fontes para as análises da pesquisa – para, assim, fazer

⁴⁷ O *lambe-lambe*, técnica ligada ao *graffiti*, é uma vertente da arte de rua que utiliza cartazes como intervenção urbana. Tiveram origem na propaganda popular, como cartazes de muro. Utilizados com propósitos diferentes que vão desde uma simples transmissão de ideias e pensamentos ou divulgação de artes, a protestos elaborados através de imagens e textos. Podem ser confeccionados de diversas maneiras, utilizando-se da computação gráfica, ou pintando com tintas e sprays; e são geralmente colados com “cola de farinha”. Segundo o documentário “Cola de Farinha” os cartazes de *lambe-lambes* começaram a ser difundidos em 1454 por Saint Fleur, sendo seguido por Toulouse-Lautrec que por meio destes retratava e divulgava o submundo de Paris e sua boemia. (LENIN, 2011).

⁴⁸ A princípio, sugerimos construir outros materiais gráficos, como o *graffiti*, através das oficinas. Contudo – e como já discutido, sobre os valores e quantidades das latas de tintas necessárias para que a proposta fosse cumprida, bem como os dos transportes dos mesmos, já que o projeto previa que a exposição fosse, também, itinerante – o projeto no antigo formato tornou-se inviável e não correspondente ao orçamento que tínhamos em mãos.

ouvir, visualmente, “as vozes dos que não são ouvidos” (ANDRELINO, 2018). Ganhamos informações importantes nestes sentidos, mas toda a discussão histórica ficou de fora; por ora, ou para outro momento e pesquisa.

Os resultados obtidos deram-nos recursos materiais suficientes para mantermos a ideia da construção de uma exposição. Tanto o processo quanto o produto compartilham a premissa em comum: tudo na vida cotidiana e urbana pode representar, reverberar questões importantes, e nos ensinar sobre a cidade (MENESES, 2003). Intitulada “Cidade Crônica”, a exposição teve – e tem – o objetivo de reconhecer problemas, sensibilizar outras dimensões não aparentes da vida puramente sensorial; alertar e tornar público os dilemas da cidade e do tempo presente que fazem parte das realidades destes jovens, e as perguntas que eles podem responder. Além da FLAPT!, mais duas mostras da exposição foram apresentadas: na UEL, durante o evento da Semana de História, e no Café com Propósito, um café no centro da cidade – convites para que o trabalho circulasse e fosse divulgado por outros locais, públicos e momentos, ampliando, assim, a experiência.

É importante lembrar neste momento da pesquisa que o trabalho com tais fontes imagéticas tenta fugir de dois perigos, já que se trata de um estudo historiográfico. Do lado da prática, durante a montagem da exposição, tínhamos a consciência de que transformar este material numa quintessência que pode ser perdida, resgatada, seria pura ilusão e fácil de desembarcar em estereótipos que simplificam e mascaram a complexidade, o conflito, as mudanças, a efemeridade do acervo. De outro lado, em relação à análise do mesmo, acreditamos que o uso do recurso visual no trabalho historiográfico está para além do plano da ilustração e, sim, como evidência histórica e sujeita a problematização (BURKE, 2004, p. 11). A partir da ideia de que a imagem comunica proposta por Burke (2004), apresento-lhes aqui algumas delas para análise.



Imagem 7 – “Lambe graffiti” à esquerda, representação de graffiti em folha pelo Crise; Imagem 8 – “Lambe pixo” à direita, folha coletiva assinada por alguns pixadores da região – muito comum em eventos de batalhas. Fonte: acervo “Cidade Crônica”, da própria autora.

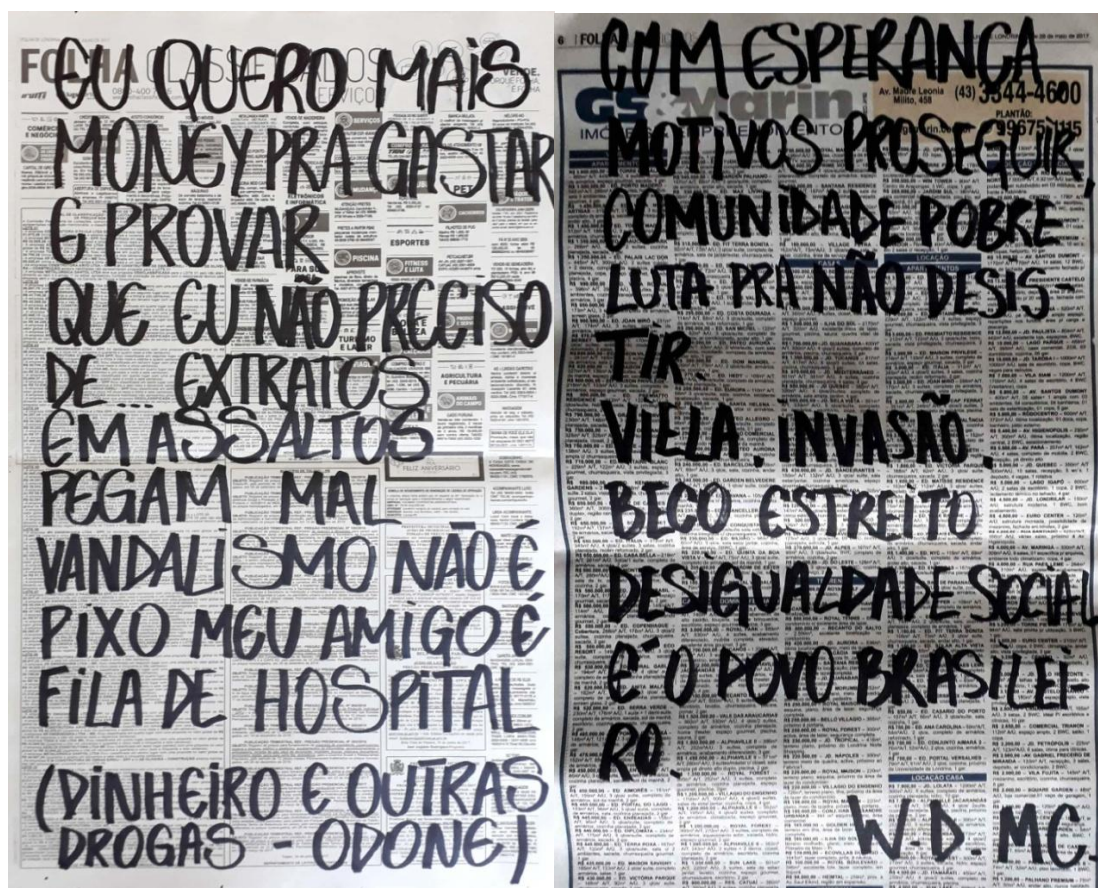


Imagem 9 à direita, Imagem 10 à esquerda; *lambe-lambes* “Letras” com composições de músicas dos *rappers* Odone e WD, respectivamente. Fonte: acervo “Cidade Crônica”, da própria autora.

Como vimos no capítulo anterior, “se a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1994, p. 177), flexiono e me arrisco em propor tal teoria ceriteuniana ao dizer que “a letra está para o Hip Hop”. No mesmo sentido, a letra – presente nas rimas, escrita ou desenhada nos *lambes* – é que dá o tônus para dança, o ritmo para batida, a forma para o desenho; a enunciação, em todas as manifestações citadas, é sempre a mesma: política. Não é à toa que desenhos de *graffiti* e de *pixo* aparecem em uma oficina que envolve papel, tinta e caneta em uma batalha de rimas. Essas práticas culturais caminham juntas, transgressoras à produção linguística, gramatical, normativa, urbanística que, em contrapartida define e permite seus próprios desvios (CERTEAU, 1994, p.180).

As letras contidas nos *lambes* selecionados expressam duas questões fundamentais localizadas, cuja escolha quero discutir nesse momento. A primeira refere-se à discussão polêmica em torno do valor artístico e, logo, cultural das práticas do *graffiti* e do *pixo*. Esteticamente diferentes, as imagens 6 e 7 nos apresentam – visualmente – a oposição das discussões que estas provocam quando vistas nos muros da cidade ou de uma exposição de arte.

Tradicionalmente, no Brasil, o *graffiti* norte-americano possui duas principais vertentes: o grafite-arte e a pichação. Cabe ressaltar, contudo, que essa distinção não é pacífica e possui controvérsias. As pichações seriam as assinaturas (ou tags) quase ilegíveis, inscritas em fachadas de edifícios, muros ou monumentos, [...], podendo acompanhar frases de insulto ou protesto. São consideradas ato de vandalismo pela legislação brasileira. O grafite, por sua vez, possui clara intenção artística, propondo a comunicação com a sociedade através de imagens coloridas e traços complexos. [...] (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 144).

Todavia, a Lei⁴⁹ brasileira não determina quais tipos de sinais gráficos devem ser alvos da autuação policial, nem tampouco reconhecem o *grafitti*⁵⁰ enquanto atividade legal. Ocorre que, mesmo com a autorização, ou até mesmo encomenda, dos proprietários do imóvel, os artistas de rua se vêem reféns de uma política intransigente no combate ao “vandalismo”, bem como da população que julga um – o desenho de letras, o *pixo* – como agressão, e outro – o desenho de personagens ou paisagens – como arte (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 144-145). Contudo, o reconhecimento paulatino do valor artístico, turístico e cultural do *grafiti* – tal como do movimento Hip Hop⁵¹ – tem transformado a postura do mercado e da administração pública⁵² com relação ao incentivo e preservação dessas obras da cultura urbana (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 147).

⁴⁹ “A Lei 9.605/1998, que considerava as práticas do *grafiti* e da pichação como crimes ambientais, foi reiterada e, a primeira, descriminalizada pela Lei Federal 12.408/2011. Contudo, é quase nula a discussão política acerca da proteção da autoria da obra e até mesmo da legitimidade do grafite enquanto bem cultural e agente promotor de apropriação dos espaços públicos pela população, o que gera uma omissão por parte do Poder Público quanto à regularização da arte do grafite. [...]” (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 144).

⁵⁰ “Os primeiros grafites do Brasil surgiram durante o período da ditadura militar, entre o fim da década de 1970 e 1980, na cidade de São Paulo, com forte caráter subversivo. A elevada densidade demográfica e o benefício do anonimato frente à censura favoreceram a propagação dos grafites pela cidade. [...] São Paulo passou a ser referência mundial para a arte de rua, o que movimentou o turismo em regiões como do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, o Buraco da Paulista, e o Beco do Batman, na Vila Madalena, locais conhecidos pelo valor histórico e pela grande variedade de intervenções e murais. No ano de 2013, o vereador Nabil Bonduki propôs um projeto de lei para o reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística de valor cultural com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado. [...] Dessa forma, as manifestações estariam autorizadas [...] em espaços públicos e privados como postes, túneis, muros, paredes cegas, bancas de jornal e tapumes de obras, além de serem protegidos contra possíveis danos causados pela ação pública ou privada. O projeto continua em tramitação.” (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 148-149).

⁵¹ Foi decretada a Lei Nº 7.837, de 09 de Janeiro de 2018 pelo governo do Estado do Rio de Janeiro, que declara a cultura do Hip Hop como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado e toma as seguintes providências: “[...] Art. 3º Fica assegurada a realização de Rodas Culturais no Estado do Rio de Janeiro, cujo objetivo é fomentar a criação das Rodas Culturais para divulgar a cultura Hip Hop, valorizar suas atividades, incentivar seu potencial turístico cultural alternativo, promover capacitações e integração dos seus gestores. [...]§1º As Rodas Culturais, que englobam rodas de rima, de breaking e de grafite e encontros de DJs e beatmakers, entre outras, são encontros comunitários da cultura Hip Hop que acontecem de maneira periódica em espaços públicos, totalmente gratuitos e sem qualquer restrição a circulação das pessoas; §2º As Rodas Culturais estão dispensadas da prévia autorização da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro [...] e do Corpo de Bombeiros Militar [...], desde que não haja montagem de palcos, arquibancadas e camarotes; Art. 4º Caberá às instituições de ensino situadas no Estado do Rio de Janeiro, a partir de discussão em seus fóruns, desenvolver ações de divulgação como oficinas, debates e aulas temáticas sobre a cultura Hip Hop. [...]” (RIO DE JANEIRO, 2018).

⁵² A regulamentação do grafite tem se tornado pauta nas discussões sobre políticas públicas de culturas, em diversas cidades brasileiras. A cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2014, o então prefeito, Eduardo Paes, assinou o decreto GrafiteRio que autoriza a prática do grafite espaços

Se um dos termos mais destacados do momento, no diálogo entre a arte e o Direito, é a liberdade de expressão, o grafite tem espaço central na efetividade dessa garantia constitucional. Foi por meio dos grafites que tivemos voz em diversos momentos da história, a exemplo durante a repressão da ditadura. Com o passar dos anos a prática do grafite foi institucionalizada. Grafiteiros passaram a integrar rol de galerias, a execução dos grafites exige o atendimento a regras administrativas tais como solicitação de alvarás, autorizações formais, exigência de segurança para redução de acidentes de trabalho, captação de recursos por meio de leis de incentivo à cultura, dentre outras iniciativas. Ao lado de tudo isso ainda há espaço para o grafiteiro que decidiu por atuar na clandestinidade. Em outras palavras há o grafite institucional e o grafite informal. A pichação, ainda que considerada como um crime ambiental, também já teve seu lugar reconhecido na arte, a exemplo da sua inclusão em uma das edições da Bienal de São Paulo. O artista Anish Kapoor, por exemplo, ao ter uma de suas obras públicas pichadas na França reconheceu a intervenção como ato integrante da obra, decidindo pela manutenção da pichação (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 152).

Essas considerações são feitas para revelar algumas camadas da complexidade do tema. Como vimos, desde as múltiplas opiniões dos alunos que responderam nosso questionário, a presença das duas vertentes nas fotografias produzidas pelos participantes da oficina-piloto, até as discussões selecionadas sobre os julgamentos do valor artístico das práticas do *graffiti* e da pichação para o mercado e a regulamentação da arte, não se tem uma conclusão única e harmônica, muito menos simplista sobre, pois o trabalho com imagens também imbrica o da recepção das mesmas. A partir da recepção pode-se dizer, por exemplo, sobre a história social das preferências de gostos, dos julgamentos morais e intencionalidades, entre outros, ampliando, assim, a multiplicidade de suas interpretações (BURKE, 2004, p. 229).

[...] Testemunhas das respostas dos espectadores também incluem iconoclastas ou vandalismos de diversos tipos, ações que estimulam a posteridade a refletir sobre as características das imagens [...]. Como o grafite, estes atos de iconoclastos fornecem um rico veio de evidências para a história das respostas às imagens. Depois de erigir

públicos, desde que não considerados patrimônio histórico; em Fortaleza (CE), por sua vez, em 2017, a vereadora Larissa Gaspar elaborou uma proposta de projeto de lei inspirada no PL de Nabil Bonduki, para regulamentar a atividade dos artistas de rua seguindo as mesmas diretrizes do projeto base; em Uberlândia (MG), foi aprovado na Câmara e sancionado pela prefeitura projeto do vereador Felipe Felps, que reconhece o grafite como manifestação artística e cultural; na capital da Bahia, Salvador, a vereadora Ireuda Silva apresentou um projeto de lei que pretende regularizar a atividade, além de criar mecanismos de incentivo à arte (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 149-151).

seu “antimonumento”, em Hamburgo [...], os escultores convidaram o público para responder escrevendo no monumento, esperando expressões escritas de solidariedade, mas na prática suscitaram uma gama muito maior de respostas desde “Fascismo nunca mais” a “Fora estrangeiros” e “Eu amo todas as garotas”. (BURKE, 2004, p. 231).

Por conseguinte, as duas práticas e estéticas expressas nos *lambe-lambes* estão aqui para nos lembrar que “a arte não necessita de unanimidade ou de aprovação majoritária do público. A história da arte é constituída de inúmeros exemplos de rejeição da arte pelo público” (ANDRADE; RIBEIRO; CONRADO, 2018, p. 151-152). E para além dos consentimentos de seus receptores, em ambas, a atenção volta-se mais ao seu caráter crítico aos problemas sociais vividos, e menos na vontade de nos agradar esteticamente.

Esta última vereda imbrica-se na segunda questão aqui percebida: os quatro *lambe-lambes* aqui – práticas do *graffiti*, do *pixo*, das músicas de *rap* e rimas das batalhas – são formas de expressar os problemas da cidade, e como estes jovens artistas têm encontrado respostas e saídas para aqueles. Logo, ao deslocar a matriz da discussão sobre os valores culturais vigentes em tais produtos da cultura popular e urbana, para além das suas diferenciações estéticas e normatizadas conseguimos encontrá-la menos inerentes às “coisas”, e mais nas práticas sociais/culturais ou caminhos enunciados pelos seus habitantes (CERTEAU, 1994) – em outras palavras, nas relações de indivíduos com outros indivíduos (REVEL, 1998).

Assim, tomando os *lambe-lambes* como representação de uma prática cultural, quais são as pistas que as letras nos dão sobre a (so)ci(e)dade? – o micro, exemplos do movimento do Hip Hop, o macro, nas alternâncias de escalas de observação (REVEL, 1998). Como assisti-las através de tais crônicas? Quais são os problemas que estas representam?

3. 3 LOCALIZANDO PROBLEMAS: OS DESAFIOS QUE A BATALHA DO 5 COLOCA À FLAPT! E ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA EM LONDRINA

Ao atuar nos bairros da zona norte de Londrina – como vimos, lugar dos antigos e primeiros conjuntos habitacionais (BEIDACK, 2009) – qualquer instituição ou ação cultural ali instaurada deve lidar, sem dúvidas, com problemas sociais ancestrais desta região específica. Se a segregação sócio-espacial sugerida desde a fundação da cidade – ao dividir os espaços dos bairros, e a população de maior e menor poder aquisitivo – produziu vazios urbanos entre o centro-geográfico e as periferias (BEIDACK, 2009) e conduziu, por muito tempo, os Cinco Conjuntos não somente para longe da malha urbana, como também da cultura praticada na cidade. Durante as análises dos relatórios das Conferências de Cultura e da entrevista com Valdir Grandini, percebemos que as ações e lugares culturais da cidade estavam restritos à “primeira camada da cebola” (GRANDINI, 2019), ou seja, ao centro geográfico. Através da alternância das escalas de observação (REVEL, 1998), se a comunidade periférica da região norte de Londrina, para ultrapassar as dificuldades econômicas, teve que construir outra centralidade – como a ampliação de serviços na e para região (BEIDACK, 2009) –, conseqüentemente tal necessidade atingiu o campo cultural.

Pois bem. Nosso objeto de pesquisa continua sendo a FLAPT!. Contudo, através das oficinas de *lambe-lambes* – nosso instrumento investigativo aplicado –, conseguimos ter certo conhecimento de uma parcela da população com quem a FLAPT! trabalha; o diálogo e parceria feita com a Batalha do 5 proporcionou ampliar a discussão das políticas públicas culturais da cidade, ainda que limitando-a neste local específico. Assim, a Batalha tornou nosso lugar-comum que situa a experiência da pesquisa, a FLAPT! e a política cultural de Londrina – naquele vaivém da Micro História. Para levantarmos algumas considerações finais, permanecemos na Batalha.

A Batalha concentra e reflete, representa, os dilemas desta população que ainda se encontra em situação de vulnerabilidade: a segurança, o desemprego, problemas sociais e familiares, envolvimento com drogas e crimes são alguns deles.

O primeiro problema localizado – na fala do Édio Gonçalves (2017) sobre os bailes – é o da violência. Sabe-se que um espaço público é constantemente quebrado pelos fenômenos da privatização da segurança, da

reclusão de alguns grupos sociais em redutos fortificados e privados – os muros –, da limitação do espaço físico como local de encontro e sociabilidade. O medo e a violência tornaram-se fatores fundamentais na estruturação de novos padrões de segregação urbana que geram novas formas de discriminação (GAUTIER, 2003, p. 65). A sensação de caos produz ódio e, muito comum, a associação de jovens marginais à criminalidade (GAUTIER, 2003, p. 69). Não obstante,

É necessário distinguir populações gerais de grupos concretos de afiliação violenta, como separar algumas práticas sociais de culturais: não se pode confundir o rap ou o funk com atividades delituosas de quadrilhas. Um dos objetivos dos indicadores culturais para a relação violência-cultura é precisamente poder construir categorizações que ajudem a esclarecer o mundo caótico da violência. As políticas públicas e a correlação que estabelecemos entre cultura e violência devem-se desprender de pesquisas claras, não de generalizações intuitivas (GAUTIER, 2003, p. 69).

Segundo a pesquisa de Ana María Ochoa Gautier (2003) que entrevistou moradores de regiões de conflito armado intenso, interessada em saber os significados de cultura e de arte para os mesmos, encontrou nas respostas definições muito mais amplas: “não há apenas uma demanda material ou de identidade, mas também de transcendência na vida, da possibilidade de retornar a imaginação para um sentido pela vida onde os resquícios da criatividade foram reduzidos ao macabro” (GAUTIER, 2003, p. 74). A autora encontra na instrumentalização da cultura nestes locais, a saída para tais adversidades. Torna-se ainda mais necessário a construção de espaços de participação nos lugares onde só existe exclusão, à medida que a cultura e a arte devem ser tomadas como campos de reconciliação, que cumpram importante refúgio da violência e antídoto para o medo. Desse modo, a cultura ampara e reelabora o âmbito do duelo (GAUTIER, 2003, p. 75-76).

Conseguimos observar o aventado por Gautier (2003) quando Édio Gonçalves (2017) relata que, através dos bailes, acordos entre grupos criminosos tiveram que ser feitos para que aqueles ocorressem, ao passo que na fala de Valdir Silva (2017), encontramos no *rap* e nas batalhas de rimas, a transformação da violência das ruas à “agressão” das rimas. Acrescento a conclusão de Erik Andreino, que afirma que

O Hip Hop em si já é indispensável nas regiões menos favorecidas, inclusive é o berço do movimento e onde mais se consome o mesmo. O valor da Batalha para a cidade tem como contexto cultural e histórico, tendo em vista o desenvolvimento, a globalização e a busca do saber que os jovens de periferia buscam hoje em dia. [...] estão buscando uma vida melhor, longe das drogas e do tráfico, e a Batalha entra como um catalisador de sentimentos que, muitas vezes, se não direcionados a coisas produtivas (arte, cultura) acabam se tornando o mal que há na sociedade e que o Estado tenta abater sistematicamente. Existem histórias que não foram contadas pois não havia quem as escutasse. Pessoas que poderiam estar presentes e não estão, graças a uma política que pouco funciona. E é isto que acreditamos ser possível influenciar a partir dos eventos. Mostrar o valor que há na periferia, principalmente, para a própria periferia, que muitas vezes não sabe ao certo que tem. E a partir daí, trabalhar para que seja cada vez mais ouvida e, também, para que ela fale cada vez mais. (ANDRELINO, 2018).

Do mesmo modo que, ao tentar escrever um projeto a ser contemplado pelos recursos financeiros do PROMIC, Erik explicita – mais uma vez – os objetivos e benefícios das batalhas à sociedade civil, logo, à cidade; e reconhece de maneira positiva nossa experiência vivida de forma coletiva e recíproca, promovida pelas oficinas.

[...] Propõe-se que com o benefício do Município, a gama de opções do evento se torna mais palpável e apreciável [...]. Atrações locais, livros, folhetos, folhas assinadas por grafiteiros como no projeto “*lambe-lambes*” realizado na FLAPT! em parceria com a Batalha do 5, são opções para introduzir mais e mais interesse e curiosidade nos espectadores quanto à nossa metodologia. [...] Incentivo e estrutura para que rimadores, dançarinos e DJ’s possam começar sua curiosidade pela carreira artística a partir destes eventos, demonstrando como exemplo a própria Batalha do 5, [...] que a cultura e sua produção é tão importante quanto um trabalho socialmente visto como normal (ANDRELINO, 2018).

A Batalha para ele é: possibilidade e caminho de estudo e de trabalho, afastamento de problemas sociais – o crime, novamente citado, bem como o envolvimento com drogas –, lugar e momento de lazer, fruição, reflexão e evasão de sentimentos – sejam estes manifestados pelas rimas trocadas, ou pelos desenhos de *graffiti* e de *pixo*, como encontramos expressos nos *lambe-lambes* – e, por fim, afirma o movimento Hip Hop como cultura, e solicita sua valorização como tal à própria periferia, já que aquele é produção e fruto desta.

Aumentando nossa objetiva à cidade, a Batalha do 5 – por meio dos sujeitos que nela participam – propõe a descentralização das atividades culturais do município ao apontar para o norte e para a periferia, uma oferta de ação cultural; como sugere uma contrapartida social – todos encaminhamentos previstos pelas políticas públicas culturais de Londrina – aos participantes e à cidade: o Hip Hop pode ser uma importante ferramenta para pensar e agir no social.

Todavia, se os moradores dos Cinco Conjuntos e participantes das batalhas de rimas mostraram caminhos e soluções aos problemas sociais, em contrapartida criaram outros. Ao intervirem na FLAPT!, como observamos durante os encontros das nossas oficinas, mudaram o público que frequentava a vila e mesmo seu espaço físico. Apresentarei imagens para introduzir nossa última discussão.



Imagem 11 – Oficina de *lambe-lambes*, 2017. Fonte: a própria autora.



À esquerda, Imagem 12 – Oficina de *lambe-lambes*; à direita, Imagem 13 – *Graffiti* sendo produzido durante a Batalha do 5, 2017. Fonte: a própria autora.

Se compararmos estas últimas imagens com a Imagem 3 (página 99), referente à oficina piloto, percebemos com facilidade a mudança da estética do prédio da vila para o contentamento de uns e desaprovação de outros. As letras que extrapolaram as rimas e pararam nos nossos papéis, tornando-se *lambe-lambes*, também os excederam e pintaram os muros, as janelas e as portas da vila.

Segundo Douglas Pinheiro – atual presidente da FLAPT! – as batalhas começaram a tomar uma proporção muito grande quanto ao número do público frequentador, que não correspondia ao dos agentes da vila, para que as acompanhassem. Por mais que fossem passadas algumas diretrizes de como as batalhas deveriam funcionar e respeitar o espaço da vila – como a proibição da venda de álcool aos menores de idade, o que é muito legítimo –, os organizadores da Batalha do 5 muitas vezes não conseguiram atendê-las. De outro lado, da própria comunidade, havia reclamações de vizinhos sobre o barulho e dos representantes da Associação de Moradores que estavam descontentes com a estética do prédio cedido pelos mesmos – em conjunto do CRAS Norte. Lembro-me que, na época, também circulavam rumores sobre outros destinos almejados por esta associação

que alegava que, como a FLAPT! não estava “ativa”, no sentido de ofertar suas atividades formativas, poderia, então, abrigar nesse mesmo espaço da vila, materiais de grupos esportivos que treinavam na região.

Como percebido, não se tem uma conclusão harmônica sobre as razões cujas práticas das batalhas de rimas foram convidadas a serem exercidas fora do espaço da FLAPT!. Contudo, não nos impede de levantar algumas considerações sobre tal rompimento. É curioso pensar sobre quando os agentes da vila precisavam de uma justificativa à ocupação do espaço cedido – em 2017, mesma época em que as atividades da vila estavam temporariamente suspensas – a Batalha do 5 nos serviam. É curioso perguntar-se o porquê, se entre as propostas da vila está o trabalho com a cultura popular brasileira, sobretudo negra, as batalhas não possam ser nela inserida. É curioso pensar sobre, se um dos ancestrais problemas da FLAPT! foi, e continua sendo, a aproximação com a comunidade e fazer com que a mesma participe de forma mais ativa, novamente, as batalhas não foram vistas como solução ou alternativa.

Tais razões retomam algumas discussões feitas aqui. Percebemos que é recorrente que os projetos culturais que almejam resgatar uma tradição cultural, considerada perdida, ignorem em contrapartida, outras práticas já existentes. Se a cultura foi vista como híbrida e desterritorializada (CANCLINI, 2005), seus agentes e sujeitos ainda caminham por terem “falta de lugar” (CERTEAU, 1994). Reajustando e diminuindo o visor (REVEL, 1998) à nossa experiência das oficinas, observamos que estes sujeitos – jovens produtores culturais da região norte de Londrina –, por meio de traduções culturais, transportam, rearticulam e aproximam o Hip Hop às suas realidades e contextos e traduzem à sua língua, suas denúncias, seus julgamentos morais, suas consciências históricas, enquanto homens de seu tempo e de maneira plural. Como um campo de tensão – de “batalha”, literalmente – entre as normas vigentes, como as políticas culturais do município, de exclusão geográfica e de oportunidades na periferia da cidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como colocar um ponto final nas reflexões e sensações que esta pesquisa me provocou? Escrevo aqui as considerações finais deste trabalho lhes contando algumas dificuldades que me deparei ao fazer a mesma, entrelaçando às perguntas e observações que propus ao longo dos capítulos.

Ao longo da dissertação, foi aqui proposta uma narrativa enredada às teorias e discussões históricas escolhidas para as análises das fontes trabalhadas. Para além do que os formuladores, agentes culturais e a própria sociedade civil – recortada pela comunidade da região norte –, pensam e instrumentalizam a política pública de Londrina; preocupei-me em expressar e esclarecer, desde o início, que este trabalho é fruto de um vívido envolvimento do pesquisador com o seu objeto.

Contudo, como se trata de um trabalho historiográfico, minha relação construída de forma participativa fez com que refletisse demasiado sobre a importância do distanciamento durante o estudo, até mesmo se realmente seria possível. O conceito de *estranhamento* aventado por Ginzburg (2001) parece-me pertinente neste momento de considerações. Segundo o autor, “o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade” (GINZBURG, 2001, p. 41). No prefácio desta obra, o historiador italiano comenta que a mesma é resultado de sua experiência docente em Los Angeles que, ao estar em contato com alunos cultural e etnicamente diferente entre si, e de formação acadêmica díspar à sua, fizeram com que o próprio ponderasse sobre suas condições enquanto judeu nascido e crescido num país católico, quanto como pesquisador (GINZBURG, 2001, p. 11-13). A sensação de que “todos nos sentimos estrangeiros em relação a alguma coisa e alguém” (GINZBURG, 2001, p. 11) provocada ao morar no estrangeiro, fez com que o estudioso sugerisse à História pensar sobre a fecundidade intelectual dessa condição.

A meu ver, quanto mais difícil for este exercício, mais forte é o sinal da sua necessidade. Mas como construir esse distanciamento quando continuamos

morando no mesmo lugar e trocamos conversas e cafés com as nossas fontes? Com o propósito de vencer tal adversidade, comecei o primeiro capítulo lhes contando a metodologia de pesquisa utilizada, a micro história. Esta se tornou necessária ao redimensionar – dentro da alternância das escalas e dos múltiplos contextos – a discussão à ONG e Vila Cultural FLAPT!, como ponto de partida para se pensar o processo histórico da concepção das vilas culturais na cidade de Londrina e, ampliando, para o entendimento do funcionamento de uma política pública de cultura (REVEL, 1998). Nossa mudança de objetiva proposta fez com que repensássemos, também, a própria história “oficial” e a cultura da/na cidade, voltada aos grandes nomes, lugares, museus, patrimônios e instituições culturais de Londrina. A partir da sua qualidade empírica e da variedade de portas – janelas, possibilidades – que ela faz abrir à pesquisa (PESAVENTO, 2004), também se teve a intenção de mudar os lugares e documentos que normalmente procuramos quando pensamos na história do município – é repensar aquele próprio fazer da história (BLOCH, 2001) –: uma pequena Vila Cultural no meio da periferia pode ser, como é, um local fecundo ao aprendizado histórico.

Foi no tocante da abordagem empírica, da análise microanalítica (PESAVENTO, 2004), como no método particular que se faz a História (BLOCH, 2001) que procuramos o *estranhamento* (GINZBURG, 2001). O recorte realizado pelo historiador no tema, transformado em objeto pela pergunta formulada, a ampliação das possibilidades de interpretação a partir dos contextos, a intensificação dos cruzamentos possíveis, intra e extra-texto, a serem feitos naquele recorte determinado, foram um dos instrumentos emprestados da análise microanalítica – mas não apenas, da própria História.

No cruzamento das fontes, dos nomes ou fios nas séries documentais estudadas, reconheci a preocupação de observar tal política cultural por meio das relações com outros indivíduos e na multiplicidade dos espaços e dos tempos em que ela fora formulada (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998); sugeri pensar a política pública de cultura em Londrina não como sujeito, mas sim se atentar aos atores nela envolvidos. Nessa direção, o vaivém proposto pela metodologia da micro história, levou-nos a outro tempo, contemporâneo ao da própria investigação do estudo. O caminho escolhido foi percorrido ao lado de fontes vivas, pessoas que

acompanhei durante o fazer da pesquisa. Sendo assim, outros instrumentais da História foram trazidos à investigação. A História do Presente fora utilizada como justificativa tanto da possibilidade de dar outra condição histórica aos acontecimentos estudados, a partir da relação criada entre eu e meu campo de investigação (CHAUVEAU; TÉTART, 1999); quanto minha aproximação no tempo e no espaço com o meu objeto (RIOUX, 1999). Ao passo que a História Oral (MEIHY, 2000; PORTELLI, 1997) fora proposta para se analisar as entrevistas como fontes da mesma.

Não desconectar o tempo presente do passado – mesmo que este último seja “recente”, ou visto que historiograficamente são indissociáveis, já que o historiador analisa sempre a partir do presente o seu objeto – a preciosa e necessária distância (GINZBURG, 2001) neste trabalho que entrelaça passado e presente, micro e macro, envolvimento e estranhamento, talvez tenha sido pequena, mas não insignificante. Estar próximo demais ao meu objeto pode ter provocado, em contrapartida, alguns pontos cegos no meu campo de visão. Contudo, como atingir os objetivos propostos por esta pesquisa se não tivesse me envolvido? Como conhecer os lugares, as práticas e os agentes culturais que estão “vivos”, se não pessoalmente? E como se trata aqui de um trabalho historiográfico, o próprio método e os instrumentais da História produzem o distanciamento perante o objeto de estudo. Meu posicionamento enquanto pesquisadora e historiadora nunca deixou de estar comigo ao tentar desnaturalizar a realidade, mesmo que esta seja a mesma em que vivo. Estrangeira em meu próprio território, não foi uma tarefa tão difícil, se lembrarmos que a minha presença era recente na vila e que não tinha nenhuma experiência prévia com as batalhas de rimas. Os dois eram estranhos à mim. Se a realidade não é fato consumado, mas sim processo e construção (GINZBURG, 2001), o trabalho com essas tipologias de fontes trouxe um grande desafio e ousadia para mim, como acredito que para a História, visto que não encontrei nenhuma metodologia específica que nos cabia, mas tive que flexioná-las, encaixá-las ao meu objeto. Proponho neste trabalho reflexão.

Sobre as questões levantadas, refletimos a partir da consideração de que são nas atividades institucionais e políticas que nos colocam no interior dos conflitos e contradições sociais e culturais (BITTAR; LASSANCE, 1992, p. 196). Logo, se percebeu nos relatórios, nas relações entre a cidade e cultura redigidas

pelos agentes culturais, uma perpetuação de certa noção elitista de cultura associada à arte, como mostrou Chauí (1995, p. 81); bem como na entrevista com Valdir Grandini (2019), que conclui o mesmo, devido ao próprio perfil dos agentes culturais da cidade – ligados à universidade e de boa situação econômica. Contudo, ao constatar que a linguagem artística, em sua diversidade de possibilidade, não estava presente em todas as regiões do município, a ideia de uma gestão que fizesse com que a cultura circulasse por essas diferentes áreas incluiria aceitar a pluralidade cultural já existente ou levar tais linguagens nos espaços julgados como ausentes? Se a partir das demandas dos grupos culturais que já atuavam nos espaços periféricos, fizeram com que estes fossem igualmente incorporados como vilas culturais na cidade, pode-se observar, de alguma forma, a cultura circulando sim “de lá pra cá, daqui pra lá” (GRANDINI, 2019).

Entretanto, as narrativas de Grandini (2019) sobre as fontes aqui estudadas – o PROMIC, a concepção das Vilas Culturais – foi considerada como variável e parcial, pois é resultado do relacionamento entrevistador e entrevistado, construído por questões previamente pensadas e negociações com a memória. Assim, consideramos que as entrevistas nos contam menos sobre *eventos* do que sobre *significados* (PORTELLI, 1997). A partir do que Grandini nos relata sobre o que acreditava fazer e o que lembra ter ocorrido durante as discussões sobre a construção das Vilas Culturais na cidade, temos acesso aos seus significados – sobre a política, sobre a cultura, sobre o período histórico – e, conseqüentemente, lançam luz ao objeto aqui estudado. Uma das questões aqui encontrada foi o lugar do próprio Grandini, que possibilitou que a FLAPT! e outras vilas culturais pudessem ser concebida como vilas na região norte da cidade – ao assumir que o PROMIC já previa a construção das vilas por meio dos “Programas Estratégicos”, ao nos contar da relação de trabalho e da escuta das demandas da professora Elena, ao facilitar que as mesmas fossem geridas por qualquer agente cultural, comunidade e região. A FLAPT! não só estava prevista no decreto da Lei como, também, foi referência para a concepção das vilas culturais em Londrina.

No segundo capítulo, refletimos sobre: quais são as vantagens de se “terceirizar” a cultura pelas mãos da sociedade civil, por intermédio de uma entidade mantenedora – a FLAPT! – do que pelo Estado? E quais desafios e dificuldades encontrados? A fim de buscar respondê-las, pensamos na relação de parcerias

feitas pela FLAPT! – desde quando a mesma era Gibiteca – e encontramos outros nomes ou fios (GINZBURG, 1989; REVEL, 1998) tecidos pela proposta da política cultural do período: através de um trabalho que envolvia pessoas do meio político, agentes culturais, estudantes universitários, e a comunidade, entendemos a FLAPT! como reflexo das pessoas e ideias que nela transitaram, tal como imagem da cidade e sua política cultural.

As relações com o macro e com os diferentes contextos sociais e políticos (REVEL, 1998), puderam ser feitas a partir da própria gestão de Elena – enquanto professora acadêmica e agente/sujeito cultural – e das parcerias estabelecidas – com o PROMIC, com as associações de moradores e representantes da comunidade da região norte de Londrina. Dessa forma, colocamos a FLAPT! num campo de disputas e negociações entre Estado, ações e instituições culturais e sociedade civil.

Questionamos sobre como a FLAPT! acolhe as demandas da sua comunidade – logo, da cidade –, sobre quem seria essa comunidade; bem como sobre quais são as tradições culturais preservadas pela vila, residente em uma jovem cidade num mundo globalizado, como é Londrina. Em linhas gerais, se a FLAPT!, atenta às necessidades da região específica da qual faz parte, tanto quanto responde e interfere nas políticas públicas de cultura do município; acrescentamos à FLAPT! a qualidade de ser igualmente um *museu de cidade* (MENESES, 2003), conceito flexionado pela concepção de museu como *lugar da experiência cotidiana* (OITICICA, 1996), a fim de sugerir esta instituição como um local de maneira mais abrangente e menos física e que, presente em uma cidade, é reverberado por questões e problemas urbanos.

Sobre a tradição cultural preservada pela vila, a partir da reflexão proposta por Certeau (1994), observamos que os agentes, projetos e lugares culturais que pretendem resgatar uma tradição cultural – como é o caso da FLAPT! com a cultura popular do Boi –; muitas vezes, neles são encontrados um discurso de recuperar experiências cotidianas consideradas perdidas, que ignora, em contrapartida, outras práticas já existentes pelos próprios moradores destes espaços. Reduzem-nas e as salvagam como experiências de alguns, ao mesmo tempo em que discursam sobre a cidade e a cultura de todos. Com tal discussão em

mente, problematizamos as tentativas de disciplinar o espaço da FLAPT! pelos agentes/sujeitos culturais que nela atuaram. Os trabalhos com as Leis, como o PROMIC, e com o ensino sobre as culturas indígenas e afrobrasileiras, as discussões sobre cultura no município, as parcerias feitas com outros grupos, como as associações de moradores e a universidade; tudo foi justaposto às práticas culturais cotidianas da comunidade – como vimos pelo exemplo dos julgamentos sobre o bingo, durante a gestão de Elena e da Batalha do 5, na atual gestão. Na comunidade as práticas ainda parecem estar longe daquelas *desterritorializadas* e *híbridas* (CANCLINI, 1994; 2005), como tínhamos preconizado. Ao contrário, ressurgem repletas de fissuras e confrontações, e seus agentes ainda julgam o que é e o que não é “tradição cultural” a ser ali preservada.

Outro conflito localizado foi na trajetória da ocupação da FLAPT! nas Associações de Moradores e espaços públicos cedidos. Vimos que um prédio público ocioso gera, em contrapartida, interesse de grupos e pessoas. Quando a vila começou a ser frequentada por um público em quantidade expressiva, durante as batalhas de rimas, seu espaço volta a ser atraente aos olhos dos próprios representantes da Associação de Moradores, que o haviam fechado. Enquanto a inadequação do PROMIC em relação às vilas que ocupam lugares públicos da cidade, trava e atrasa a liberação de recurso às mesmas. Assim, foi sugerido a necessidade de, talvez, revisar tal Lei vigente.

No terceiro e último capítulo, o objetivo foi lhes apresentar a comunidade onde a FLAPT! trabalha e representa; além de responder às perguntas sobre quais são as vantagens de se produzir cultura pelas mãos da sociedade civil ao invés do Estado, e quais são os desafios ainda encontrados. Estas foram norteadas a partir da nossa experiência com as oficinas, em parceria com a Batalha do 5.

Os instrumentos metodológicos aplicados, para conhecer a comunidade na qual iríamos trabalhar, foram: o Questionário de Conhecimento Prévio entregue às turmas da 1ª. série do Ensino Médio do Colégio Ubedulha; e as oficinas de *lambe-lambes*. Ao passo que, também tratamos as imagens fotográficas – das oficinas, das batalhas e dos *lambes* produzidos – como fontes históricas (BURKE, 2004); e utilizamos os instrumentais da História Oral para as análises das entrevistas feitas durante a primeira oficina.

Durante as oficinas nas batalhas de rimas, não utilizamos gravadores para registrar as conversas com os participantes. Pela necessidade da informalidade do evento as relações construídas foram outras. Se, por um lado, prejudicial à pesquisa, não as tenho documentadas, por outro, foram a partir desse posicionamento que me aproximei de maneira mais íntima destas pessoas, o que me permitiu observar sutilezas e detalhes da experiência neste contato que fogem da gravação das máquinas. Como lembrou Piau e Muriel (2012) nem tudo é para ser instrumentalizado, da mesma forma que as pessoas são meros objetos de pesquisa e, sim, seres com as quais interagimos (PIAU; MURIEL, 2012, p. 77). Mesmo correndo riscos, optei por restringir os documentos às produções dos *lambes* e das fotografias quando estive nas batalhas.

No entanto, a oficina piloto registrou as falas de Édio Gonçalves e Valdir Silva que nos possibilitaram outras considerações. Quando narraram sobre os antigos bailes e encontros nas ruas para as práticas do *rap* e da dança nos Cinco Conjuntos, foi possível perceber os desvios da linguagem normativa imposta pela cidade: de maneira tática, estes moradores encontraram no Hip Hop alternativas e caminhos para ocuparem a cidade, para circularem entre os bairros, para se entreterem e produzir cultura – em uma época e espaço onde não se tinha muita oferta e opção. As atividades também foram usadas para fugir dos percalços da violência ali sofrida (CERTEAU, 1994), e preenchiem vazios urbanos e culturais entre o centro geográfico e a periferia norte, construindo outras centralidades e atenções aos que se ocupavam da cultura na cidade (BEIDACK, 2009).

Nas análises imagéticas – as fotografias produzidas pela oficina piloto, da Batalha do 5 e dos *lambe-lambes* – localizamos e reconhecemos as expressões do *graffiti* e do *pixo* como representação da cultura produzida por esta comunidade específica. As práticas das batalhas de rimas foram consideradas uma forma de manifestação da cultura popular.

Flexionei a teoria certeuniana ao dizer que “se a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1994, p. 177), “a letra está para o Hip Hop”, pois percebi que a letra – dita nas rimas, escrita ou desenhada nos *lambes* – que dá o tônus para dança, o ritmo para batida, a forma para o desenho. Sua enunciação é política. Ao passo que as práticas

culturais do *graffiti*, do *pixo* e das batalhas de rimas, ao caminharem juntas, são transgressoras à produção linguística, normativa, urbanística que, em contrapartida, define e permite seus próprios desvios (CERTEAU, 1994, p.180).

Contudo, tratamos de práticas polêmicas. Esteticamente diferentes, elas provocam oposição nas discussões quando vistas nos muros da cidade ou de uma exposição de arte, ou no barulho causado quando as rimas são trocadas. Se, de um lado, vimos como necessárias a construção de espaços de participação nos lugares onde só existe exclusão, à medida que a cultura e a arte devem ser tomadas como campos de reconciliação, que cumpram importante refúgio da violência (GAUTIER, 2003) – como percebido no relato de Édio Gonçalves (2017), quando diz que, através dos bailes, acordos entre grupos criminosos tiveram que ser feitos para que aqueles ocorressem; ou quando Valdir Silva (2017) comenta que o *rap* e as batalhas de rimas transformaram a violência das ruas em “agressão” das rimas; ou quando Erik Andreino (2018) conclui que as práticas das batalhas podem ser vistas como momentos de lazer, sociabilidade e/ou possibilidade de trabalho; mostraram-nos que elas ainda causam desconforto quando praticadas. Os moradores dos Cinco Conjuntos e participantes das batalhas de rimas mostraram caminhos e soluções aos problemas sociais, mas, num movimento oposto, eles criaram outros. Ao intervirem na FLAPT!, a disputa se manifestou no público frequentador e no físico, do espaço, e se tornou insuportável.

Em suma, as disputas de poder nos espaços culturais muitas vezes constroem, mas não aniquilam as caminhadas daqueles homens ordinários que, taticamente demarcam suas práticas sociais no espaço e revelam a dimensão politicamente conflituosa da experiência cotidiana (CERTEAU, 1994). Nesse sentido, sugeriu-se analisar tais práticas a partir das suas relações com a FLAPT! e com as nossas oficinas, por nelas revelarem um potencial explicativo: para além de uma concepção de arte e cultura popular demarcada pela normatividade, as batalhas nos colocam a pensar, também, nos confrontos e problemas que parecem reinventar os sentidos de uma política pública de cultura na periferia de uma cidade.

Por fim, aumentando nossa objetiva em direção à cidade, a Batalha do 5, por meio dos sujeitos que nela participam, propôs a descentralização das atividades culturais do município ao indicar uma oferta de ação cultural para o norte

e para a periferia. A atividade também proporcionou uma contrapartida social – um dos objetivos principais das políticas públicas culturais de Londrina – aos participantes e à cidade: o Hip Hop pode ser uma importante ferramenta para pensar e agir no social.

O caráter inconcluso dos processos que aventei analisar – o funcionamento da política pública cultural da cidade de Londrina, da ONG e Vila Cultural FLAPT! e da Batalha do 5 – também dificulta o ato de efetuar considerações mais definitivas. Meu ponto cego. Contudo, ainda não deixa de ser nossa poesia, pois compreendemos aqui a cultura, assim como a cidade, não como produtos acabados, mas como objetos a serem estudados em constante movimento. Apesar de pressupor que existem, sim, inúmeras vantagens desta forma de produzir cultura pelas mãos da sociedade civil e por meio de uma entidade mantenedora – como a FLAPT! –, a Batalha do 5 nos sugere repensá-la como uma grande batalha – literalmente – de campos de forças, ausências e confrontos culturais.

FONTES

ANDREI, E. FLAPT!. [Entrevista concedida a] Douglas Pinheiro. **Trabalho de Conclusão de Curso**, Londrina, dez. 2014.

ANDRELINO, E. **Batalha do 5**. [Entrevista concedida a] Priscila Rosalen Pasetto de Almeida. Londrina, set. 2018.

BISSONI, Mikael. **Vampira**. Londrina: Flapt!, v. 01, 2011. *Graphic Novel*.

BOI DO AQUILES. Londrina, v. I, 2014.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Política Nacional de Cultura Viva**. Brasil: Ministério da Cultura, 2015a. Disponível em:<<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

BRASIL,Ministério da Cultura. **Pontos de Cultura**. Brasil: Ministério da Cultura, 2015b. Disponível em:<<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1> >. Acesso em: 23 jul. 2018.

CASTRO, Letícia. Mapa **Espaços Culturais em Londrina**. Londrina, 2019.

CREAS, **Projeto Unidade Acolhedora FLAPT**. Londrina, 2016.

FLAPT!.**Estatuto Social da ONG e Vila Cultural FLAPT!**. Londrina, 2016.

GONÇALVES, E. **Oficina piloto**. [Entrevista concedida a] Priscila Rosalen Pasetto de Almeida. Londrina, set. 2017.

GRANDINI, V. **Vilas Culturais**. [Entrevista concedida a] Priscila Rosalen Pasetto de Almeida. Londrina, jan. 2019.

LONDRINA, Decreto no. 042 de 5 de Fevereiro de 2003 (Cria o PROMIC - Lei Municipal de Incentivo à Cultura e dá outras providências). Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2003a.

LONDRINA, **Relatório da 1ª. Conferência de Cultura**.Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

LONDRINA, **Relatório da 2ª. Conferência de Cultura**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2003b.

LONDRINA, **Relatório da 3ª. Conferência de Cultura**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2005.

LONDRINA, **Relatório da 4ª. Conferência de Cultura**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LONDRINA, **Relatório da 5ª. Conferência de Cultura**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2009.

LONDRINA, **Relatório da 6ª. Conferência de Cultura**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2012a.

LONDRINA, **Plano de Trabalho FLAPT!**- Edital PROMIC Estratégicos Vilas Culturais. Londrina, Secretaria Municipal de Cultura, 2012b.

LONDRINA, **Plano de Trabalho FLAPT!**- Edital PROMIC Independentes “Jogos, Livros e Saberes I – Biblioteca Comunitária Abdias Nascimento”. Londrina, Secretaria Municipal de Cultura, 2014a.

LONDRINA, **Plano de Trabalho FLAPT!**- Edital PROMIC Estratégicos Vilas Culturais. Londrina, Secretaria Municipal de Cultura, 2014b.

LONDRINA, **Plano de Trabalho FLAPT!**- Edital PROMIC Independentes “Jogos, Livros e Saberes IV – Biblioteca Comunitária Abdias Nascimento”. Londrina, Secretaria Municipal de Cultura, 2017.

SILVA, V. **Oficina piloto**. [Entrevista concedida a] Priscila Rosalen Pasetto de Almeida. Londrina, set. 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, I; RIBEIRO, J; CONRADO, M. Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico. In: SIMIS, A; NUSSBAUMER, G; FERREIRA, K. (org.). **Políticas culturais para as artes**. Salvador: EDUFBA, Cultura e Pensamento vol. 3, 2018, p. 143-155.

ARIAS NETO, J. M. **O Eldorado**: representações da política em Londrina. Londrina: Ed. UEL, 1998.

BEIDACK, Andréa Rodrigues dos Santos. **Análise da produção do espaço urbano de Londrina**: De Cincão à Zona Norte: 1970-2007. 257 p. Dissertação (Mestrado em Geografia, Meio Ambiente e Desenvolvimento) – Universidade Estadual de Londrina-PR, 2009.

BITTAR, Jorge; LASSANCE, Antônio. Cultura. In: **O modo petista de governar**. Governos estaduais: desafios e avanços, 1992, p. 193-208..

BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In:_____. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. [Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 51-68.

BURKE, P. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004

CANCLINI, Néstor García. **A produção simbólica**: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. Tradução Maurício Santana Dias. In: **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1994, p. 94-115.

CASSUCCI, B.; GUILHERME, J. **Batalha do Santa Cruz: O berço do rap**. Brasil: Estilo Livre Produções, 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=qouzFe4AwfY>>. Acesso em: 15 set 2017.

CERTEAU, M. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 169-191.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: Edusc, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos avançados**, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERREIRA, K. **Políticas Públicas e Sistemas das Artes**. Londrina: Eduel, 2005.

GAUTIER, Ana María Ochoa. Indicadores culturais para tempos de desencanto. In: CANCLINI, N. (org.) **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**. Brasília: UNESCO Brasil, 2003, p. 61-77.

GINZBURG, C. O nome e o como. In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989, p. 169-178.

_____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão – São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GIBITECA de Londrina. **Quem somos**. Disponível em:
<<http://gibitecadelondrina.blogspot.com.br/p/quemsomos-flapt-e-uma-instituicao-sem.html>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

GOMES, Daniela Matera Lins; LIMA, Diana Farjalla Correia. **Fraseologia oiticiana desvenda o labirinto: categorias documentais de Hélio Oiticica aplicadas à sua produção artística**. 2013.

LENIN, M. **Cola de Farinha**. Brasil: MaicknucleaR, 2011. Disponível em:
<<http://curtadoc.tv/curta/artes/cola-de-farinha-doc/>>. Acesso em: 15 jun 2017.

MENESES, Ulpiano Bezerra. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: **Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, 2003.

MEIHY, J. Desafios da história oral latino-americana: o caso do Brasil. In: ALBERTI, V; FERNANDES, T; FERREIRA, M. **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000, p. 85-97

OITICICA, Hélio. Posição e Programa. In: **CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA**. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. Catálogo de exposição.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado. **História Unisinos**, v. 8, n. 10, p. 179-189, 2004.

PIAU, Kennedy Ferreira; MURIEL, Bruna. **No caminho dos encantantes: contaminações estéticas com a arte popular**. Londrina: Eduel, 2012.

PORTELLI, O que faz a história oral diferente. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, 1997, p. 25-39.

PREFEITURA de Londrina. **Vilas Culturais**. Disponível em: <http://www.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=18909&Itemid=147>. Acesso em: 09 nov. 2018.

RAMOS, Márcia Elisa Teté (org.) **Concepções de Jovens Estudantes**. Pesquisa qualitativa no Colégio de Aplicação de Londrina. Londrina/São Paulo: UEL/Clube de Autores, 2014.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15-38.

RIO DE JANEIRO, LEI Nº 7.837, de 9 de Janeiro de 2018 (Declara Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro a Cultura do Hip Hop e dá outras providências). Rio de Janeiro: Governador do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente? In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: Edusc, 1999, p. 39-50.

RUBIM, A. Políticas culturais no governo Lula. In: _____. (Org.) **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador, BA: EDUFBA, 2010, p. 9-24.

SILVA, Ivete da. **Política pública de cultura: uma análise da proposta do município de Londrina para projetos culturais estratégicos e independentes**. Maringá: Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, 2014

VAINFAS, Ronaldo. **Micro-historia: os Protagonistas Anônimos da História**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 2002.

ANEXOS

ANEXO A

Questionário de Conhecimento Prévio Alunos do C. E. UBEDULHA C. OLIVEIRA

Nome:

Idade: Ano:

Endereço:

Gênero:

Orientação Sexual:

- 1- Escolha três palavras que definem sua personalidade/sua vida.
- 2- O que gosta de fazer no seu tempo livre?
- 3- Ainda sobre gostos pessoais:
Qual sua música/gênero musical preferido (a)?
E filme?
Novela/Série?
Livro?
Disciplina Escolar?
- 4- Você conhece já visitou algum museu ou galeria de arte? Se sim, onde e quais?
- 5- Qual a sua opinião sobre a Disciplina da História? Você a acha importante? Justifique.
- 6- Por quais meios (livros de História, literatura, filmes, etc...) você acredita que podemos aprender a história de um lugar, pessoa, acontecimento?
- 7- Você conhece a história da sua família? E do seu bairro? E da cidade?
- 8- O que é o movimento Hip Hop? Você gosta/se identifica? Por quê?
- 9- Você tem interesse em participar de oficinas sobre Hip Hop? E sobre a sua história (você, sua família, seu bairro, etc...)? Se sim, qual sua disponibilidade de dia/horário?
- 10- O que você pensa quando falamos em “ocupar” a rua? Como podemos ocupá-la?
- 11- Agora vamos imaginar uma situação hipotética: João e Felipe são amigos e decidem sair para pintar na rua. Eles descobrem um muro bem grande e todo branco, porém ele pertence à casa da Dona Tereza. Para não criar problemas, eles decidem perguntá-la se poderiam pintar ali, e ela aceita com a condição de fazerem uma “obra de arte”. Felipe desenha algumas letras estilizadas parecendo uma vegetação, e João uma árvore personificada. Ao ver o resultado, Dona Tereza fica surpresa e resolve chamar a polícia dizendo que, mesmo até gostando do desenho de João, o que Felipe fez era “pixação” e não arte, e deveria, então, ser punido.
 - O que você faria no lugar dos meninos?
 - E se você fosse a Dona Tereza?
 - Se você fosse o (a) policial?

Graffiti é arte? E pixação? Por quê?

Fora Bolsonaro!

Lula Livre!